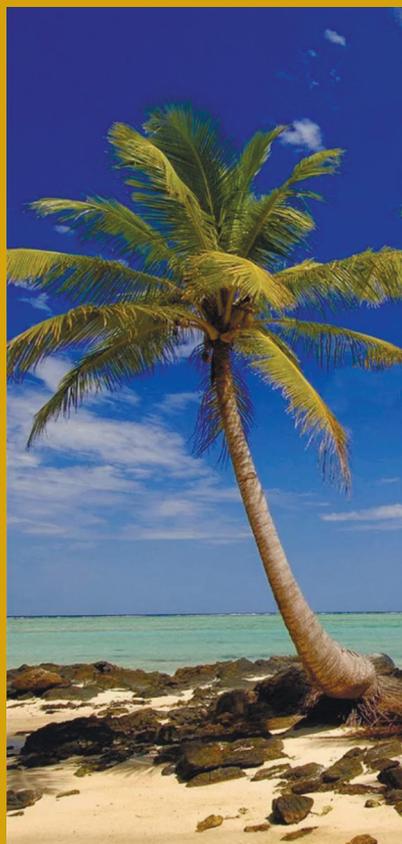


Н.Д. ЛЯХОВСКАЯ

# ЛИТЕРАТУРА КОТ-Д'ИВУАР

Драматургия и романистика



ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. А.М. ГОРЬКОГО  
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

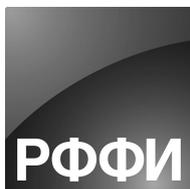
Н.Д. ЛЯХОВСКАЯ

ЛИТЕРАТУРА КОТ-Д'ИВУАР  
ДРАМАТУРГИЯ  
И РОМАНИСТИКА



МОСКВА  
ИМЛИ РАН  
2019

ББК 83.3



*Издание осуществлено при финансовой поддержке  
Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ)  
по проекту № 18-112-00251, не подлежит продаже.*

Рецензенты:  
доктор филологических наук  
Е.А. Рязова  
доктор филологических наук  
Н.С. Найденова

**Н.Д. Ляховская**

**ЛИТЕРАТУРА КОТ-Д'ИВУАР. ДРАМАТУРГИЯ И РОМАНИСТИКА.**

**М.: ИМЛИ РАН, 2019 — 232 с., цв. вклейка.**

DOI: 10.22455/978-5-9208-0576-8

Эта книга — первое фундаментальное исследование драматургии и романистики Кот-д'Ивуар за семьдесят лет развития (30-е годы XX века — начало XXI века). Автор представляет панораму истоков и эволюции жанров и стилей ивуарийской драматургии и романа на пути поисков национальной самобытности и во взаимодействии с мировым литературным процессом. Особое внимание уделено творчеству Ахмаду Курумы — высшему достижению ивуарийской прозы. Книга адресована студентам и преподавателям-гуманитариям и всем, кто интересуется африканской культурой.

ISBN 978-5-9208-0576-8

© Н.Д. Ляховская, 2019

© ИМЛИ РАН, 2019



*Посвящается моей дочери Тане*

## ВВЕДЕНИЕ

Кот-д'Ивуар (République de Côte-d'Ivoire, русское название до 1986 г. — Берег Слоновой Кости) с более чем двадцатимиллионным населением, как и большинство стран Западной Африки, — полиэтническое, многоязычное (свыше 60 местных языков) и многоконфессиональное государство (32% — христиане, 38% — мусульмане-сунниты, остальные придерживаются местных традиционных верований). Почти 98% населения говорят на нигеро-конголезских языках. На языках ква говорят акан, бете, бауле, аnyi. На гур-языках говорят сенуфо и лоба, на манде языках — мандинка (малинке), диула, бамана. Официальный язык — французский.

Проникновение европейцев в Кот-д'Ивуар началось с конца XV века на побережье (основание в XVIII веке форпостов в Асини и Гран-Бассаме), а в конце 1880-х годов интенсивная колонизация уже охватила и глубь страны. В 1839 году Кот-д'Ивуар выделен в особую колонию, а с 1895 года входил в состав Французской Западной Африки. Экспроприруя земли, создавая лесные концессии, плантации с экспортными культурами (кофе, какао, бананы), добывая золото, алмазы, марганцевую руду, французские колонизаторы использовали принудительный труд местного населения на строительстве железных и шоссейных дорог, опираясь на традиционных правителей, племенных вождей и «административных вождей», назначавшихся французскими властями.

Никогда не прекращавшиеся антиколониальные выступления ивуарийцев, усилившиеся после II мировой войны, привели к созданию профсоюзных и политических организаций. В 1947 го-

ду возникла Демократическая партия Кот-д'Ивуар во главе с Уфуэ-Буањи<sup>1</sup>, и наконец, 7 августа 1960 года, Кот-д'Ивуар был официально провозглашен независимым государством, которым вплоть до 1993 года руководил Уфуэ-Буањи, семь раз избиравшийся президентом страны.

После смерти Уфуэ-Буањи обстановка в стране осложнилась. В 90-е годы были стихийные волнения в связи с ухудшением экономического положения. Обострилась борьба за президентскую власть, активизировалась оппозиция, в том числе в среде военных (военный переворот, попытки путча). В 2002–2004-х годах происходила гражданская война между повстанцами с мусульманского севера и правительственными войсками, которых поддерживал христианский юг. До сих пор в стране сохраняется нестабильность и напряженность на границе с Либерией и Буркина-Фасо.

Письменной литературной традиции в Кот-д'Ивуар не было, поскольку местные языки были бесписьменными. Существовал богатый фольклор с профессиональными сказителями-гриотами. Современная литература Кот-д'Ивуар на французском языке является частью региональной общности франкоязычных литератур стран Африки южнее Сахары (Бенин, Буркина-Фасо, Гвинея, Конго (Браззавиль), Конго (Киншаса), Мали, Сенегал, Руанда, Центральноафриканская Республика, Нигер, Того, Чад). Основанием для объединения литератур данного региона в типологическую общность служит языковой фактор, сходство исторической судьбы, единый цивилизационный уровень (смешанный уклад переломной эпохи), одинаковые предпосылки и условия формирования самостоятельной литературной традиции.

Периодизация историко-литературного процесса в этих странах в основном совпадает: 30–40-е годы XX века — ранний этап формирования национальных литератур, затем 50–60-е годы — период освободительной борьбы и завоевания независи-

---

<sup>1</sup> Уфуэ-Буањи Феликс (1905–1993), этнически — бауле, окончил медицинскую школу в Дакаре, работал врачом, был кантональным вождем. В 1946 г. — председатель координационного комитета партии Африканское демократическое объединение, председатель Большого Совета Французской Западной Африки (1957–1958), мэр Абиджана в 1960 г. С 1980 г. — председатель правящей Демократической партии, проводил курс на капиталистическое развитие.

мости и, наконец, с конца 60-х годов XX века и по настоящее время.

Драматургия в Кот-д'Ивуар начала развиваться, как и в других странах франкоязычной зоны, несколько раньше, чем романистика, в той же идейно-художественной парадигме. Придавая приоритетное значение связи с традицией, ивуарийская драматургия стремилась к утверждению самобытности и самоценности собственной традиционной культуры и своей культурной идентичности, обращаясь в основном к историческому прошлому. В дальнейшем содержание пьес ивуарийских драматургов актуализировалось, отражая африканскую действительность и отвечая на вызовы эпохи глобализации. Однако ивуарийская драматургия не обрела масштабов такого широкого потока, как романистика, и не достигла столь же высоких художественных свершений.

Сходство исторических судеб народов Тропической Африки в зоне распространения французского языка очевидно. Почти все находящиеся на этой территории страны (кроме Заира — бывшей бельгийской колонии) с конца XIX века были колониями Франции. Все они в результате национально-освободительного движения обрели государственную независимость примерно в одно и то же время — конец 50-х — начало 60-х годов. У большинства народов этой территории, находившихся до колонизации на родоплеменной либо раннефеодальной стадии развития, не было письменности.

Благодаря активному внедрению колониальными властями французского языка и культуры (так называемая политика культурной ассимиляции во французских колониях) формирующиеся франкоязычные литературы испытывали воздействие инонационального литературного опыта, причем борьба за художественную самобытность, связанная со становлением национального самосознания, не прекращалась. Развитие данной литературной общности было обусловлено идейно-тематическим фактором и единством эстетической цели, эстетической программы африканских писателей, совпадением художественной концепции. Общей была и такая особенность, как ускоренное развитие с довлеющей интеграционной функцией в связи с тем, что формирование наций в этом регионе не завершено.

В 50–60-е годы интеграционные тенденции выражались, например, в сходных художественных принципах африканских писателей, пишущих на французском языке, в жанрово-стилевом единстве. Преобладали романы воспитания и нравоописательный роман с типологически сходной романной контроверсой, связанной с темами антиколониальной борьбы, сопоставления двух укладов — традиционного и европейского, двух культур. Общей была репрезентация аутентичной культуры, ценностей африканской морали и традиционного искусства. Общей чертой было и взаимодействие со всем корпусом мировой литературы одновременно, но приоритетным было восприятие тех художественных стилей, того инонационального литературного опыта, который соответствовал конкретной местной «почве», конкретным запросам африканского социума на тот момент.

В 70–80-е годы произошла модификация интеграционной функции: на передний план выдвинулись проблемы власти, государственного устройства в независимых уже странах, формы правления, то есть политические проблемы. В романистике и драматургии типичными стали остропроблемные коллизии: личность и тоталитарный режим, политический лидер и народ, личность и народ. К концу XX века в литературном процессе стран субсахарской Африки обозначилось наиболее перспективное и плодотворное в художественном отношении направление, связанное с развитием как социально-критического романа-истории, так и параболического романа-вымысла.

Как известно, художественные направления создаются прежде всего выдающимися писателями. В Сенегале это Сембен Усман, в Конго (Браззавиль) Анри Лопес и Ж.Ф. Чикайя У Тамси, Э. Донгала, Сони Лабу Танси; в Камеруне Монго Беги и Фердинан Ойоно, в Конго (Киншаса) В.И. Мудимбе (Ив Валантен). В Кот-д'Ивуар это, безусловно, Ахмаду Курума.

Выделение в отдельную главу монографии творчества Ахмаду Курумы обусловлено стремлением подчеркнуть его уникальность среди ивуарийских, да и других писателей франкоязычной Африки. Избегав ученичества и подражательности, Курума сразу дебютировал как зрелый мастер в 1968 году и затем, на протяжении тридцати пяти лет, в последующих романах планка художественности не опустилась. Именно этот эффект

«скорострельности», то есть столь раннего появления выдающегося романиста, аккумулировавшего, сфокусировавшего в своем творчестве все интенции, импульсы, тенденции своего времени (постколониального времени в Африке), определяет специфику ивуарийской литературы в ряду других франкоязычных африканских литератур. В рамках общей для ивуарийских писателей идейно-художественной парадигмы (стремление к национальной самостоятельности) он прошел свой путь новатора, который в будущем будет признаваться африканскими литературоведами и классиком.

Романистика А. Курумы — это вектор развития поистине самобытной, национальной модели ивуарийского романа, творчески, новаторски трансформирующего устную традицию и творчески же использующего романную технику и художественные тенденции современности. В произведениях Курумы индивидуально-авторский подход к изображению африканского прошлого и африканской действительности в ее остропроблемных актуальных социально-политических коллизиях органично сплавлен с народным «жизнечувствованием» и постижением национального духа народа Кот-д’Ивуар.

Метод Ахмаду Курумы в какой-то степени сопоставим с методом латиноамериканских писателей, в частности с Г. Гарсиа Маркесом, хотя не тождествен ему, а по-африкански самобытен. Во всяком случае и о нем можно сказать то, что написал В.Б. Земсков в монографии о Г. Гарсиа Маркесе: «обращение к ресурсам народной культуры, использование народного мифологизма как важнейшего источника художественности и противопоставление “сфабрикованному чуду” — “чудесной реальности” народного мироощущения и органическую связь... со смековой стихией народной культуры» (Земсков 1986, 24–25).

В романах А. Курумы мы видим подступы к «тотальному», или «интегрирующему», по выражению Гарсиа Маркеса, роману, который подобно латиноамериканскому «воссоздал бы всю действительность» (Гарсиа Маркес 1971, 182).



## ГЛАВА I

# ДРАМАТУРГИЯ КОТ-Д'ИВУАР В XX ВЕКЕ

### ***Раздел 1. Истоки национальной драматургии (30–40-е годы XX века)***

Литературное, письменное творчество в Кот-д'Ивуар началось с текстов для пьес, написанных учащимися Школы Вильям-Понти в тридцатые годы XX века, то есть с драматургии и театра.

Как справедливо заметил Жак Шеврие в книге «Франкоязычные литературы черной Африки», «африканцы не ждали прибытия европейцев, чтобы создать собственную драматургию» (Chevri er 2006, 117). У греков были празднества Диониса с масками и сатирами, а во всей Африке были ритуальные церемонии с совершенно очевидной театральностью, и они пережили века и существуют в современности. Например, в Мали замена крыши священной хижины каждые семь лет — это театрализованный ритуал. В Сегу каждый год проводится ритуал, когда марионетки, маски и актеры участвуют в церемонии, представляющей сотворение мира, и просят у богов дождей, урожая и защиты членов общины. После церемонии все атрибуты представления хранятся в запертой хижине до нового представления. У народа аньи в Кот-д'Ивуар существовал особый ритуал проводов умершего короля; труп приглашают на пародийный ужин, и при этом он подвергается оскорблениям и поношениям наследника.

Этот традиционный народный театр синтетический. Рассказчик, или гриот, часто выполняет функцию актера. Создавая драму, он один играет несколько ролей (богов, людей, животных). В этом театре смешиваются комедия, эпопея и трагедия, представляя жизнь во всей ее полноте, смешении слез и смеха.

Темы взяты из каждодневной жизни, и цель этих представлений ясна: создать у каждого деревенского жителя чувство сопричастности к коллективу, укрепить традиционный порядок, уважение традиций. Однако дидактическая функция соединяется с эстетической и игровой, ведь в ритуале участвуют игроки на мвете (флейта), создавая радостное ощущение праздника.

Однако в 30-е годы Туземный театр воспринял и влияние западного театра. Новая драматургия связана с деятельностью будущей гуманитарной ивуарийской элиты — студентами Школы Вильям-Понти (École Normale William-Ponty), созданной еще в 1915 году. По плану, разработанному главным инспектором образования во Французской Западной Африке, доминирующими предметами были французский язык, география, история, изучение этнологии, местных традиций и фольклора.

В жизни Школы Вильям-Понти в 1932–1933 годах значительную роль играл театр, пьесы, поставленные и разыгранные студентами. В 1933 году генеральный инспектор образования во Французской Западной Африке стремился привить студентам вкус к изучению фольклора, чтобы снова интегрировать их в их среду, сблизить элиту с массой будущих учителей, медиков, администраторов. Шарль Беар, директор Школы в 1935 году, требовал, чтобы его ученики использовали традиции для постановок аутентичного африканского театра. На каникулах студенты должны были выбрать сюжеты о жизни и обычаях земляков, фиксируя все вплоть до этнографических деталей. Также они должны были написать по-французски пьесы на темы легенд и преданий, которые представили бы в конце года на школьном «Празднике туземного искусства». Так, на празднике 1937 года ивуарийские студенты сыграли пьесу «Претенденты-соперники» («Les Prétendants-rivaux») с таким успехом, что в августе 1937 года она выдержала два представления в Театре на Елисейских полях. Французские критики сравнивали ее с комедиями Мольера.

После войны на основе Туземного театра образовался «Культурный и фольклорный кружок Берега Слоновой Кости», руководителями которого были Амон д'Аби<sup>2</sup> и Коффи Гадо.

---

<sup>2</sup> Амон д'Аби Франсуа-Жозеф (Amon d'Aby François-Joseph) родился в 1913 году в деревне. После окончания Школы Вильям-Понти организовал в Абиджане Туземный театр, в котором ставили его пьесы. В 1959–1961 годах он стажир-

Пьесы Амона д'Аби «Трудный брак» («*Le mariage difficile*»), «Квао Аджоба» («*Kwao Adjoba*», 1956) разоблачают пережитки традиционного быта, внутрисемейные раздоры из-за имущества, деятельность колдунов.

Как пишет Н.И. Львов о «Квао Аджоба», «действие пьесы развивается стремительно, в восьми коротких, лаконичным языком написанных эпизодах. Захватывающим драматизмом полна картина, где Аху (сестра рыбака Манго. — *Н.Л.*) темной ночью является в логово колдуна и сговаривается с ним отравить Манго. Злодейский замысел осуществляется. Манго умирает на руках рыдающей Квао (жена Манго. — *Н.Л.*)» (Львов 1977, 53). Сестра Манго, ненавидящая мудрую добрую Квао, добивается ее развода с Каку, братом умершего Манго, и даже изгнания его из деревни. Этот спектакль занял первое место в конкурсе драматических коллективов в Западной Африке в 1955 году.

В исторической пьесе «Корона с аукциона» («*La Couronne aux Enchères*», 1958) нашла отражение тема раздора и борьбы феодальных правителей Африки из-за престола.

Критика архаических пережитков прошлого, патриархального деспотизма в семье — пафос пьес Коффи Гадо<sup>3</sup>.

---

ровался во Франции в Институте высших исследований заморских территорий. В 1966 году Амон д'Аби — директор Национальных архивов Кот-д'Ивуар, член Общества писателей и композиторов Международного института цивилизаций, автор этнографического исследования о народах Кот-д'Ивуар.

<sup>3</sup> Коффи Гадо Жермен (Coffi Gadeau Germain) родился в 1915 году в деревне. После начальной школы в Тисбисеу, религиозной школы в Буаке (1928) и начальной школы в Бенжервиле он окончил и Школу Вильям-Понти в 1932 году. В 1939 году написал пьесу «Конде Яо» («*Konde Jao*») из истории народа бауле, затем комедии-фарсы на бытовые темы: «Мои жены» («*Mes femmes*»), «Мой муж» («*Mon mari*»). В 1943 году Коффи Гадо поднял антиколониальную тему в пьесе «Песнь возвращения» («*Le chant de retour*»), выступив против трудовой повинности, введенной правительством Виши в колониях Франции. Эта пьеса была запрещена губернатором, как и пьеса «Рекруты господина Мориса», и только после смены власти могла появиться на сцене. Коффи Гадо активно создавал культурные центры в стране, участвовал в создании Демократической партии Кот д'Ивуар; после провозглашения независимости был министром внутренних дел и государственным контролером, награжден национальным орденом Кот-д'Ивуар и орденом Почетного легиона Франции.

---

---

## **Раздел 2. Героико-исторические драмы 60–70-х годов XX века**

После завоевания независимости одной из основных тенденций в национальной драматургии стало создание героико-исторической драмы. Задачей ивуарийской драматургии стала художественная обработка полуисторического, полулегендарного материала в соответствии с актуальными требованиями современного развития независимых африканских стран.

Общими чертами франкоязычных пьес Тропической Африки на историческую тему в 60-е годы являлись обостренное политическое звучание, патриотический пафос, ненависть к сепаратизму и к тем силам, которые поддерживали сепаратистские тенденции в прошлом (военно-феодалная знать) и играют на руку неокOLONиализму в настоящем (крупная буржуазия). Констатация наличия исторически противодействующих сил в африканской действительности предопределяет трагическое звучание многих африканских пьес 60-х годов. Преодоление трагизма в них связано с темой народа, с образами людей из народа, борющихся за воплощение в жизнь своих идеалов.

Стержневой конфликт ивуарийских пьес, героями которых стали выдающиеся деятели национально-объединительных и национально-освободительных войн, борьба чувств — долга и любви, долга и совести. Конфликтность подобного типа проявилась в драматургии уже после завоевания независимости. До этого в репертуаре, например, Туземного театра Берега Слоновой Кости, существовавшего в конце 30-х и начале 40-х годов, преобладали пьесы, проникнутые гордостью за великих героев африканского легендарного прошлого, такие, как «Асьемен Деиле» (1936) Бернара Дадье, написанная по мотивам исторических преданий народа аньи. В условиях колониальной цензуры это был почти единственный путь театрализации идей, связанных с ростом национального самосознания, хотя эти пьесы представляли скорее беллетризованный фольклор, чем собственно драматургию.

Новый этап в развитии драматургии Тропической Африки связан, во-первых, с подъемом национально-патриотических и освободительных чувств народных масс, то есть давлением самой африканской реальности кануна завоевания политической независимости, и, во-вторых, с эстетическим движением в среде театральной и литературной общественности африканских стран за творческую переработку, освоение и развитие как традиционного народного театра и фольклора, так и опыта мировой драматургии.

Исторический период, воссозданный в драмах Эжена Дервэна<sup>4</sup>, — первая половина XIX века, время, когда наиболее проныцательные и дальновидные африканские правители стремились к национальному и государственному объединению для отражения нападения извне. В 60-е годы XX века, после провозглашения независимости стран Тропической Африки, эта идея обрела особую актуальность ввиду происков неокOLONиализма, поощряющего реакционные сепаратистские группировки, нередко возглавляемые представителями традиционной знати.

Понятен в этой связи интерес африканских драматургов к французскому театру эпохи классицизма, в первую очередь театру Корнеля. Франкоязычную африканскую драматургию Эжена Дервэна сближает с ним идейная направленность, отражающая исторически прогрессивную тенденцию к национальному и государственному объединению, героический пафос, связанный в первую очередь с главным героем, выступающим, как правило, в роли защитника родины, достоинства и величия своего народа.

Общая черта драматургии французского классицизма и пьес Эжена Дервэна на историческую тему — выдвижение на первый план проблемы подчинения личных интересов и страстей общественному благу и государственному долгу. Но есть тут и различия, причем весьма существенные. Прежде всего, африканская героико-историческая драма ориентируется не на античные образцы, а на народные, фольклорные традиции. В социальном отношении герой африканских пьес начала 60-х годов менее абстрактен, больше связан с народом, чем герой драматургии классицизма.

---

<sup>4</sup> Дервэн Эжен-Эмиль (Dervain Eugene-Emile, 1928–2010) родился на Мартинике, окончил лицей в Фор-де-Франс, учился в Париже. С 1962 г. жил в Кот-д'Ивуар.

Стилистически эта особенность африканской драмы выражается в приподнято-ораторской, патетической речи главных героев, но слово в целом не является единственным выразительным средством. Не менее существенный стилевой пласт составляет хоровое пение, игра на тамтамах. В связи с этим надо отметить оригинальную фигуру гриота — одного из важнейших действующих лиц рассматриваемых пьес Эжена Дервэна.

Эжен Дервэн воспользовался для сюжетов своей дилогии о Да Манзоне<sup>5</sup>, правителе из Сегу, эпопеей бамбара, переведенной на французский язык малийским писателем и исследователем фольклора Амаду Ампате Ба. Согласно народным преданиям, Да Манзон был выдающимся правителем, расширившим свои владения до королевства Конг (позднее — Берег Слоновой Кости), до Тимбукту на севере и Гао на востоке, создавший первую в этих краях регулярную армию.

Центральная роль первой части дилогии Дервэна «Саран, или Преступная королева» отведена Саран, юной королеве государства Коре. Эта пьеса — наиболее «корнелевская» по духу. Даже построение приближается к классическим трем единствам (места, времени и действия): событие в течение всего лишь нескольких дней происходит во дворце короля Коре Дуги и у стен дворца, где расположилось войско принца Да. По приказу короля (Манса на бамбара) Сегу Манзона, своего отца, принц Да пришел, чтобы завоевать королевство Коре, присоединить его к владениям бамбара в Сегу.

Сам автор не скрывает связи пьесы с классицистическим, ориентирующимся на античные трагедии, театром, заставляя современного гриота в прологе «объяснять» публике в гимне Да Манзону свою творческую задачу:

Это африканская пьеса, но автор поступил так,  
как поступают классики.

Он был вдохновлен легендой, и потому перед вами являются  
не Исмена, Антигона или Креон, обсуждающие  
античные проблемы.

Вы увидите Саран, королеву, влюбленную в прекрасного

---

<sup>5</sup> Да Манзон (Монзон) наследовал трон отца Монзона и правил с 1808 по 1827 год. Боролся против фульбе из Масины, принявших ислам еще в XVIII веке.

принца так, как могли любить лишь женщины Сегу.

*(аккомпанемент гитары)*

Это всего лишь первый опыт, но легенда вдохновляет,  
И у нас есть наш Сид, Рюи Блаз и Куриаций,  
Наш Дуга и наша Саран,  
Саран — преступная королева.

*(гитара)*

*(Dervain 1971, 14, подстрочник автора).*

В трагедии Дервэна сталкиваются долг и любовь, расчет и страсть.

Саран не колеблясь готова принести в жертву любви не только себя, но и Дугу, и весь народ, и даже тайну священных фетишей королевства Коре по первому требованию принца Да, в лагерь которого она бесстрашно пробирается ночью. Но если она беззаветно любит, то принц Да только принимает эту любовь, немедленно включая ее в орбиту своих политических и военных интересов.

И характер принца Да напоминает характер Октавиана Августа из корнелевской драмы «Цинна». Юный Да прежде всего расчетлив, политически гибок, хладнокровен и полон сознания своей сословной значимости. Примечательно, что, объясняясь с Саран, Да непроизвольно упоминает о своей главной цели — захвате Коре; мало того, он отдает впоследствии приказ истребить всех обитателей дома Дуги, забыв приказать своим воинам сделать исключение для Саран.

Таким образом, автор, всем ходом пьесы обличая эгоистическую, по его мнению, страсть Саран и противопоставляя ей государственную мудрость и дальновидность Да Манзона, объективно сделал прямо противоположный, чем Амаду Ампате Ба, вывод — показал опасность самодержавного этактистского сознания, приносящего, пусть невольно, единичное в жертву общему, человеческие жизни — в жертву абсолютистским планам. Очень важна с этой точки зрения фигура гриота Тьекуры, оскорбительные слова которого в адрес правителя Манзона и отъезд в Коре и послужили формальным предлогом для военной экспедиции Да.

Создавая образ Тьекуры, Дервэн не просто осуществляет формальный синтез европейских сценических норм с традици-

онными африканскими. Гриот Тьекура — по существу единственный положительный образ пьесы, он один думает о будущем Африки, ее народов и, проницая истинную подоплеку событий, выражая народную точку зрения, предвидит трагические исторические последствия межфеодалных войн.

Вариантом героико-исторической драмы уже на материале постколониальной действительности является пьеса «Невзгоды Чако» («Les malheurs de Tchako», 1968) Шарля Нокана<sup>6</sup> (настоящее имя Зегуа Гбесси Нокан). Она интересна по замыслу, но малосценична, лишена индивидуализированной речевой характеристики героев. Министры, крестьяне, рабочие выражаются в ней одинаково торжественным выпрненным языком.

Чако (вымышленный герой) трагически переживает тот факт, что оказавшиеся у власти лидеры, его бывшие товарищи по борьбе с колониализмом, демагогически спекулируют на популярных в народе лозунгах и втихомолку приумножают свои личные доходы и богатство. Драма Чако усугубляется тем, что он горбун. Чако мучительно ощущает свою физическую неполноценность, создающую, как он полагает, непреодолимую преграду между ним и остальными людьми. В то же время это обстоятельство предельно усиливает целеустремленность героя. Чако, не позволяющий себе мечтать о личном счастье, ищет стимул к жизни только в борьбе за благо народа: «Я из лагеря несчастных», — говорит он. Одиночество героя пьесы, подобное одиночеству героев экзистенциалистской литературы Запада, свидетельствует, возможно, об определенном духовном кризисе Шарля Нокана, болезненно чувствовавшего в те же годы оторванность от жизни своей страны.

В следующей пьесе Нокана «Абраа-Поку, или Великая африканка» (1970) речь идет о легендарной королеве народа бауле, а в пьесе «Переход сквозь мрак ночи» (1972) автор обращается к теме африканского пролетариата во Франции. В обеих драмах

---

<sup>6</sup> Нокан (Nokan) Шарль родился в 1936 году в г. Ямусукро. Окончив начальную школу, в 1945 г. уехал во Францию, учился в Коллеж де Прованс, окончил факультет филологических и гуманитарных наук Университета в Пуатье, имеет степень лиценциата философии и доктора философии. Был сотрудником журнала *Présence Africaine* во Франции. В 1964 г. был арестован властями БСК, освобожден в 1965 г. Автор нескольких романов.

проявляются вульгарно-социологические и левозэкстремистские взгляды писателя.

В первой из этих пьес Нокан призывает решительно покончить с африканским прошлым, утверждая в предисловии, что африканское общество было эксплуататорским, а его культура так же, как и западная, рациональной. В изображении Нокана Абраа-Поку, стремясь покончить с «классовым господством», возглавляет государство восставших рабов.

Наиболее близка к героико-историческим драмам 60-х годов пьеса Бернара Зади Зауру<sup>7</sup> «Софа» (1975). Эта историческая пьеса посвящена, как видно из ее названия, изображению Самори Туре<sup>8</sup> и его легендарных воинов — сбфа. Фигура Самори важна для Бернара Зади Зауру «как символ, сияющий тысячью граней, лучи которого воскрешают в памяти легион черных героев» (Zadi Zaourou 1975, 12).

Но в отличие от сенегальской драматургии 60-х годов (Амаду Сиссе Диа и Ахмаду Ндао), Зади Зауру делает акцент не на личном героизме и индивидуальном самопожертвовании, а на героизме народа. Чтобы оттенить «народную мысль» своей трагедии, он и выбрал такой глубоко личный (внутрисемейный) конфликт Самори и его сына Карамоко, выступившего против идеи отца о военном сопротивлении чужеземным захватчикам.

«Народная мысль» пьесы Зади Зауру выступает ярко и потому, что пьеса лишена броского сценического оформления. В ней нет демонстрации тамтамов, нет народных песен и танцев. Гриот Фин Джан Мори — рупор народа, народный «глас», олицетворяющий многоголосие площади перед дворцом Самори, голоса «энтузиастов» войны и «пацифистов». Он выступает как арбитр в споре Самори с сыном, стараясь усмирить гнев и ярость отца и пробудить патриотизм Карамоко. Но Карамоко, по

---

<sup>7</sup> Зади Зауру Бернар (Zadi Zaourou Bernard) родился в 1938 г. в г. Сибра, окончил колледж в Бенжервиле, классический лицей в Абиджане, факультет филологических и гуманитарных наук в Страсбургском Университете (1969). С 1970 г. жил в Кот-д'Ивуар.

<sup>8</sup> Самори (Samory) Туре (ок. 1840–1900), в 1870–1875 гг. основал государство Уассулу, под его предводительством мандинки (мандинго) нанесли французским колонизаторам ряд серьезных поражений, но его попытки объединить народы Западного Судана против колонизаторов не увенчались успехом. В 1898 г. Самори был взят в плен и сослан в Габон, где и умер.

мысли автора, должен погибнуть, ибо он обманул надежды народа, так как смотрел на его подвиг как на коллективное самоубийство. Героические софа, в трактовке автора, навсегда остались образцом мужества для последующих поколений в историческом развитии африканских стран, ведь «действительность наций прорастает из их прошлого, подобно цветку, прорастающему из перегноя на садовой грядке» (Zadi Zaourou 1975, 13).

В 70-е годы жанр героико-исторической драмы обогащается новыми чертами. Помимо драмы, близкой к исторической хронике, с усилением эпического элемента («Софа»), в качестве поджанровой разновидности выдвигается героико-историческая драма с усиливающейся условностью действующих лиц (Б. Дадьё), тяготеющая к аллегории и притче, с чертами социологизирования.

Своеобразие героической темы в пьесах крупнейшего писателя Кот-д'Ивуар Бернара Бинлина Дадьё<sup>9</sup> в том, что она трактуется им не только как тема самопожертвования героя во имя интересов народа, но и как тема искупления вины личностью, превратно истолковывающей свою ответственность перед родиной и народом, тема духовного прозрения, освобождения от иллюзий.

Рационалистическая основа творчества Дадьё обеспечивает столь четкую логическую конструкцию, композицию его пьес, что в них вмещаются не дни и месяцы, а многие десятилетия, как в пьесе «Беатриса из Конго» (1970). В первых двух актах пьесы сжато представлена вся история порабощения колонизаторами королевства Конго-Заир, начиная с времен Генриха (Энрике) Мореплавателя (XV в.).

Присущее Дадьё-драматургу стремление к иносказанию, аллегоричности проявилось и в этой пьесе. Страна, колонизировавшая Конго, — Португалия — скрывается вымышленным названием Битанда. Условны и действующие лица пьесы, назван-

---

<sup>9</sup> Дадьё (Dadié) Бернар Бинлин (род. 1916) в 1936 г. окончил Школу Вильям-Понти. С 1936 г. работал в Дакаре в Институте Черной Африки. Опубликовал сказки в журнале *Dakar-Jeunes* («Молодежь Дакара»). В 1946 г. — руководитель Демократической партии, был заключен в тюрьму, где в 1947 г. написал сборник стихов «*Afrique debout*» («Африка во весь рост»). В Кот-д'Ивуар был министром образования, генеральным инспектором по культуре, директором Национального института искусств.

ные именами исторических личностей. Так, Генрих Мореплаватель — тип христианина-фанатика и в то же время авантюриста, рассматривающего победу европейцев над арабами в Сеуте и будущую христианизацию варварской, по его мнению, Африки как грандиозное историческое приключение. В «Беатрисе из Конго» отразилась еще одна характерная для творческой манеры Дадье черта: склонность к «перевертыванию» ситуации, к логическому парадоксу, призванному подчеркнуть авторскую концепцию о «слепоте», трагических заблуждениях исторических лиц, о благих намерениях, чреватых злом, насилием, гибелью.

Пьеса начинается возгласами европейцев: «Вон из Европы!», а кончается призывами африканцев изгнать европейцев из Африки. Генрих Мореплаватель в начале пьесы, рассуждая со своим боевым соратником Диого Као об уроке Сеуты, произносит слова, которые в финале звучат в устах героини конголезцев Беатрисы.

В соответствии с общим замыслом драматурга показать историю колонизации Заира как историю обмана, обольщения, демагогии и шантажа со стороны европейцев, король страны воплощает тип простака, ослепленного фразерством «белых», их лестью и подарками, не ведающего, что творит, когда наводняет свою страну миссионерами, специалистами и советниками из Битанды, призванными, как заверяет король Диого, разрешить все проблемы Заира.

В полифонию голосов, где варьируется лейтмотив заблуждения, контрапунктом врывается во второй картине первого акта голос Матери. Мать Шампа Вита — столь же символическая, даже аллегорическая фигура, как и другие: это Истина Конго, голос народа, голос провозвестницы, сопровождаемый звучанием тамтамов, голос правды, гонимый до поры до времени, но вновь возникающий перед ослепленными и одурманенными. Даже после смерти Шампы Виты эхо ее голоса слышится в дочери — Доне Беатрисе (обращенной в христианство в раннем детстве). Характерно, что именно речь матери Шампы Виты отличается в пьесе наибольшим национальным своеобразием, употреблением местных фразеологических оборотов, пословиц и поговорок: «Мудрецы потеряли разум... Баран заставляет говорить пастуха... Лев становится хамелеоном... Удав позволяет

козе съесть себя... О предки! Откройте скорей глаза и уши» (Dadié 1970, 71).

Именно воздействие этого голоса, такого одинокого в начале пьесы, но под конец доминирующего, определяет развязку пьесы: прозрение короля Заира, осознавшего, что он был послушным орудием в руках захватчиков, отвержение им лести европейцев и гибель. Эта главная тема оттеняется побочной: отклонением Диого Као от предуказанного ему пути. Причем это отклонение Диого, после завершения экспедиции объясняющегося при дворе своего короля в любви к Африке, сопровождается, согласно авторской ремарке, его слуховой галлюцинацией: он слышит тамтамы. Поворот в сознании Диого, или его «затмение» (в глазах придворных), объясняется тем, что это тип «человека чувства», испытывающего непосредственно на себе обаяние древнего мира Африки, который воспринимается как гармоничный «радостный мир всеобщего единения».

Окончательное торжество истины происходит в третьем акте и связано с появлением Доны Беатрисы, голос которой становится ведущим в оратории свободы, слагаемой голосами восставших конголезцев. В финале и король выступает уже не как креатура людей из Битанды, он начинает говорить языком Беатрисы, которую некогда выгонял из своего дворца, и, думая, что ступает на путь, ведущий в лучшее будущее родины, погибает с возгласом «Да здравствует Заир!».

Если тема трагической войны и искупления связана с фигурой короля, то тема героического самопожертвования связана с Доной Беатрисой из Конго, суд над которой в изображении Дады напоминает суд над исторической Жанной д'Арк и имеет в сюжете параллель с известным «Жаворонком» Ж. Ануя. Сначала высмеиваемая судьями-колонизаторами как конголезская амазонка, Беатриса затем вызывает изумление и ярость врагов своей твердостью, бесстрашием перед лицом смерти, интеллектуальной смелостью, которая кажется им кощунством, безумием. Она непоколебима в своей внутренней правоте. В ответ на увещевания юре, взывающего к ней именем бога, она отвергает этого «бога династий, каст, голода». Лишенная страха, она, в свою очередь, обвиняет своих палачей в произволе и предвещает, что пламя костра, которое поглотит ее, погаснет только с уходом из Заира последнего колонизатора.

Итак, в конце 60-х годов в развитии жанра героико-исторической драмы обнаружилась тенденция отхода от конкретно-исторического изображения прошлого Африки в сторону все большего абстрагирования исторических прототипов художественных образцов, склонность к аллегоризации сюжета, параболическому изображению действительности. Внутри жанра героико-исторической драмы в 70-е годы кристаллизуется поджанр, имитирующий историческую хронику социологизированной драмы с чертами социальной утопии, накладываемой на прошлое. Эта жанровая разновидность представлена пьесой «Абраа Поку, или Великая африканка» (1970) Шарля Нокана.

Пронизана трагизмом интеллектуальная, или философская, драма Тропической Африки. И если можно говорить об известной типологической близости героико-исторической драмы 60-х годов и театра французского классицизма (например, пьес Держана и пьес Корнеля), то на философскую драму заметное воздействие оказала французская «драма идей», театр Жана Ануя, интеллектуальные драмы Жан-Поля Сартра.

Интеллектуальное произведение, как известно, обычно включает в себя параболическую составляющую, например, притчу или историю, далекую, на первый взгляд, от современности. Философичность влияет и на форму произведений, приводя к появлению пьес-концепций. Для пьес-концепций (вспомним пьесы Сартра) характерны такие признаки, как преобладание в сюжете и стиле условности, доминирование субъективной мысли, экспериментальность, исключительность обстоятельств, логизированные, рационализированные образы и др.

Первой, хронологически, представительницей этой жанровой разновидности ивуарийской драматургии следует считать пьесу Бернара Дадье «Голоса свозь ветер» (1970), в основу которой легла авторская концепция власти. Ее героями, точнее, антигероем и героем являются Тиран и Истина. Пьеса Дадье типологически близка «театру ситуаций» Сартра прежде всего потому, что ее сюжет и композиция определяются не конфликтом характеров, как в рассмотренных нами ранее драмах, а экспериментальностью обстоятельств, «ситуацией выбора, в которую судьба ставит императора Нахубу — главное действующее лицо драмы. В самом деле, уже в прологе пьесы мы видим на «очной

ставке» с Истиной Нахубу, в конце своего жизненного пути слышащего Голоса сквозь ветер, которые в этой пьесе играют ту же роль, что и «мухи» в одноименной пьесе Сартра.

Голоса сквозь ветер — это угрызания совести Нахубу, непрестанно напоминающие ему о страшной цене, которую он заплатил за свое возвышение от бедняка до макаду (императора). Эта цена — убийство матери и брата, первых жертв на его пути к власти. Причем существенно, что Нахубу становится деспотом и тираном по убеждению, в силу заключенного им добровольного договора с Судьбой, персонифицированной в образе колдуна Бакулу. Затем следуют сцены, посвященные разным этапам возвышения Нахубу. В сцене с Бакулу Нахубу предстает как мечтатель наподобие Калигулы, Нахубу хочет невозможного: «Бакулу, я хочу жить в сознании людей, прикрепленный к их коже, к их душе. Быть для них необходимым, столь же необходимым, как воздух, которым они дышат» (Dadié 1971, 531).

В типичном для стиля интеллектуальной драмы диалоге с Бакулу (тезис — антитезис), как и Калигула в пьесе Камю, Нахубу субъективно не признает себя тираном. Он считает себя человеком, вмешавшимся в несправедливый порядок на земле и насильно приобщающим людей к своему идеалу счастья. Но в отличие от Калигулы из трагедии Камю, законченного типа индивидуалиста и волонтариста, Нахубу не является таковым вполне. Доказательство — в факте слуховой галлюцинации Нахубу.

Стремясь стать олицетворением Истины для людей, он, в сущности, непрестанно убивал ее — и все-таки не смог убить. В эпилоге пьесы Нахубу убеждается, что Истина — вне его. Она у отвергнувшей его любовь девушки Лози, в звуках тамтамов восставшего народа, в призраках жертв, голосах его больной совести. Он убеждается в торжестве Истины, Правды и гибнет, проиграв самому себе, осознав ошибочность сделанного им выбора. Трагедия Дидье воспринимается как отклик на политическую реальность африканских стран, определенные силы в которых подчас ищут выход из противоречий современного этапа независимости на путях диктаторского режима.

К этому времени стала очевидной огромная сложность задач, вставших перед молодыми независимыми государствами Тропической Африки. Далеко не везде и не все надежды, связы-

ваемые с новыми национальными правительствами, были оправданы. Иногда у власти оказывались люди, весьма далекие от выполнения своих обещаний народу в период борьбы с колониальной системой, сами зараженные ее пороками. Разочарование некоторой части африканской интеллигенции в этих условиях, ее душевное смятение и растерянность влекли за собой идейные метания и одновременно погружение в себя, в мир субъективных переживаний и оценок. Трагедия индивидуалистического сознания и отражена в интеллектуальной, или философской, ивуарийской франкоязычной драме Тропической Африки.

---

### Раздел 3. Комедии Кот-д'Ивуар 70-х годов

Самым распространенным в драматургии Кот-д'Ивуар, как и во всей Тропической Африке, является жанр сатирической комедии.

На языке чужом, но являющемся пока объективной необходимостью для народа, вовлеченного историей в социально-политическую деятельность, африканские писатели старались выразить в доступной форме жизненно важные идеи. Закономерно, что этим исканиям оказалась близка идеология Просвещения и опыт французских писателей-просветителей, стремившихся бороться с невежеством, приобщать народ к достижениям социально-исторического процесса и заставлявших его расстаться с отжившим прошлым.

Идейно-эстетические принципы просветительно-сентименталистской поэтики получили убедительное обоснование в творчестве Пьера Огюстена Бомарше. В послесловии к пьесе «Новый Тартюф, или Преступная мать» Бомарше развил идеи первостепенной роли реалистической основы произведения — будь то комедия или драма, — значение жизненного драматизма, духа борьбы и протеста в сюжетном действии. Он утверждал, что «такое драматическое действие приложимо ко всем временам и повсюду, где ведомы тайны природы и тайны человеческого сердца» (Baumarchais 1965, 250).

Драматурги Тропической Африки ставили перед собой задачу просвещать массового зрителя, избрав для этого способ поучать, смеясь. Особенно органичной для них оказалась форма «легкой» или «чистой» комедии положений, а также фарса или скетча. Читателей и зрителей привлекла легкость их сценического воплощения, распространенность высмеиваемых в них человеческих недостатков и слабостей. Они имели общую реалистическую основу: изображение жизни африканцев с их горестями и радостями в конкретный исторический период — непосредственно перед провозглашением независимости и после этого.

Известный театровед и публицист Н.П. Акимов в «Заметках о комедиях» писал, что «комедия, кроме всех своих качеств, это памятник нравов» (Акимов 1978, 81). Комедии ивуарийских драматургов — это тоже памятник нравов, с ярко выраженной национальной спецификой. На фоне колониальной и постколониальной действительности перед нами проходят горожане: чиновники в конторах и министерствах, крестьяне, министры, безработные, воры, мошенники, плуты.

Будучи типологически связанной с французской просветительской комедией, африканская комедия в жанровом отношении удовлетворяет тем требованиям, которые предъявляются к современному комическому искусству и были определены тем же Акимовым: «1) Комедия должна быть смешна. Не только текстом реплик, но и построением интриги, ситуациями, характером образов; 2) комедия должна отражать наш быт; 3) идея комедии должна быть направлена на улучшение быта, на осознание необходимости изживать «хвосты», которые остались от прошлого. По возможности в каждой комедии следует идею конкретизировать: лучше ярко осветить один конкретный вопрос, чем слабо осветить десять вопросов; 4) правдивая комедия должна быть мажорной и радостной и не бояться показать отдельных отрицательных явлений» (Акимов 1978, 83).

Надо признать, что все эти качества комедии мы находим в пьесах Б. Дадье («Господин Того-Гнини» (1970); «Мэтр-пройдоха» (1973) и «Муа-Сель» (1979)). Нам представляется, что как комедиограф Дадье даже талантливее, чем как автор героико-исторических драм. Его комедии действительно театральны, сценичны (неоднократно исполнялись африканскими театральными коллективами), полны искрометного юмора и вместе с тем остро критичны по отношению к африканской реальности и соотечественникам. Интрига в них занимательна, а характеры главных персонажей обрисованы очень ярко, рельефно.

Сатирическое осмеяние социального зла — прислужников белых «флибустьеров» очень ярко выражено в комедии Дадье «Господин Того-Гнини» («Monsieur Thogo-Gnini», 1970). В центре пьесы — беспринципный авантюрист, в качестве слуги побывавший со своим господином в Европе. Приехав на родину в некую африканскую страну, Того-Гнини становится сначала

переводчиком при местном правителе, а потом помогает проникшим в страну белым торговцам создавать плантацию арахиса и заставлять африканцев работать на них.

Нравоучительность и склонность к аллегоричности, присущие стилю Дадье, проявляются в пьесе в сцене сна Того-Гнини. Он видит существо, покрытое шкурой и перьями, представляющее демона наживы, расстреливающего из револьвера людей, олицетворяющих Верность, Благородство, Уважение к старшим. Демон приветствует и поощряет Того-Гнини: «Теперь иди! Дорога свободна!» Аллегоричны образы представителей разных слоев населения, возникших с проникновением западной цивилизации. Например, гарсон в принадлежащем французскому предпринимателю кафе — олицетворение алчного предпринимательства, нищий, которого удостаивал речью Того-Гнини, — это вся городская беднота.

В конце концов Того-Гнини становится некоронованным королем анонимного западноафриканского государства, коварным, беспринципным, жестоким, подавляющим малейшую попытку народного сопротивления тотальной власти. Столкновение Того-Гнини в кафе с выразителем интересов народа Нзекву заканчивается арестом молодого человека.

Дадье использует прием гротескового — до карикатурности — заострения образа и создания фарсово-бурлескной ситуации «перевертыша», в которой с буффонным, грубоватым комизмом происходит разоблачение главного персонажа. Тотальный монополист (монополии на рис, хлопок, табак, пальмовое масло, бананы, слоновую кость, копру), мнивший себя господином народа, властителем («я могу безнаказанно делать все, что мне нравится»), Того-Гнини в финале выпрашивает у белых особых милостей (мессы в память отца и увековечивания собственного имени), осмеивается как ничтожество, креатура колонизаторов, облагодетельствовавших этого нувориша обещанием выгравировать его имя на общественных туалетах. Как отметил Н.И. Львов, «высоко оценен был гражданский пафос спектакля. Критика высказала мнение, что спектакль помогает освободить Африку от идеологических цепей, побуждает африканцев решать судьбу их культуры самостоятельно, без указки белого человека» (Львов 1967, 131).

Вторая комедия Б. Дадые «Папасиди, Мэтр-Пройдоха» (1975, второе издание 2000 г.) — самая смешная и забавная из всех. Интересно, что она удовлетворяет всем требованиям, предъявляемым Н.П. Акимовым к этому жанру. Это бытовая, «легкая» комедия положений с несомненным влиянием французской просветительской комедии (Бомарше) и введением театрального приема (известного еще со времени *comedia del arte*) «подмены», *qui pro quo*.

Действие происходит в неназванном городе некоей африканской страны, но, судя по тому, что персонажи говорят по-французски о Метрополии, эта страна — бывшая колония Франции. Из контекста ясно, что хотя в стране произошла «африканизация» кадров и на места белых чиновников сели африканцы, управление экономикой, природными ресурсами осталось у Метрополии.

Несмотря на веселость, юмор, в общем, мажорный тон, эта комедия свидетельствует об очень тяжелом положении в стране: преобладающая неграмотность, безработица, коррупция среди чиновников, взяточничество, кумовство.

Акимов писал, что идея комедии должна быть конкретизирована и смешными должны быть не только реплики, но и ситуации, и характеры действующих лиц. И Дадые осмеивает конкретное невежество, легковерие, тщеславие, тунеядство, наконец, просто глупость — общечеловеческие недостатки, но оказавшиеся очень распространенными, типичными у африканцев определенного исторического периода.

Ака, один из двух главных персонажей комедии, обрисован скорее с юмором, он — жертва в комедии положений. Ака невежествен (он окончил всего шесть классов), хотя может писать по-французски, очень тщеславный (выдает себя за «публичного писателя»), все время вспоминает прошлое, когда он служил в колониальных войсках в Тулоне, Фрежюсе, Марокко: «Белые приветствовали меня... а теперь люди идут мимо, не обращая на меня внимания. Я командовал отделением и, когда я кричал: “Отделение, стой!”... все замирали... Ах, армия, армия» (Dadié 1975, 5). Положение Аки и смешно, и печально. Его «клиенты» бедны и не платят ему за письма к родственникам. Ака без работы уже полгода, ему нечем кормить жену и сына. И он столь легковерен, что позволяет одурачить себя отъявленному мо-

шеннику Папасиди, выдающему себя за знаменитого астролога и мага.

В первом акте действие происходит на улице, во втором оно переносится ко входу в бистро и очевидно карнавализируется, приближаясь к народному «площадному» театру. В первом акте к Аке приходит полицейский агент с требованием заплатить штраф за запрещенную деятельность «публичного писателя». Во время их разговора двое молодых людей воруют у полицейского жезл и портфель, у женщины-клиентки — набедренную повязку, а у Аки — тоже портфель. В суматохе Ака падает и получает травму ноги.

Во втором акте охранник бистро Абакуа предлагает Аке позабавиться: «Что за идея сделаться публичным писателем? Кто их любит-то, писателей, публичных или других. Ты мог бы быть окружным стражником, следить за арестованными. Давай позабавимся, поиграем в окружного коменданта... Ты комендант округа. *(Он надевает на него колониальный шлем, дает трость и вешает на грудь значок)*. Я — судья, а он [официант] — посыльный. *(Аке)* Влезай в шкуру большого начальника. У тебя авто, слуги, женщины... и любовницы... под твоим командованием пятьдесят тысяч душ... Садись. Как себя чувствует твоя задница? Ой, извините. Ваша задница, мой комендант?» (Dadié 1975, 12).

Участники мизансцены расставляют столы, на столе коменданта — документы, телефон, выпивка, стаканы, сигареты, звонок. Входящие на сцену как бы не замечают «подмены» (*qui pro quo*) и ведут себя как на приеме у коменданта.

Ака звонит, изображает разговор с главой кабинета министров о том, что он смотрит досье компании «Люкслес» (Voi-Lux). Затем он «принимает» делегацию квартальных начальников и, обращаясь к «судье» (Абукуа), заявляет: «Знаете новость? Нашим подданным, говорят, дадут гражданские и политические права... права на собрания, объединения, свободу слова и право голосовать» (Dadié 1975, 21).

В этом же акте к нему является Папасиди, в бубу, тюрбане и с украшениями, объявляющий, что он — знаменитый астролог из Каира, продавец счастья и мира. Стараясь прельстить и одурачить Аку, Папасиди необыкновенно напыщенно и велеречиво несет абракадабру, употребляя астрологические термины: «Ва-

ша жена родилась, когда Плутон захватывал Нептун под взглядом Венеры в квадрате Козерога с Весами по правую сторону, соседствуя с Рыбами по левую сторону» (Dadié 1975, 20).

Самая смешная мизансцена в третьем акте, в кабинете у доктора, куда приходят Ака с женой и заболевшим сыном. Доктор — тоже невежественный и тщеславный, притворяющийся эрудитом. Доктор — такой же «специалист», как и Ака «писатель». Он ставит диагноз только по пульсу. Пощупав пульс у мальчика, заявляет, что у того глисты. Узнав, что Ака «публичный писатель», мгновенно определяет его очень-очень больным: «...У вас скверно с головой, под глазами темные круги, глаза говорят о малокровии, а язык о запоре». Всем троим доктор прописывает одно и то же лекарство — уколы микстуры номер 34.977, состоящей из касторки, эссенции коноподиума и анисовых капель. Когда Ака робко пробует отказаться, говоря, что у него просто ушиб ноги, доктор переходит в атаку: «Ах, у вас могут быть плохие последствия. Падение могло спровоцировать трещину в кости и тазобедренном суставе. А давление на седалищный нерв приведет к *phlegmatia alla dolens*, что в свою очередь может вызвать гангрену и в результате — ампутацию» (Dadié 1975, 29). Запуганные псевдомедицинской терминологией на плохой латыни типа «*algo coxa tuberculosis tumor type molluseum*» (что-то вроде «тазовое туберкулезное новообразование типа кожной фибромы»), все трое покорно переносят уколы с микстурой касторки.

В третьем акте действие переносится в контору, куда приходит Ака в поисках работы. В ремарке автор уже создает впечатление «рабочей» атмосферы в этом бюро: машинистка печатает на неисправной машинке, все время ошибается и стирает, один служащий читает газету, другой перебирает документы, ищет какие-то бумаги, смотрит в досье остановившимся взглядом. А заведующий конторы господин Тото звонит по телефону любовнице.

Посыльный поучает растерянного Аку: «Мы, посыльные, глаза не закрываем. Смотрим на тех, кто входит, роль посыльного — видеть не видя, смотреть не смотря и всегда говорить: “Хозяина нет”, особенно когда он на месте. Ты знаешь кого-то, кто бы позвонил для тебя? Депутата, генерального советника, министра, префекта, губернатора? У тебя нет ли родственника с

каким-нибудь другом, у которого был бы друг, который знал бы кого-то? Каждый так устраивается» (Dadié 1975, 43). Даже такой ничтожный служащий, как посыльный, ведет себя цинично, похамски с клиентами. Женщину, пришедшую за какой-то квитанцией, издевательски посылает в квартал с выдуманном названием Кнакна-Кью, мужчину отправляет в квартал воров и мошенников Гбуджугбуджа, в новое бюро: «Ты идешь направо, поворачиваешь налево, потом направо — идешь дальше. Перед тобой кладбище. Идешь, пересекая одну, две, три, четыре — нет, три улицы. Поворачиваешь направо, видишь место, где продают дрова, спрашиваешь Дромана, у него узнаешь, где новое бюро, а если никого нет, что ж, это жизнь. Идут, приходят, потом «*ouge-va*» (искаженное *au revoir*. — *Н.Л.*), потом возвращаются» (Dadié 1975, 38). Пришедшего в контору Папасиди посыльный пропускает к патрону только после того, как тот дает ему взятку. Один из разочарованных уставших клиентов, уходя ни с чем, подводит итог деятельности чиновников: «Они отдыхают, устав от отдыха, а нас заставляют жить как негры. Идти, возвращаться, всегда уходить и всегда возвращаться. Вот что такое бюро, контора» (Dadié 1975, 41).

Джуа, жена Аки, — резонерствующий персонаж, более здравомыслящая и умная, чем муж. Отдает отчет о причинах бездейственного положения Аки: «Деньги, — говорит мой отец, — мешают видеть и слышать. Больше никто никого не слушает, каждый только говорит, говорит, но его рука остается закрытой, всегда закрытой» (Dadié 1975, 63).

По совету подруги Джуа и Ака идут к Папасиди, который, как говорят в городе, «обеспечивает или не обеспечивает благосостояние». Папасиди, согласно ремарке, в тюрбане и темных очках, читает, напевая, книгу на диване и восторженно встречает клиентов: «Вы хорошо сделали, что пришли к Папасиди. Пусть все несчастья минуют вас... пусть никакая болезнь не переступит порог вашего дома, пусть счастье будет в ваших руках. Я открою вам все закрытые двери... смейтесь... Я против тех, кто хочет убить смех или оставить его только для себя. Не говорите ничего... Я знаю, что привело вас. Я ученик Иисуса, я командую солнцем. Я обладаю тайной посоха Моисея, секретами волшебной лампы и кольца Аладдина. Я говорю с духами неба, земли, Запада, Востока, Севера, Юга... Я понимаю язык расте-

ний и животных, насекомых, птиц, ветров и вод, звезд и тишины, потому что у всего есть язык. Я провел юность у знаменитых в мире каббалистов и оккультистов» (Dadié 1975, 67).

Завороженные безудержной самопрезентацией Папасиди и его «эрудицей» (он к тому же заявил, что знает арабский, английский, немецкий и древнееврейский языки), Ака и Джуа благоговейно слушают Папасиди. Затем этот «маг» из Каира показывает им «волшебный» чемодан, в котором умножаются деньги и которому покровительствуют 999999 духов Фортуны, 777777 Власти, 555555 духов Долголетия и 333333 Силы. От Аки и Джуа он требует положить туда имеющиеся деньги (при этом он очень разочарован, что у них только две тысячи франков), закрыть глаза, повторить за ним «заклятие» на арабском языке (предварительно узнав, что они не знают арабского), в котором арабских только два слова... «ля илла». После чего кладет их деньги в карман.

Эту формулу («заклятие») Ака и Джуа должны произносить семь раз в день в течение тридцати трех дней и только потом открыть чемодан и узреть благосостояние финансов в результате благословения 999999 духов Покровительства. Но вдруг «зомбированная» Джуа словно пробуждается от гипноза и подозрительно спрашивает, «куда ушли деньги». Возмущенный Папасиди грозит послать на нее 524784 духов Проклятия, однако Джуа упрямо повторяет: «Я не хочу быть обманутой... Я хочу увидеть, что в чемодане!» Джуа бросается к чемодану. Папасиди ставит на него ногу. Ака оттаскивает жену, в суматохе чемодан раскрывается, и в нем видны лишь нарезанные листки бумаги.

Входят двое полицейских с наручниками и ордером на арест Папасиди. Джуа кричит, чтобы мошенника обыскали, что у него в кармане находятся, наверное, присвоенные им деньги. Стражник обыскивает карманы Папасиди. Но последний сам вытаскивает из карманов много денег и отдает их Джуа, а та, очень поумневшая за это время (кто знает, а может, духи...) кричит: «Вот чудо! Деньги умножились!» (Dadié 1975, 79).

Мы видим, что в финале полицейские появляются как *deus ex machine* (бог из машины) в древнеримских комедиях, и справедливость торжествует. Зло, обман, ложь, хвастовство, алчность наказаны, а «жертвы», обиженные маленькие люди, вознаграждены.

Комедии нравов Дады все более актуализируются, наполняясь острым сатирическим содержанием и обретая конкретный социальный адрес. Путем сатирического заострения бытовой ситуации идет Дады и в следующей комедии. Прежде всего, в его пьесе «Муа-Сель» («Moi-Seul», 1979) нет ни крупномасштабности, ни калейдоскопичности ситуаций, ни особой условности персонажей. Она написана в традиции реалистического правдоподобия и близка к жанру просветительской реалистической комедии нравов, получившей распространение в драматургии Тропической Африки еще в 60-е годы. Действие в ней «привязано» к одному месту — конторе, в которой работают служащие, характеризующиеся в какой-то степени уже их фамилиями: директор Муа-Сель (Я — единственный), бухгалтер Сан-диплом (Без диплома), секретарши Санбуш (Без рта) и Бозье (Красивые глазки) и др.

В пьесе Дады четко выражены завязка, кульминация и развязка, сопряженные с единым центром — деятельностью Муа-Сель. Все его основные черты раскрываются сразу же во второй картине. Директор конторы — болтун, демагог, самодур, эксплуататор, карьерист, морально нечистоплотный человек. Усвоив небольшой запас дежурных фраз из газетных «шапок» и лозунгов, Муа-Сель увольнял или принимал на работу служащих, руководствуясь соображениями личной выгоды или прихоти. Так, сначала он хочет выгнать секретаршу Санбуш, но потом, узнав, что ее брат назначен министром, не только оставляет ее на работе, но и повышает ей жалованье, а в конце концов, когда брата Санбуш снимают с работы, забирает у нее и квартиру, и машину.

Перед своими подчиненными Муа-Сель провозглашает необходимость все перевернуть, революционизировать, перестроить, разглагольствует о производительности, продуктивности, рентабельности, а в четвертой картине пьесы в присутствии своей протеже, секретарши Бозье, начиная с привычной демагогии, непроизвольно проговаривается, разоблачая себя: «Завершена целая эпоха, дорогая. Мы не собираемся вернуться к первобытному состоянию, жить в летаргии... Надо жить, и жить интенсивно, полноценно, в наши дни только кретины остаются бедными. Преуспеть в жизни — это значит заставить работать других» (Dadié 1979, 55–57).

Испытывая нужду в деньгах для «интенсивной и полноценной» жизни, Муа-Сель самолично заключает за счет государства сделку с неким господином Сантру Кродюр (Без-дыр-Прочный крюк), торговым представителем вымышленной тоталитарной республики. Не меньший демагог и очковтиратель, чем Муа-Сель, Сантру Кродюр беспардонно обманывает своего партнера, выманив у него лъстивыми посулами крупную сумму наличными. Ссылаясь на то, что компания, которую он представляет, обанкротилась, Сантру Кродюр исчезает, уводя с собой изменившую Муа-Сель секретаршу Бозье.

В довершение всего служащие конторы объявляют забастовку, и Муа-Сель, выбиравший в друзья только нужных ему людей и растерявший к этому времени друзей истинных, оказывается в полном одиночестве. Униженный, жалкий, растерянный, он теряет весь свой апломб и впервые говорит человеческим языком: «Возможно ли? Столкнуть меня тогда, когда я так нуждаюсь в поддержке? Это стыд! Скандал!» (Dadié 1979, 101).

В пьесе Дадые «Муа-Сель» есть голос народа, очень красноречивый. Женщина-продавщица, которой задолжал один из конторских служащих, приходит в контору и обличает собравшихся там тунеядцев, прожигателей жизни: «На улице вы идете, одетые с иголки, в модных пальто, брюках, широких, как уши у слона, но карманы у вас пусты, вы увязли в долгах, а еще называете себя правительственными чиновниками» (Dadié 1979, 47).

К «серьезным» комедиям можно отнести жанровую разновидность «производственных» пьес — трагифарс Б. Зади-Зауру «Глаз» («L'oeuil», 1975, второе издание в 2000 г.). Ее тема — та же, что и в комедии Дадые «Муа-Сель»: обличение и высмеивание «чернокожих белых» — африканских чиновников, после завоевания независимости занявших посты бывших начальников-колонизаторов. Это тип административного «паразита», погрязшего в коррупции, алчного, тщеславного, бессердечного по отношению к бедным соотечественникам, использующего служебное положение в личных целях.

Композиция пьесы состоит из трех картин с авторскими ремарками. Из ремарки к первой картине «Кабинет Согома Санги» выясняется, что настоящее имя Согома, верховного губернатора, — Фалику, что на языке бамбара означает «ослиный хвост», и он изменил его на благозвучное. Таким образом, «говорящее

имя» и авторское слово сразу предопределяют сатирическое изображение главного героя пьесы. Собственно комическое связано в ней именно и только с Согом Санги, потому что все остальные персонажи, кроме людей из народа, не только не смешны, но отвратительны и даже зловещи.

В первой картине в роскошном кабинете Санги проводит заседание, точнее, его видимость, поскольку он непрерывно отвечает на телефонные звонки или сам говорит по телефону с любовницей. Драматургическая завязка происходит во второй картине, в кафе-баре «У Педро», где собравшиеся (студенты, рабочие) обсуждают Согома Санги, по их мнению, чванливого самодура, безжалостного к служащим. Из разговора выясняется, что Согом только что уволил своего личного шофера Коффи Кана, которому велел отвезти письмо и пакет любовнице. Из-за случайности, характерной для комедий «положений», Коффи сталкивается с женой босса. Та отнимает письмо, читает и узнает об измене мужа.

Затем собравшиеся узнают, что мадам Санги попала в автокатастрофу и потеряла правый глаз, а Согом, чтобы загладить вину перед женой, решил отправить ее в американскую клинику, где пересаживают органы. Это фантастическая ситуация, «остраняющая» фабулу (в то время нигде и никто не пересаживал этот орган зрения). Автору нужно было максимально обострить конфликт «интересов». В следующей картине, опять в баре «У Педро» двое подонков, Джанго и Гринго, обсуждают, как раздобыть глаз для жены губернатора. Готовые на все, вплоть до убийства, они надеются получить обещанные Согом полтора миллиона франков и останавливают выбор на безработном бедняке, бывшем служащем Джедже. За пять миллионов франков тот должен убедить жену поехать в Америку на операцию и отдать свой правый глаз.

Кульминация действия — в картине «Дом Джеджа». Из ремарки следует, что это маленький домик, где в трех крошечных комнатах ютятся пятнадцать человек — Джедж с женой Амани, тети, дяди и племянники. У Джеджа долг — сорок тысяч франков, едят только печеные бананы.

Отчаявшийся, обозленный нищетой, соблазненный пятью миллионами франков, Джедж теряет человеческий облик, что проявляется в разговоре с женой: «Э, Амани! Послушай хоро-

шенько... Выбирай, чего тебе больше хочется: стать уродливой, но самой богатой женщиной в стране, или же быть первой красавицей, но остаться нищей?» (Zadi Zaourou 1975, 141). Амани отвечает: «Плевать мне на деньги. Я хочу быть самой красивой женщиной в мире». Джедж приходит в ярость: «Так ты пережить, дрянь? Да я придушу тебя, если ты не образумишься. Понятно? Я горло тебе перережу... С меня довольно этого нищенского существования. Я тоже жить хочу в свое удовольствие, слышишь? Я хочу жить, как другие. Сегодня ночью за тобой заедет один человек. Отвезет тебя далеко — в Америку, а там доктор вынет твой глаз. Потом тебе его снова вставят, потому что мы сами станем миллионерами» (Zadi Zaourou 1975, 148).

Эта скандальная и трагическая (Амани умирает в клинике) история доходит до президента страны Черинбы. В картине «Кабинет президента» Черинба выгоняет Санги из кабинета и увольняет его с поста губернатора. Потрясенный отставкой, Согом, вспомнив о традициях, встречается на кладбище с марабутом и умоляет помочь ему, чтобы президент смилостивился и все наладилось. В картине «Тюрьма» Согом, совершенно потерявшийся, жалкий, безутешный, тупо канючит одно и то же: «Но я ведь просто старался жить, хотя и не без греха, но спокойно и с удовольствием» (Zadi Zaourou 1975, 146). Однако президент, такой же «чернокожий белый», как Санги, быстро освобождает Согома, учитывая его верноподданничество и холуйство, и возвращает пост губернатора, а Джеджа назначает генеральным директором фирмы Го-Бо-Си.

Финал пьесы — снова в баре «У Педро». Собравшиеся люди из народа, студенты, служащие с возмущением и зреющим протестом против властей обсуждают случившиеся назначения, называя Джеджа «ублюдком и обезьяной», а Санги и всех чиновников «мерзавцами». «Самое страшное, что мы даже не знаем, до чего они могут пойти! Теперь они уже не остановятся на этом. Эдак они купят все глаза бедняков. Вот что страшно. Сегодня им нужен глаз для жены, завтра для любовницы, сестры, брата и кто знает? Африканские семьи большие, глаз на всех не напасешься! Больше отступать нельзя. Мы не должны погибнуть, как слепые котята. И уже завтра нам нужно крикнуть это всему миру!» (Zadi Zaourou 1975, 149).

Несмотря на видимый схематизм образов и публицистичность стиля, пьеса интересна динамикой интриги и особенно яркими «народными эпизодами» («У Педро»), в которых отчетлива авторская идея о необходимости переустройства ивуарийского социума, катастрофическом вхождении рыночных отношений в личную жизнь африканцев, о пагубных последствиях забвения духовных ценностей предков.

Название пьесы многозначно. «Глаз» здесь не только материальный орган зрения, ставший товаром. Это знак и символ красоты, ставший товаром. Но это еще и глаз художника — средство постижения духовной сути реальности, где сосуществуют и прошлое, и настоящее.

В предисловии к пьесе Зади Зауру размышляет о наследии предков, о его роли в африканской действительности, о том, что «чернокожие белые» насаждают новое рабство — тотальную зависимость от денег. Он утверждает, что пора вспомнить о ценностях традиционной культуры и искусства, чтобы пробудить живительные силы, «питающие сверкающую зелень и возрождающие новую жизнь. Надо смотреть внимательно и зорко. Искусство открывает тайники души и с ослепительным и беспощадным светом выявляет пороки общества» (Zadi Zaourou 1975, 114).

---

---

#### **Раздел 4. Ивуарийский театр в порубежную эпоху Поиски нового стиля. Экспериментальный, или «лабораторный» театр**

Идейно-художественная задача создания подлинно самобытной национальной драматургии, стоявшая перед ивуарийскими драматургами и писателями в начале литературного процесса, продолжала оставаться актуальной и в конце XX века.

Более того, в 80-е годы усилились поиски подлинно национального, африканского стиля в драматургии, по свидетельству Коффи Тибюрса (Tiburce Koffi), регионального директора в Министерстве культуры Кот-д'Ивуар.

В статье об ивуарийском театре, опубликованной в журнале *Africulture* (2009, № 4) Коффи Тибюрс самой перспективной тенденцией в развитии национальной драматургии называет «театр поиска». Он пишет, что еще в конце 70-х годов Ньянгоран Порке (Niengoran Porquet) и Абубакар Туре (Aboubacar Touré), стремясь обосновать подлинно «негрский» стиль в драматургии, придумали термин «гриотика» (Griotique), неологизм от слова «гриот». Их эстетический проект предусматривал создание «тотального тетра», соединяющего произносимое слово, жестикуляцию, песни и музыку. Их раздражала «литературность» и подражание драмам французского классицизма «исторического», по определению Коффи Тибюрса, ивуарийского театра, то есть историко-героических пьес. К сожалению, как свидетельствует Коффи Тибюрс, декларации теоретиков «гриотики» не привели к созданию текстов пьес, а вылились в некие сольные концерты с чтением стихов собственного сочинения в сопровождении ударных инструментов.

В 1985–1987 годах Б. Зади Зауру создал труппу на основе кружка по возрождению и формированию художественного творчества (Cercle d'animation, de formation et création artistique). Зади Зауру пропагандировал эстетику «дидига» (Didiga), основанную на ритуалах охотников народа бете, которую он называл искусством «немыслимым» или «непостижимым» («impensab-

le»). Его труппе, с 1985 г. называвшейся Компанией Дидига, удалось поставить десяток спектаклей, среди которых была пьеса «Отшельница», своего рода манифест новаторской, по мнению местной (в Абиджане) прессы, эстетики, хотя его и упрекали в «герметизме».

Самыми удачными спектаклями в стиле «гриотики» К. Тибюрс считает комедии на бытовые темы «Сулейман Коли» («Souleymane Koly»), «Адам-чемпион», «Диди здесь, Диди там», синтезирующие слово с пением, танцами и ритмами ударных инструментов.

Все-таки степень новаторства пьес, основанных на эстетике «дидига» и «гриотики», представляется завышенной К. Тибюрсом. Недаром университетская пресса упрекала их в «герметизме». Этнические ритуалы включались в действие пьес еще представителями Туземного театра, а гриоты с пением в сопровождении калама и тамтамов были действующими лицами в пьесах Дервэна и Дадье. Безусловно, вокально-инструментальная и хореографическая составляющие очень эффектны в сценографии. Неоспоримо также, что как манифестация традиционалистской культуры они находят живейший отклик у зрителей. Но традиционалистская локальная, этническая культура монологична. А в пьесах главное все же — диалог.

Диалог — европейское понятие, и любая современная африканская пьеса *argoté* результат синтеза элементов традиционалистской локальной культуры, с ее размытостью сознания и бытия и отсутствием индивидуального начала (критической рефлексии), со стилевыми средствами европейской драматургической традиции. Возможность выражения национальной, а не этнической только специфики зависит от таланта и индивидуально-личностной позиции автора-драматурга, от того, в какой степени ему удастся сбалансировать, гармонизировать элементы местной и европейской (или общемировой) художественной традиции, от того, какие смыслы, общезначимые для всех этносов страны, он извлекает из этого сопряжения.

Представляется, что по крайней мере одному из ивуарийских драматургов, Коффи Квахуле (Koffi Kwahulé), удалось продвинуться на этом новаторском пути дальше всех.

Коффи Кваюле<sup>10</sup>, актер по профессии, начал писать пьесы в конце 70-х годов. Некоторые из его пьес были опубликованы в Театральном издательстве и издательстве Ланеман. Переведенные на несколько языков (итальянский, английский, немецкий), они ставились в небольших театрах в Африке, Европе, Латинской Америке и Северной Америке: «Мистерьозо-119» («Misterioso-119», Театр Види-Лозанн, 2014), «Меланхолия варваров» («Mélancolie des barbares», Национальный театр Тулузы, 2013), «Нема» («Nema», Пуатье, 2013), «Джаз» («Jaz», Театр Палладиум в Риме, 2007), «Бинту» («Bintou», Гарлемская школа искусств, 2010), «Маленькая замарашка» («Petite-Souillure», Прага, 2003) и др.

Коффи Кваюле — комедиограф, и очень оригинальный, если сравнить его пьесы с комедиями Дадье и Зади Зауру. О специфике его стиля можно судить по пьесе «Хромая маска. История солдат» («Le masque boiteux. Histoire de soldats»). Она была впервые поставлена с названием «История солдат» в театре Глоб в Бордо в 2002 г. (режиссеры Сулейман Коли и Алусбин Дане, декорации Жан-Лу Вальрас, музыка Сержа Мулинье).

В издательской аннотации пьеса определяется как «трагедия с бурлеском». Корректнее было бы определить ее жанр как трагикомедию с элементами бурлеска и травести. Ее композиция включает девять сцен: «Маски», «Пароход», «Водевиль», «Бой», «Желтый вагон», «Мари», «Пакт», «Новости с родины», «Менестрель». Действие в калейдоскопически сменяющихся друг друга сценах напоминает ускоренное прокручивание кинокадров. Эти сцены последовательно обозначают вехи судьбы колонизированных, связанной с темой участия африканской молодежи во Второй мировой войне. Но эта тема лишь вспомогательная, главная — в первой части названия: «Хромая маска». Идейный смысл главной темы — изменение этнокультурной ментальности, сознания колонизированных при столкновении с менталь-

---

<sup>10</sup> Коффи Кваюле (Koffi Kwahulé) род. в 1965 г., учился в Национальном институте искусств в Абиджане, затем в Высшей национальной школе театрального искусства в Париже, защитил степень доктора театроведения в Сорбонне (Париж III). Он номинирован на Большую премию за драматургию Министерством культуры Франции в 2006 г. (за пьесу «Мистерьозо-119» и за пьесу «Нема» в 2012 г.). Получил премию им. Эдуарда Глиссана за совокупность творчества в 2013 году.

ностью европейцев, западными ценностями в условиях войны. Хромая маска — метафора «раненного», потрясенного традиционалистского сознания в диалоге с универсалиями XX века.

Начинается этот диалог как диалог глухих, не понимающих друг друга. В первой сцене «Маска» в авторской ремарке сообщается, что на площади в некоей африканской деревне (все места действия пьесы условны, нет ни топонимов, ни этнонимов, и все персонажи тоже условны, знаковые фигуры) жители танцуют, ожидая появления Маски, которая готовится в священном лесу к выходу. Впереди Маски идет сопровождающий, озвучивая ее, а Маска танцует.

С о п р о в о ж д а ю щ и й: Предок говорит:

В ярости волны рванулись со своего ложа,  
Чтобы погасить солнце в почках растений,  
Чтобы залить поля и ущелья гор,  
Потому что один мужчина,  
Принадлежащий другой женщине,  
И одна женщина,  
Принадлежащая другому мужчине,  
Совершили на берегу Великой реки  
Нечто, что не полагается делать.  
(Kwahulé 2003, 13–14, *подстрочник автора*)

Маска-Предок вместе с собравшимися соплеменниками проводит ритуал осуждения и наказания нарушивших запрет духов Великой реки. Маска требует жертв: семь черных козлят и по семь мер арахиса, бананов, ямса и пальмового вина, а также, чтобы провинившиеся мужчина и женщина вышли из толпы. Королева, повинувшись императиву вербальной магии Маски, говорит, что все будет исполнено, и в этот момент, прерывая ритуал и коммуникативный акт собравшихся, появляется белый офицер в сопровождении сенегальских стрелков и вступает в диалог с королевой: «Будем говорить быстро. Коротко и точно. Угроза. Угрожают бедствия. Пришли варвары, чтобы сжечь огнем и залить кровью грудь матери-родины... Моя миссия в том, чтобы завербовать мужчин в этой части мира, способных спасти империю» (Kwahulé 2003, 15).

Королева с достоинством отвечает, обращаясь к сопровождающим офицера сенегальским стрелкам: «Скажите вашему на-

чальнику, что комендант уже сообщил о несчастье, которое поразило наш народ. Мы сочувствуем... Семь волонтеров, ни больше, ни меньше. Никакой другой юноша не пойдет на эту войну».

О ф и ц е р : Это не маленькая, племенная, карнавальная, нелепая война, на этот раз весь мир участвует в ней. Мировая, Тотальная, Абсолютная. Война, когда тьма готова поглотить свет, зло сожрать добро. И мой народ, униженный, но стойкий, призывает все свободные народы мира, начиная с вас, поскольку вы как никто другой знаете цену свободы, помочь нам.

К о р о л е в а : Когда мы были побеждены и съежились в колодцах нашего отчаяния, а наши слезы канули в глубину нашей слабости, мы не взывали ко всему миру. Скажите вашему шефу, что эта война — его война.

(Kwahulé 2003, 16).

В этой «завязке» диалога очевидна конфронтация между колонизатором и колонизированными. Военно-патриотическая пафосная риторика офицера (далее выясняется, что он почти дословно цитирует речь Де Голля 30 июня 1940 г., отрывком из которой начинается сцена «Бой») наталкивается на непонятную ему ментальность деревенских жителей, и из этого контраста возникает эффект бурлеска.

Из ремарки автора следует, что сенегальские стрелки стреляют в воздух, начинается паника, а потом офицер замечает среди присутствующих юношей Маску.

О ф и ц е р : Это кто тут?

С т р е л о к : Это маска, капитан.

О ф и ц е р (*маске*): Как тебя зовут? Спроси его имя.

С т р е л о к : Он не отвечает, капитан.

О ф и ц е р : Скажи, чтобы снял этот нелепый наряд.

С т р е л о к : Он не сделает этого, капитан.

О ф и ц е р : В таком случае снимите с него эти лохмотья (*молчание, никто из стрелков не двигается*). Что вы ждете?

С т р е л о к : Это маска, капитан.

О ф и ц е р : И что же?

С т р е л о к : Этого никогда не делают с маской, капитан.

О ф и ц е р : Даже, если тебя просит капитан? Ты не хочешь? Дезертирство, стрелок, дезертирство.

С т р е л о к : Я буду проклят, капитан.

Офицер вытаскивает пистолет, приставляет к виску стрелка.

О ф и ц е р : Мне достаточно нажать, и ты будешь убит как дезертир. Используй разок свою голову, прежде чем ее разнесет. Ты хочешь быть благословенным и мертвым или проклятым, но живым?

Офицер подходит к маске, затем разрезает одеяние на ней, перед ним голый человек.

О ф и ц е р : Твое имя?

Н о с и т е л ь м а с к и : Голиба.

О ф и ц е р : Что это?

С т р е л о к : Предок.

О ф и ц е р : Предок! Ну что ж, добро пожаловать, Предок, в мир бедных людей, как мы. (*Стрелкам*) Забирайте его. Я хочу, чтобы вы немедленно отправились в порт. Я утверждаю, что французская империя должна остаться собственностью Франции, несмотря ни на что.

(Kwahulé 2003, 17–18).

Тут уже в первой сцене появляется главный герой пьесы — Голиба. Это, конечно, собирательный образ. Личностного в нем только то, что он считает себя Маской, носителем сакральной Маски, то есть проводником в мир предков и духов. Маска в пьесе — символ, а символ, как писал Ю.М. Лотман в статье «Внутри мыслящих миров», «никогда не принадлежит к одному синхронному срезу культуры, а всегда пронизывает этот срез по вертикали, приходя из прошлого и уходя в будущее. Память символа всегда древнее, чем память его несимволического текстового окружения» (Лотман 1999, 157). Маска — символ этнокультурной памяти Голибы, а в последующих сценах драматург показывает искушения и испытания, выпадающие на долю традиционалистского сознания Голибы.

В последующих сценах акцентируется прием травестии. На пароходе с рекрутами появляется в костюме мажордома Шарль-

Александр, как две капли воды похожий на белого офицера в «Маске», а его жена Мари-Луиза изрядно смахивает на певицу Пупинетту, выступающую перед новобранцами с популярными французскими песнями 30-х годов. Используя ту же трескучую военно-патриотическую риторику, что и капитан в первой сцене, Шарль-Александр предлагает рекрутам развлечься: «... туземные народы, верные Франции, уважающие Францию, с негодованием осуждают позорную капитуляцию империи... Это путешествие, надеюсь, будет восхитительным празднеством. Во всяком случае, я постараюсь» (Kwahulé 2003, 19).

Завербованные африканцы собираются на пароходе в три группы, выражающие отношение колонизованных к войне. Они обозначаются условно: «Стрелок 1», «Стрелок 2», «Стрелок 3». *Стрелок 1*: «Боюсь ли я? Я не воин... Сильно боюсь. Особенно потому, что это война других... С кем они воюют? Я ничего об этом не знаю. Как они воюют? Ничего не знаю. Почему они воюют? Конечно, я боюсь... Как будто бы закрыт вместе с черной змеей. Ты не знаешь, когда она укусит, знаешь только, что рано или поздно она укусит» (Kwahulé 2003, 20). *Стрелок 2*: «Я волонтер, я хотел быть стрелком. Война, плюю я на это. Я знаю, что хотел путешествовать, видеть страны, встречать людей, как например, на этом корабле... и особенно увидеть Париж. Ах! Париж! (*напевая*) У меня две любви, моя страна и Париж; я готов, перед этим я увидел фетиши и марабутов, и они меня подготовили» (Kwahulé 2003, 21).

*Стрелок 3*: «Что я могу? Есть комендант, военные... У них ружья... Никто не мог бежать. Мой кузен хотел убежать, но они убили его. Как будто это был кусок мяса» (Kwahulé 2003, 21). Все стрелки, глядя на Голибу, говорят, что вот он «готов» вполне к исполнению воинской обязанности. Голиба — простодушный, неграмотный деревенский парень. Конечно, он гордится тем, что он носитель Маски, что он — Маска, но в то же время он как бы все время плывет по течению, приноравливаясь к окружающему миру.

В сцене «Бой» группа стрелков вместе с Голибой попадает в засаду, и в первом же бою Голиба получает ранение в ногу. Немецкий солдат заколол бы его, если бы не внезапно появившийся человек, мужчина, который застрелил немца и напомнил по-

трясенному Голибе и мажордома Шарля-Александра на корабле, и белого офицера в деревне.

В сцене «Мари» «готовность» Голибы как бы декодируется. Голиба охромел в результате ранения, и он переживает, что больше не сможет танцевать как Маска. А Маска как символ, если воспользоваться выражением Лотмана, «прорастает» через срез традиционной культуры прошлого и «уходит» в будущее. Как профанация традиционных моральных и духовных ценностей Хромая Маска — порченная маска, она предвещает судьбоносные изменения в традиционалистском сознании Голибы. В сцене «Мари» в военном госпитале Голиба влюбляется в медсестру Изабель, которая похожа как две капли воды и на Пупинетту, и на Мари-Луизу, жену мажордома. Комический эффект возникает опять в контрасте простодушия и наивности Голибы и рациональной рассудительности Изабель, которую он называет Мари, не замечая своей оплошности, в то время, когда диктует письмо отцу на родину.

Голиба: Дорогой отец, здравствуй. Хочу сообщить тебе на этом клочке бумаги мои новости. Они хорошие. Война идет хорошо. Если бы ты увидел, что здесь происходит, ты был бы счастлив, счастлив, счастлив.

Изабель: Ты не думаешь, что достаточно одного раза?

Голиба: Как это?

Изабель: Он будет счастлив сразу и навсегда: один или двадцать раз, быть счастливым — это быть счастливым.

Голиба: Нет, не один раз и не двадцать, а три раза. Если бы эта была моя мать, было бы четыре раза... Один, посреди трупов и окруженный врагами, я стрелял, стрелял, стрелял. Я хотел бы, чтобы дед Мориба, сражавшийся рядом с Альмами Самори Туре, видел меня. Их было более ста, но я всех убил.

Изабель: Но ты же не делал этого!

Голиба: Я делал это, в мечтах. Генерал был доволен и представил меня своей дочери.

Изабель: Какой генерал?

Голиба: Я знаю только одного генерала в этой стране... Генерал познакомил меня со своей дочерью, а она медсестра... Она очень красивая и милая, и я думаю, что она меня любит.

Изабель: Но я не дочь генерала и совсем не люблю тебя.

Г о л и б а : Отец, я ошибся. Она даже не знает генерала, но она медсестра, и я женюсь на ней... Мари, я хотел бы занять хоть маленькое местечко в твоих мечтах.

(Kwahulé 2003, 36–39)

Голиба объясняется Мари (Изабель) в любви: «Когда я вижу тебя в твоей униформе, вижу твои щеки как розы, сияние твоей улыбки, свет в твоих глазах, только одно имя приходит мне. Мари, я хотел бы проложить дорожку в твои мысли, Мари. Я хотел бы занять маленькое местечко в твоих мечтах, Мари». (Kwahulé 2003, 39). Эти слова вряд ли могут принадлежать неграмотному традиционалисту, это речь скорее банального французского квазиромантика.

Изабель, которую Голиба, как бы забываясь в порыве чувств, постоянно называет Мари, записывает его признания в том же его письме к отцу о самочувствии среди многочисленных трупов, поверженных им (только в мечтах) врагов. Изабель здраво оценивает их истинную сущность, отвечая на уверения Голибы в неизменной к ней любви решительным отказом, что подтверждается ее словами: «Я не люблю тебя!»

И здесь опять диалог «глухих», как в первой сцене «Маски». Изабель-Мари не понимает Голибу. Для него слова «ты был бы счастлив, счастлив, счастлив» — магические слова, своего рода заговор. «Магическое слово, по словам авторов книги “Историческая поэтика фольклора: от архаики к классике”, — это по преимуществу императивное высказывание, предписывающее адресату ответное поведение... не только перфомативно, но и сугубо коммуникативно. Именно словесная формула, сопровождающая магическую акцию, превращает ее в адресную “реплику”, выражающую приказ, пожелание или запрет ответной реакции на эту реплику» (Мелетинский, Неклюдов, Новик 1994, 180).

Голиба адресует свое магическое слово отцу, веря, что его пожелание вызовет у того ответную — положительную реакцию, но Изабель-Мари разрушает эту вербальную магию. И тогда Голиба говорит тем языком, который понятен девушке, языком рассудка: «Напиши, что я приветствую всех, да хранят их предки, как охраняют они меня на этой войне, где я был ранен сразу по прибытии на эту землю. На этой войне, которую я про-

вел в госпитале, на этой войне, где я не видел еще ни одного вражеского солдата, напиши, что Мари меня не любит, а снаружи идет белый снег» (Kwahulé 2003, 39). Голиба рвет письмо, забывает о доме, о предках, об отце, о тех, кто ждет его с войны.

В сцене «Новости с родины», единственной, написанной в реалистическом стиле, где стрелки читают письма из дома, предстает образ родного дома, очага. Родственники пишут о смерти близких и о том, как они в ожидании сына выбирают ему невесту, отдавая будущему тестю деньги в счет приданого, о том, как суеверия ломают судьбы. Так, в одном письме жена сообщает мужу, что у нее родился уродливый ребенок, и родные в деревне решили, что дьявол или колдун спрятался в этого ребенка, и тогда его отравили, чтобы он «сопровождал» дьявола туда, откуда пришел: «А они говорят, что мы больше не женаты, что я колдунья, раз произвела на свет такого ребенка, и хочу “съесть” твою мать, и отправляют меня к родителям» (Kwahulé 2003, 48).

Но вести с родины не трогают Голибу. Он думает только о том, чем компенсировать свою хромоту, как обрести вновь достоинство Маски и завоевать расположение Изабель-Мари.

Кульминация действия пьесы — в сцене «Пакт»: Голиба, вслед за искусом любви подвергается искусству власти. В госпиталь приходит господин, который одновременно и белый капитан из «Маски», и мажордом, и человек, который спас Голибу в бою, убив немца. Человек-инкогнито, он же капитан, он же мажордом и некто, спасший Голибу, — совершенно условный образ, собирательный образ определенного типа француза-колонизатора, который намеревался использовать в своих (и Франции) интересах колонии даже после обретения ими независимости. И Голиба — тоже, конечно, условный образ, тип африканца-конформиста, обольщенного западными ценностями, профанирующего традиционные ценности ради власти.

Человек-инкогнито говорит: «Ваша страна после этой войны, бесспорно, получит независимость. В благодарность за храбрость, которую ее сыновья доказали в этой трагедии. Это решено. Но с этого момента многое усложняется для вашего народа. Нужны будут такие люди, как вы, Голиба, способные понять сложность современного мира, который открывается навстречу вашей юной и хрупкой стране». Голиба сначала сму-

щен: «Я не умею ни читать, ни писать. Я хочу снова стать Маской, чтобы заслужить любовь Мари». Мужчина-инкогнито настаивает: «Но тот, кто добьется власти, и есть верховная Маска! Вам достаточно появиться, чтобы стать высшей Маской, даже не танцуя. Власть заставит забыть о вашей инвалидности. Верьте мне, Голиба, нет более могущественного фильтра для любви, чем власть».

Голиба: Я не умею ни читать, ни писать.

Мужчина: Вы думаете, что достаточно уметь читать и писать, чтобы стать великим государственным человеком? Весь вопрос — в наличии мечты, все зависит от нашей способности мечтать и заставить других поверить в эту мечту в мире... Мечтать не научат ни в какой школе. И потом, у меня есть друзья, которые умеют читать и писать. Я попрошу их помочь вам. Они будут вам советовать, так что ваши мечты потекут потоками слов, прежде чем Вы донесете их до подчиненных. Вам надо только мечтать и появиться в виде Маски.

(Kwahulé 2003, 62–63).

В заключительной сцене «Менестрель» Голиба, его друг Сайдаллах и стрелки празднуют окончание войны и День освобождения. Сцена так называется потому, что напоминает придворный праздник в каком-то средневековом феодальном государстве, где сюзерен раздает вассалам должности и награды. Голиба, ставший президентом, назначает своего друга Сайдаллаха генералом. Сайдаллах награждает медалями стрелков: «Эта медаль, которую я прикрепил на грудь, — знак признательности и уважения, которые дарует родина. Да здравствует республика, да здравствует национальное согласие» (Kwahulé 2003, 51).

Господин инкогнито, он же капитан-мажордом-спаситель Голибы и Мари (Пупинетта, Изабель) чокаются шампанским и танцуют под музыку Концерта для скрипки и гобоя до мажор опус 5 № 1 господина де Сен-Жорж. Мари скоропалительно выходит замуж за Голибу, уже вполне ассимилировавшегося, забывшего о традиционных ценностях. Голиба, не совсем, впрочем, еще утративший природную честность, остатки своей идентичности, продолжает бубнить: «Я не умею ни читать, ни писать. Ведь нужны же министры, депутаты, правительство...»

Но Сайдаллах успокаивает его: «Мы обо всем уже подумали. Правительство уже создано. (*Показывает на стрелков*) Вот ваши министры» (Kwahulé 2003, 51).

В ремарке автора говорится, что входят женщины в вечерних платьях «от кутюр», это жены министров. «*Голиба*: Итак, вся власть в моих руках. И не надо больше решать все мне самому. Щелчок пальцем, знак — и трон скользит под мой зад!» (Kwahulé 2003, 52). Министры и жены танцуют нечто вроде менуэта.

Коффи Кваюле удалось изобразить эпические по масштабу исторические события: участие африканцев на стороне сражающейся Франции, даже бой, изменения в самосознании народа на пути к независимости, вложить в девять актов мозаичной картины жизненные судьбы многих будущих лидеров национально-освободительного движения и будущих президентов независимых стран Африки. Совершенно ясно, что этот образец сатирической драматургии метит в глав автократических репрессивных режимов (из капралов и сержантов, возведенных в генералы), которые забыли со временем лозунги национально-освободительного движения и по существу переняли у бывших хозяев только стремление к потребительству, роскоши и удержанию личной власти любой ценой.

В художественном отношении Коффи Кваюле удалось лучше, чем другим ивуарийским драматургам, без швов, пластично сплавить элементы устной традиции и средства современной драматургии. Его творчество подтверждает вывод Е.М. Мелетинского о том, что «латиноамериканские и африканские авторы сочетают современный модернизм с теми фольклорно-мифологическими традициями, которые еще живут на их родине» (Мелетинский 2008, 427).

\* \* \*

Основные драматургические жанры Кот-д'Ивуар развивались в русле идейно-художественной парадигмы общелитературного процесса во французских колониях в XX веке: осуществить духовную деколонизацию, разрушить стереотипы колонизаторов в отношении африканских народов, предъявить миру собственную культурную идентичность, добиться признания

«африканского присутствия» с его историческим прошлым, традиционной культурой, религией, искусством, моральными ценностями как самоценного явления в глобальном масштабе.

Одной из главных творческих задач, стоявших перед африканскими драматургами, было создание национальной самобытной драматургии, преодоление объективных трудностей, в частности того факта, что литературные жанры (как и роман в прозе), например, героико-историческая драма, были заимствованы.

Как показывает анализ пьес ивуарийских драматургов Дервэна, Дадье, Зади Зауру, влияние литературной традиции французской драмы классицизма на их творчество бесспорно. Слишком очевидны формальные жанровые признаки: композиция, тяготение к трем единствам (особенно заметны у Дервэна); характеры центральных персонажей с особым типом героизма, вплоть до самопожертвования. Это или правитель-король с идеей сильного независимого государства (Да Монзон), или вождь освободительного движения, возглавляющий борьбу против иноземных захватчиков (Самори в «Софа» Зади Зауру), или религиозный подвижник и патриот (Дона Беатрис в драме Дадье).

Классицистической является антиномия, положенная в основу главного конфликта, — противостояние разума и чувства, нравственного долга (долга перед государством) и личных страстей, родового и индивидуального. Причем именно индивидуальное, личностное провоцирует и порождает главный конфликт, предвещая трагедию.

Семантическую антиномию олицетворяют в бинарной оппозиции персонажи: Да Монзон/Саран; Самори/Карамоко; Дона Беатриса/король Заира.

И все-таки ивуарийские героико-исторические драмы не являются эпигонскими, они обладают собственной африканской спецификой, «корневой» памятью жанра, жанрового прототекста, связанного с устной традицией. Это хвалебные песни гриотов, посвященные историческим личностям — правителям африканских государств, это и эпические предания (например, эпос бамбара о Да Монзоне), легенды. Это и своеобразный стилистический синкретизм, выражающийся в акцентированном музыкальном сопровождении (хоровое пение, тамтамы, гитары, флейты).

Эпическая идея, «народная мысль» выражена в ивуарийских героико-исторических драмах достаточно мощно, как в «Голосах сквозь ветер» Дадье. Только на первый взгляд в образе Нахубу ощущается влияние «Калигулы» Камю. В действительности Нахубу, конечно, разительно отличается от камюзианского Калигулы: он просто и только деспот, тиран, а не солипсист и эгоцентрик, чувствующий себя равным богам. Вера Нахубу в колдуна — типично африканская реалья; его галлюцинации, в отличие от поэтически-визионерских камюзианского Калигулы, слишком рационально-прозрачны и аллегоричны. Эпическая мысль драмы звучит в тамтамах восставшего народа, преобразуя героико-историческую драму, задуманную как пьеса-концепция, в пьесу реалистического социально-политического прогноза.

В комедиях Кот-д'Ивуар, как и вообще в «низших» жанрах африканских франкоязычных литератур, национальная специфика ощущается сильнее, чем в героико-исторических драмах. Ивуарийские комедии подразделяются на «легкие» типа «Папасиди» Б. Дадье, «Полигам» («Polygame», 1985) Луи Кенгхе Фуамино (Louis Kenghe Fouamino), «серьезные» с чертами политического фарса, как «Господин Того-Гнини» Дадье и «Глаз» Зади Зауру, трагикомедии, как «Хромая маска. История солдат» Коффи Кваюле.

Огромная популярность комедий-фарсов, комедий-шутков и бурлескных комедий связана с народной смеховой культурой, устной традицией, конкретно — с юмором сказок о животных, сказок о животных и людях, высмеивающих общечеловеческие недостатки (жадность, плутовство, хвастливость, тщеславие и пр.), и с авторско-индивидуальным, личностным остроумием.

«Серьезные» комедии, как правило, более литературны, обладают более разветвленной фабулой и более сложной композиционной структурой. Однако все жанровые разновидности ивуарийских комедий имеют общую реалистическую основу: изображение жизни африканцев с ее горестями и радостями в конкретный исторический период — до и после завоевания независимости странами этого региона (или непосредственно перед ее провозглашением).

Отсутствие достаточной психологической мотивированности поступков действующих лиц и развязки компенсируются изобретательностью авторов в построении интриги и таких «по-

ложений», в которых могли бы воплотиться представления о «должном» согласно просветительской эстетике.

Одним из способов достижения разоблачительного эффекта является гиперболизация черт персонажа, демаскирующая его в глазах других персонажей. Таков эффект гиперболизации наглости, тщеславия и жадности пройдохи Папасиди в комедии Дадье. Другим способом развязки экстремальных «положений» и их движения в сторону хэппи-энда служит внезапное, не подготовленное фабулой, введение в пьесу персонажей, олицетворяющих добро и справедливость, такое, например, как появление стражников, арестовывающих в финале мошенника Папасиди.

В «легких» комедиях преобладает моральная проблематика и отчетлив дидактизм, в «серьезных», как в «Господине Того-Гнини», «Муа-Сель» и «Глаз», очевидны актуальная злободневность, социальная критика и сатирическая заостренность.

И «серьезные», и «легкие» комедии выполняют задачу просвещения народных масс в независимых африканских странах, откликаясь на исторический оптимизм, «требовательный» оптимизм, по выражению Ромена Роллана, то есть на стремление масс увидеть свои мечты о лучшей жизни осуществленными, а свои идеалы воплотившимися.



## ГЛАВА II

### РОМАН КОТ-Д'ИВУАР ЗА 60 ЛЕТ РАЗВИТИЯ

(50-Е ГОДЫ XX ВЕКА — НАЧАЛО XXI ВЕКА)

#### *Раздел 1. Зарождение ивуарийской романистики (50–60-е годы XX века)*

В монографиях африканских литературоведов 80-х годов (М. Кан, Ж.-П. Макута Мбуку) очевидно стремление доказать приоритеты устной традиции в формировании африканского франкоязычного романа. Влияние устной традиции бесспорно, но нельзя преуменьшать и воздействие на африканских писателей (как закономерность) французской литературы.

Адаптация европейских художественных стилей африканскими писателями одновременно с влиянием устной традиции далеко не всегда приводила к художественному синтезу в их творчестве. Не случайно особенно восприимчивы оказались ивуарийские писатели в 50–60-е годы к просветительскому реализму, признавая, как камерунец Монго Бети, своими учителями французских просветителей, то есть представителей именно этой литературной традиции.

В Африке это была эпоха последней фазы тронутого разложением родо-племенного социума, когда все еще огромную роль играет традиционная мораль и этика, а в традиционном (этническом) искусстве все еще господствовал традиционный эстетический канон — антропоморфные безличные ритуальные и сакральные скульптуры и маски. Но в это же время независимые африканские страны приступали к государственному строительству и национальной реконструкции, когда нации еще не вполне сформировались, так же, как самосознание и культур-

ная самоидентификация африканцев. Представления о самоценности, неповторимости каждого отдельного индивидуума были непривычны для традиционного сознания, ведь перед лицом вождя члены рода были все одинаково равны.

Африканским писателям в 50–60-е годы импонировала просветительская идея нового человека, соединяющая «естественного человека» и человека из народа, униженного существующим миропорядком и протестующего против него, вера в возможность общественного переустройства через воспитание, образование, пропаганду, а также, особенно у поздних просветителей (Ж.-Ж. Руссо), акцентированное внимание к природе и эмоциональной сфере человека.

Идейно-этическая мотивированность африканских писателей (стремление к реабилитации традиционных ценностей африканской культуры, искусства) вносила коррективы в формирующийся художественный стиль, например, на перенос внимания с фабулы, сюжета как структурообразующих элементов романа, довольно однотипных (пространственные перемещения персонажей из деревни в город или наоборот, из Африки в Европу), на визуальную укрупненность деталей среды бытования, традиционных верований и магических практик, мифологических представлений, элементов фольклора и идеопластики.

Конвергенция с просветительским реализмом была скоропроходяща. Африканская действительность стремительно менялась, предъявляя писателям новые вызовы. Просветительские упования быстро (уже в 70-е годы) сменились разочарованием и возмущением установившимися авторитарными режимами с деструктивной экономической политикой, военными переворотами, межэтническими конфликтами, бесправием и бедствиями народа.

В этих условиях большое влияние на ивуарийскую прозу оказал европейский социально-критический роман и различные жанровые формы инвективной сатиры, фантастического гротеска, парадийно-трагической поэтики 80–90-х годов; герои романов, ранее бывшие зачастую рупорами автора, отделились от него, зажили самостоятельной жизнью, а индивидуально-авторский стиль и художественный вымысел в 90-е годы уже стали доминировать.

Основоположник ивуарийской литературы на французском языке (прозаик, поэт, драматург, общественный деятель) Бернар Дадь в 1956 г. издал автобиографический роман «Клембье». Наиболее удачна в художественном отношении первая часть книги, повествующая о детстве героя. Контрастом к ранним годам жизни Клембье выглядит время учения в Гран-Бассамской начальной школе, удручающей мальчика палочной дисциплиной и запрещением говорить на родном языке. Юный Клембье инстинктивно противится ассимиляции, но он стремится к знаниям в надежде использовать образование, чтобы облегчить жизнь своего народа и помочь ему порвать с косными и вредными традициями, «высадить первую дверь», под которой подразумевается колониальная зависимость Африки.

Клембье — верующий христианин, но вера его подтачивается за время учебы в Сенегале в Школе Вильям-Понти сомнениями в эффективности христианской любви как средства совершенствования мира, несмотря на то, что его девизом могли бы быть слова: я люблю, следовательно, я существую. Вместе с тем Клембье не совсем точно представляет себе, что именно могло бы сокрушить стену человеческой злобы, расового неприятия, воинствующего эгоизма, и поэтому на страницах книги слишком часты простодушные риторические вопросы типа: «Разве мысли всех матерей не одинаковы под всеми небесами? И разве не все людские сердца созданы из живой плоти, чтобы страдать и понимать друг друга? К чему заглушать этот голос сердца?» (Dadié 1956, 161).

Подобно герою его стихотворения «Люди всех континентов», Дадь хочет быть посредником между людьми всех рас и религий на пути к взаимопониманию и мирному существованию. Более того, его «Клембье» — один из самых гражданственных западноафриканских романов на французском языке.

Клембье отлично понимает капиталистическую эксплуататорскую природу колониализма. Это делает его опасным для властей человеком, подлежащим аресту как зачинщик беспорядков среди населения. Но перенесенные испытания не сделали из Клембье отступника наподобие друга его юности, Дасси. Клембье-Дадь предвидит то время, когда его родина станет независимой и его мечты о всеобщем образовании и благе народа осуществляются. Именно поэтому, несмотря ни на что, оптимисти-

чен конец романа, объединяющий патетическое обращение Клембье к тамтамам и письмо француза Таржа, одного из героев романа, перекликающегося с ними в прославлении будущего мира, взаимопонимания и братства между народами.

«Клембье» написан начинающим прозаиком, поэтому в романе ощущается недостаток профессионального мастерства. Калейдоскопичность событий во второй части романа не компенсирует, а, скорее, подчеркивает вялость и даже многословность повествования. При том, что идейные позиции автора выражены достаточно отчетливо, многие образы книги, и в первую очередь француза-интернационалиста Таржа, по сути лишь схемы, контуры характеров. Бросается в глаза, что не только европеец Тарж, но и дядя Клембье, Ассуан Коффи, и даже парходный боцман в обычной повседневной беседе говорят языком заправских профессиональных ораторов. Зато в высшей степени жизненны, выразительны в своей лаконичности описания Гран-Бассама, городские и сельские пейзажи, наконец, зарисовки не индивидуализированной, но и не безликой толпы горожан, любопытной, суматошной, суеверной, впечатлительной, по-африкански жизнерадостной и затаенно враждебной к европейцам. Особенно колоритно отображены наблюдения, относящиеся к детской психологии и поступкам.

Даде щедро использует сказки, притчи, легенды, не только поэтизирующие, украшающие повествование, но и создающие атмосферу той фольклорной стихии, в которой начиналось формирование самосознания Клембье — будущего участника национально-освободительного движения.

Продемонстрировав в «Клембье» отношение героя к африканской действительности, Даде выпускает затем два романа о странствиях африканца по Старому и Новому Свету. В эпистолярном по форме романе «Негр в Париже» (1959), хорошо принятом французской критикой, герой в письмах к африканскому другу с тонким юмором передает впечатления о Франции, Париже, говорит о сложившемся у него убеждении в необходимости взять из опыта развития Французской республики все полезное, чтобы избежать ошибок в становлении африканской государственности.

Прямое влияние «Персидских писем» Ш. Монтескье на стиль Даде признает и сенегальский литературовед М. Кан

в своей монографии «Африканский роман и традиция» (1982). Это прежде всего художественный прием «свежего глаза», примененный Монтексье при описании путешествия двух друзей-«персов» — Узбека и Рика — во Францию в форме писем на родину с резкой критикой кажущихся им абсурдными и нелепыми обычаев и норм поведения.

Поначалу кажется, что «Негр в Париже» пронизан только юмором. Юный Танхое Бертен, пишущий длинное письмо другу в Африку, напоминает веселого, добродушного Риду, склонного интересоваться не столько политическими вопросами, как Узбек, сколько парижскими нравами. Танхое — это сам автор, принимающий маску простака, изумленного образом поведения парижан, раскованной молодежи, культом цветов, собак. Особенно странными кажутся ему отношения между мужчинами и женщинами: «У парижанки нежные слова, очаровывающие ее друга: наиболее часто это “моя капуста”<sup>1</sup>, очень распространенный в стране овощ. Мужчина в свою очередь называет ее “моя козочка”. Все эти слова говорятся так дружески, так любовно, что чувствуешь, что они идут от сердца. Надо признать, что у женщин восхитительные рты. Накрашенные, они похожи на такие спелые ягоды, что хочется сорвать их быстрее, чем сосед...» (Dadié 1956, 18).

В лукавом юморе Танхое нет оттенков осуждения, или тем более расовой неприязни. Однако в заключительной части письма он сдергивает маску добродушного простака, и его ирония по отношению к «цивилизаторской» миссии колонизаторов «заряжает» текст энергией протеста: «Пора уезжать из этой страны... Я стал пить маленькими глоточками, я беру кофе, я больше не кричу, чтобы позвать друга... я читаю мой дневник, мой непромокаемый плащ всегда со мной, и я даже спорю на пешеходной дорожке с автомобилистами. Все это явные признаки моей эволюции, моей интеграции, моей ассимиляции. У меня нет еще подружки. Хочу побыстрее обзавестись ею; может быть, я осмелюсь поцеловать ее у всех на виду, на улице. Тогда я смогу считать себя полностью свободным от всех предрассуд-

---

<sup>1</sup> Танхое не знает другого, разговорного значения французского слова «chou» — *душенька* (mon chou).

ков, от всех комплексов, по-настоящему свободным» (Dadié 1956, 126).

Следующее прозаическое произведение Бернара Дадье «Патрон из Нью-Йорка» (1964), имеющее подзаголовок «Хроника», — не роман в прямом смысле, а нечто вроде обширного очерка нравов современной Америки с элементами философской сатиры и фельетона и попыткой переосмыслить историческое развитие страны с главным акцентом на негритянской проблеме. Содержание книги убедительно свидетельствует об ужасе и отвращении, которые внушает автору американская «цивилизация масла и бензина, смазок и горючего» (Dadié 1956, 24), бурлящая в производительной лихорадке. Деловые американцы с их меркантильностью, самодовольством, ограниченностью глубоко антипатичны ему.

Убийственно едкой становится ирония Дадье, когда он замечает, что американец начинает плохо себя чувствовать, едва с ним заговоришь о сложных вещах и отвлеченных понятиях, — не потому, что не может их осмыслить, а потому, что считает это напрасной тратой времени, так же, как и сердечные переживания. Подчеркивая делячество американцев, Дадье пишет, что даже в их улыбке заключен отблеск чарующего могущества доллара (невольно вспоминается характеристика Скотта Фицджеральда в «Великом Гэтсби» голоса американской леди — обаятельной имитации звона долларов).

Однако историческое прошлое и действительность Америки дают повод не столько для насмешки, сколько для тревоги и негодования: «Злые феи склонились над колыбелью американской цивилизации и наделили ее трагическим даром — негритянской проблемой» (Dadié 1956, 36). Сознание ужасного положения негров в Америке, впечатления от дискриминации, насилия ку-клукс-клана придает драматическое звучание ироническим филиппикам автора.

Соглашаясь с мнением Клода Кийато в книге «Бернар Бинлин Дадье. Человек и творчество» (1967), характеризующего Дадье как убежденного христианина, нельзя не отметить в то же время понимание Дадье функциональной роли религии в капиталистическом государстве как одного из средств, которое «хозяева» используют для достижения своих целей на земле: «Пугаешься иногда, когда допускаешь, что человек создан по образу

бога, бога наших дел, бога наших армий, бога нашей экспансии, нашего господства. Довольно мерзкое лицо!»

Дадье в «Патроне» — не беспристрастный наблюдатель, он оценивает открывшуюся ему правду американской действительности с точки зрения современного африканского интеллигента и патриота. Судьба его страны, по глубокому убеждению Дадье, не должна быть копией стремительного американского восхождения к духовной обезличенности, денежному всевластию, эмоциональной неполноценности, господству эгоизма, расчета, насилия. Следует ради справедливости заметить, что Дадье не учитывал сложности и противоречия американской действительности. Он сознательно шел на дискредитацию американского образа жизни, самого духа капиталистической цивилизации, который иные африканские общественные деятели жаждут ощутить и укоренить в Африке.

Отвергая этот путь, Дадье убежденно и страстно заявляет: «Африка должна сменить кожу. Это необходимо для нее. Быть Африкой, новой силой, новой ценностью, не обмануть ни одну из возложенных на нее надежд или оставаться прилавком, чердаком, рынком сбыта с новыми флагами, которые будут хлопать как можно сильнее на ветру, чтобы было легче скрыть недостатки и упиваться иллюзорным могуществом» (Dadié 1964, 15). Позитивная программа Дадье не определена до конца; впрочем, это можно сказать о многих писателях Западной Африки, и не только его ровесниках и младших современниках, таких, как, например, Морис Конэ и Аке Лоба.

Первый роман Мориса Конэ<sup>1</sup> (1932–1980), как и у большинства ивуарийских писателей, носит автобиографический характер. Роман с незатейливым названием «Молодой человек из Буаке» автор написал еще в 1961 году и издал в Париже в 1963 г., содержание его также незамысловато.

Двадцатилетний Мусса возвращается в родной дом в Буаке<sup>2</sup> после пятилетнего отсутствия. Мысли его печальны. Отец погиб во время Второй мировой войны, оставив вдову с тремя детьми. Мусса, старший из детей, думал получить образование

---

<sup>1</sup> Морис Конэ (Koné) родился в г. Буаке и здесь окончил начальную школу. Работал смазчиком машин, хлебопеком, чиновником в мэрии.

<sup>2</sup> Буаке — второй по величине город в Кот-д'Ивуар.

в Абиджане, найти работу и помогать семье. Но ему не удалось даже получить сертификат об образовании. Мусса вынужден был работать то учеником механика, то помощником кузнеца, даже одно время был боксером-любителем. С последнего места работы в качестве письмоводителя у белого его уволили в 1959 г., и он решил вернуться в Буаке.

В тепле семейного очага Мусса успокаивается. Спустя несколько недель он влюбляется в местную красотку, переживает, узнав о том, что она вышла замуж за старого и богатого агента по перевозкам. Друг Муссы, чтобы утешить товарища, знакомит его с юной Нгессан, они готовятся к свадьбе, но Нгессан, уехав ненадолго в родную деревню, заболевает неизвестной болезнью и умирает. Мусса в отчаянии: «Все прекрасные дни любви рассыпались, словно карточные дворцы, как только дохнула на них безжалостная, жестокая судьба» (Koné 1963, 60).

Первый и единственный роман М. Конэ подкупает искренностью интонации и трогательной готовностью принимать жизнь как она есть и, несмотря на лишения и трагедии, радоваться тому, что в ней прекрасно: «лучший способ быть счастливым — это заставлять себя идти вперед, доверять себе и не терять мужества. Никогда не предавать себя. Надо любить то, что в жизни прекрасно» (Koné 1963, 34).

Намного сложнее по тематике, сюжету, композиции более зрелые в художественном отношении романы Аке Лобы<sup>1</sup>.

Принесший Аке Лобе широкую известность роман «Кокумбо, черный студент» («Kocoumbo — l'étudiant noir», 1966) использует ставшую почти традиционной для западноафриканской франкоязычной литературы тему африканских учащихся во Франции. Интродукцией к разворачивающимся в романе событи-

---

<sup>1</sup> Аке Лоба (Aké Loba) род. в 1927 г. в деревне Абобо-Бауле. В 1947 г. уехал во Францию. Был рабочим, служащим. В 1958 г. получил степень бакалавра. В 1959–1961 гг. учился в Институте дипломатических исследований (Париж). После провозглашения в стране независимости вернулся в Кот-д'Ивуар и поступил на дипломатическую службу. В 1961–1965 гг. — секретарь посольства в Бонне, в 1965–1970 гг. — советник посольства в Риме. Начал писать в конце 50-х годов. В 1961 г. за роман «Кокумбо, черный студент» получил Большую литературную премию Черной Африки. Читал лекции об африканской литературе в университетах Рима и Страсбурга. В 1969 г. за роман «Сыновья Куречи» получил литературную премию имени Уфуэ-Буањи.

ям является описание родной деревни Кокумбо, где он ведет привычный для его сверстников образ жизни. Его желания не простираются дальше удачной охоты на кабана — заявки на зрелость, которая позволила бы ему жениться на любимой девушке. Однако его надежды разрушает отец, пославший Кокумбо учиться в Париж.

Все годы учения в школе Кокумбо грезил об этом городе: «То был образ мира, где мало работают, где каждый обладает собственной сверкающей красками виллой в окружении цветущих круглый год палисадников, то были просторные, одетые в мрамор улицы, на которых и день и ночь слышалась приятная музыка. Да и существовала ли здесь сама ночь, ведь это был город света?» (Loba 1960, 31).

Представление Кокумбо о Париже столь же поверхностно, как и легкомысленен выбор им и его товарищами будущей профессии. На пароходе они предаются наивным мечтаниям о том, как легко, чуть ли не за два года, закончат учебу, получают дипломы адвокатов, врачей и с триумфом возвратятся домой.

Последующее повествование раскрывает постепенное крушение иллюзий Кокумбо. Особенно обстоятельно описываются первые годы жизни Кокумбо во Франции, в лицее городка Ананон-Ле-Бон, где он самоотверженно учился, невзирая на свою великовозрастность, на оскорбительные замечания глупых подростков, пока назначение нового воспитателя-расиста не привело его к дилемме: остаться, поступившись своим человеческим и национальным достоинством, или уйти. Он уходит за несколько месяцев до окончания лицея. Очень выразительно передано писателем состояние душевной тревоги Кокумбо, до того остро чувствующего свое одиночество, что он кажется себе неполноценным не только под взглядами толпы, но и под взглядами «тысяч маленьких глаз» летящих снежинок.

Второе разочарование постигает Кокумбу в общении с соотечественниками-африканцами, чьи образы скорее типы, чем характеры. Это расчетливый демагог и красноречивый Кукоте, из тщеславия заставляющий друзей называть себя Дюрандо, за взятку покупающий диплом юриста, лелеющий честолюбивые планы стать депутатом и воротилой в Африке. Неприятен Кокумбо и авантюрист Дук, циник и вымогатель. Кокумбо стыдно, что такие люди представляют Франции его родину. Лишенный

возможности учиться, обманувшись в друзьях, Кокумбо переживает настоящий душевный кризис, который чуть было не привел его к капитулянтскому возвращению в Африку, но потом он отказывается от малодушного бегства.

Знакомство с прогрессивно мыслящим студентом Абду рождает у него мысль, что только знания и труд нужны родине; под влиянием коммуниста Абду он узнает марксистское учение. Как раз в это время он поступает на завод, где знакомится с рабочими-коммунистами, которые, однако, кажутся ему примитивными и ограниченными.

Трудно заподозрить автора в желании окарикатурить коммунистов и скомпрометировать коммунистические идеи. Аке Лоба показывает, как Кокумбо искренне привязался к коммунистке Денизе, трагическая гибель которой потрясает его и оборачивается настоящим горем. Со смертью Денизы обрываются нити, связывающие его с заводом, где он проработал около трех лет.

Именно в это время на его пути встречается мсье Габ, давнишний друг их семьи в Африке. Появление мсье Габа, влекущее за собой ускоренное и благополучное развитие событий, выглядит несколько искусственным авторским вмешательством в развязку романа. Кокумбо больше ни в чем и ни в ком не разочаровывается. Он благополучно заканчивает учение и получает диплом. Ему даже удается воздать по заслугам бесчестному Дюрандо, завидующему Кокумбо и пытающемуся дискредитировать его в глазах африканцев. В конечном итоге Кокумбо добился своего. Правда, он пробыл во Франции не два года, а почти двенадцать лет, но, несмотря на лишения, трудности и разочарования, укрепился в желании быть полезным своей родине и народу.

Язык романа прост, точен, ясен. Преимущества Аке Лобы перед многими западноафриканскими авторами в том, что он не впадает ни в декларативность (подчас свойственную, например, Дадье), ни в натуралистическое бытописание. Индивидуальную особенность Аке Лобы составляет особый интерес к внутреннему миру человека, эмоционально-психологической сфере, где зарождаются истоки действий. Несмотря на то, что некоторые образы в романе довольно схематичны, в частности семьи Бриго, протежирующей Кокумбо (впрочем, схематизм в изображении французов — общий недостаток многих запад-

ноафриканских писателей: Дадье, Сембена и др.), Аке Лоба в сравнении с большинством франкоязычных романистов воспринимается как психолог по преимуществу, представитель социально-психологической традиции реалистической литературы.

Самая сильная сторона дарования Аке Лобы — психологизм в изображении внутреннего мира персонажей — проявился во втором романе «Сыновья Куречи» («Les fils de Kouretcha»), законченном в 1966 г. в Риме. Тема романа и его контroversа объяснялись общей для африканских писателей в 50–70-е годы интенциональной мотивированностью — стремлением показать подлинную аутентичную Африку в столкновении с европейской цивилизацией, колониальными порядками и западной культурой.

В издательском анонсе к роману Аке Лобы сказано: «его очарование — в изображении аутентичной Африки. Африканская реальность и негритюд показаны талантливым писателем изнутри, с глубоким знанием среды и людей, которых он описывает с редкой точностью визуальных деталей». На самом деле именно аутентичной Африки в романе «Сыновья Куречи» слишком мало. Локальный колорит места действия, этнолингвистический субстрат (среда бытования, местный язык, ментальность племени «сыновья Куречи») очень скудны, по сравнению, например, с вышедшим немного позднее романом «Годы независимости» («Les Soleils des l'Independances», 1968) Ахмаду Курумы.

В романе описана не столько аутентичная Африка, сколько зона уже необратимой конвергенции двух укладов. Деревня, где находятся дом и хозяйство главного героя Пьера Дам'но, — это традиционный социум в стадии ломки, нормы традиционной морали уже не являются для молодежи непререкаемым законом. Сам Пьер Дам'но — традиционалист особого типа, он развращен белыми хозяевами. В его приверженности традиционным нормам морали слишком явно замечен старческий эгоизм: он хочет взять вторую жену, совсем юную девушку, чтобы она «баюкала его старость». А его вера в бога Куречи подточена меркантильными надеждами на божественное вознаграждение за жертвоприношения реке и возвращение некогда дарованной белыми престижной должности чиновника в префектуре.

В отношении к прошлому своего народа у Пьера нет той ностальгической щемящей нежности и поэтической печали, ко-

торая создает обаятельную ауру вокруг трагического героя вышеупомянутого романа Курумы — принца Фамы Думбуйя. И поэтому, хотя переживания Пьера в его противостоянии с белыми технократами описаны действительно очень пластично, они не вызывают сочувствия. Идеиная мотивированность диктовала автору отбор фактов, реалий, изобразительных средств, способных передать специфику жизни традиционного социума в период непосредственно после завоевания африканскими странами независимости.

Однако в стиле очевидно влияние инолитературных, в первую очередь, французских традиций, ведь сама форма романа была заимствованной. Так, жанр «Сыновей Куречи» ближе всего к жанру романов «подведения итогов». Его композиция линейна — это возвратное движение Пьера из деревни в префектуру, туда и обратно, из настоящего в прошлое.

Стиль романа — описательный, это нарратив вдумчивого наблюдателя и свидетеля событий, разворачивающихся после обретения независимости в неназванной стране, но вполне очевидно, что в Кот-д'Ивуар. Начало романа «Сыновья Куречи» невольно заставляет вспомнить эпизоды слишком многих произведений мировой литературы о начале пути главного героя: «В одной из нищих больших деревень Западной Африки, в нескольких метрах от бурной реки, ранним утром четырнадцатого июля один человек вышел из своей хижины и проследовал по пустынной главной улице среди подернутых туманом строений. Его вид производил эффект, обратный тому, что можно было бы ожидать от крепкого шестидесятилетнего мужчины. Однако в его лице не было ничего экстраординарного, начиная с больших хитрых глаз, гармонировавших с острыми ушами и запавшим ртом. А вот одежда словно надсмехалась над ним. Только после пристального разглядывания можно было распознать в этих лохмотьях парадную форму французских колониальных войск. Подкладка прямой широкой куртки спадала сзади до половины ног, состояние обшлагов многократно чиненных рукавов напоминало пряжу, прерванную самой зловещей из Парк<sup>1</sup>, лишенные позолоты истрепавшиеся эполеты на некогда корич-

---

<sup>1</sup> Парки — богини судьбы в римской мифологии, отождествляемые с греческими Мойрами, прядущими и обрезающими нить жизни.

невом велюре рождали такое же ощущение, что касается прямого воротника, он поддерживал хорошо выбритый подбородок и нес несмываемый отпечаток почерневших складок, а брюки были слишком узкими!» (Loba 1970, 9–10).

Голос рассказчика — это голос европейски образованного человека; авторское слово сразу вторгается в повествование и уже не оставляет его до конца, включая лишь редкие диалоги и собственно прямую речь главного героя и совершенно исключая интерференции из местного языка.

Сам главный герой — Пьер Дам'но, конечно, ни о каких Парках не думал. Получив приглашение французского посольства по случаю празднования Дня Франции, Пьер торопился в префектуру, чтобы оказаться в начальной точке собственной драмы. До обретения страной независимости он вполне уживался с колониальными властями и даже, занимая административный пост, работал в бюро: «Здесь некогда от зари до наступающей ночи он принимал знатных людей, деревенских вождей, окружных стражников. В этих четырех стенах он управлял частью Африки, здесь он объяснял, советовал, намекал, угрожал, наказывал... Мы прорыли, думал он, туннель, пробившийся в мир, несмотря на логова хищников, ядовитых тварей, несмотря на трудности, мы усердно работали на этой земле бок о бок с белыми» (Loba 1970, 17–18).

После обретения страной независимости Пьер лишился поста и жалования, но у него был магазин (спортивные мячи, мотыги, различные инструменты, свертки материи и пр.) и плантации (какао, кофе, хлопок, ананасы, бананы), правда, давно не обрабатываемые и засохшие. Обеднев, он, тем не менее, продолжал дружить с новым префектом, господином Тугоном и теперь рассчитывал поговорить с ним о потрясшем его известии: служащие гидроэлектрической компании «Мосты и дороги» решили построить плотину на реке Курече, осквернить, по мнению Пьера, сакральное место обитания бога реки, бога племени «сыновья Куречи», к которому принадлежал он сам.

Истовый традиционалист, Пьер решил бороться против профанации сакрального места. Его поддерживал Старик, бывший кантональный вождь, на словах готовый пожертвовать жизнью, но не допустить строительства железного монстра на Курече.

Пьер заплатил большие деньги местному фетишисту Муссе Домбийя (бывшему капралу во время Второй мировой войны), чтобы приобрести все необходимое для жертвоприношения богу Куречи. Мусса уверял, что тогда и плотина не будет построена, и Пьер получит все, что пожелает. А Пьер мечтал стать членом Национальной ассамблеи: «Придет час, когда ты будешь избран, ты будешь читать в глазах признание твоего превосходства над их ничтожеством... Да, Дам'но проводил восхитительные часы в компании с собственным воображением. И вдруг однажды заговорили о плотине» (Loba 1970, 24).

Пьер искал опору в прошлом племени «сыновей Куречи». Это было племя, знаменитое силой и воинственностью, со своими законами, администрацией и правителями. Колонизация нейтрализовала их воинственный инстинкт, но смирение было искусственным. От северо-запада до юго-востока Гвинейского залива на пространстве, где жили «сыновья Куречи», перманентно вспыхивали войны, появлялись бунтовщики.

Господину Тугону, с которым встретился в префектуре Пьер, удалось в свое время навести порядок в крае. Убедившись, что префект намерен начать строительство плотины, Пьер, по совету Муссы, решает совершать жертвоприношения. Каждые три месяца в полнолуние он купается в Курече, посыпает магическим порошком то место, где зарыл «пакет» надежды, приносит в жертву богу черную рыбу, а Муссе живого барана. В течение месяцев Пьер с удовольствием отмечал все неполадки, неприятные происшествя на строительстве плотины, вплоть до того дня, когда крокодил напал на белого специалиста, указывающего рабочему, где ставить вешки, и утащил его в Куречу.

И все-таки стройка продолжалась, ускорившись, когда прибыли солдаты. Неудачи преследуют Пьера и в личной жизни. В шестьдесят лет, уже сорок лет состоя в браке, он задумал взять вторую жену — пятнадцатилетнюю Мари-Клер, которую сам отдал пяти лет в школу для детей «сыновей Куречи». Но Мари-Клер решительно отказалась стать женой Пьера, отвергая все его подарки. Ее отец дипломатично говорит Пьеру: «Геперешние дети не думают, как мы, не желают того же, не поступают, как мы. Вы люди с двойным сознанием (интеллектуалы), вы понимаете друг друга легче, чем мы... Ты отправил Мари-Клер в школу, что правда, но уже несколько лет это Байолабуа-

яр оплачивает ее образование, он ее кормит, одевает, покупает книги. Дает все, что не способен ей дать ты. Обратись к нему. Его ответ будет моим» (Loba 1970, 33–34).

Учитель Байолабуаяр — энтузиаст, мечтавший превратить школу в лицей, добивался, чтобы девочки непременно заканчивали школу, в противовес мнению таким традиционалистам, как Пьер, считавших, что образование только развращает женщин.

Пьер испытывает крушение всех своих планов и надежд на будущее, не в силах расстаться с воспоминаниями: как он когда-то проводил конкурсы гребцов на пирогах, соревнования танцоров, детских хоров, ловил во взглядах окружающих уважение, даже восхищение, регистрировал рождение и смерть соотечественников, олицетворял власть.

Последний удар по вере Пьера в могущество бога Куречи, по его амбициям, тщеславию, самообладанию наносит известие о том, что вождь «сыновей Куречи», защитник и оплот традиций, поставил свой крестик под контрактом о строительстве плотины, и уже есть добровольцы, готовые работать на ней. Свой поступок вождь объясняет вполне по-иезуитски: «...в нападении крокодилов нельзя видеть мести Куречи ее сыновьям, потому что плотина — детище белых. Крест, который я поставил, не обязывает меня ни к чему. Они начали работать только после того, как я сказал «да». Я сказал «да», потому что вы все со Стариком не сказали «нет». В конечном счете мы хитрее. Крест — их собственный знак. Вся ответственность на них» (Loba 1970, 138–139). Автор выразительно описывает изменившуюся внешность впавшего в отчаянье Пьера: «мрачное, оттапливающее лицо, злобный взгляд, трепещущие ноздри, слезы на глазах». Трагически переживая случившееся, обуреваемый мстостью и яростью, Пьер уходит из дома с охотничьим ружьем и убивает Муссу Домбийя, наказывая его за обман, за несбывшиеся надежды и планы.

Образ Пьера, безусловно, самый яркий и многогранный в романе. Аке Лобе удалось создать один из типов традиционалистов, коллаборациониста-соглашателя, который не просто приспособился к колониальным порядкам, но и старался использовать их в своих целях, хотя при этом считал, что дружбы между черными и белыми быть не может.

Плотина — центр композиции романа — оказалась для него роковым локусом, о который разбились его надежды, мечты и амбиции.

Плотина — это вообще пороговое пространство в романе, где скрещиваются различные точки зрения и африканцев, и французов на необходимость перемен в Африке, в том числе внедрение достижений научно-технического прогресса.

Интересны образы французов, руководящих строительством, особенно геолога и инженера Деробе, прозванного местными жителями Франблан, то есть Честный Белый.

Бывший матрос из Марселя, он уже двадцать лет живет в Африке. Работая вначале инспектором в таможне, Деробе потряс и белых, и черных, когда стал досматривать вещи белых и даже осмелился конфисковать чемодан жены губернатора, найдя там золотой порошок и слитки золота и драгоценности на бедрах мадам. Тогда-то его и прозвали Франбланом, так как «в такой стране, как наша, если общественное мнение потрясено, то немедленно изменяется ваше имя, можно улучшить репутацию или потерять ее» (Loba 1970, 47).

Франблан даже разорвал помолвку со своей невестой-француженкой, узнав, что она не поедет с ним в Африку, поскольку страна внушает ей боязнь и страх. Ему неведомы эти чувства: «Я люблю девственный лес с его слонами, с хищниками, люблю всех его зверей, вплоть до мельчайших насекомых... У меня это внутри, как я могу бояться бруссы?» (Loba 1970, 48). Он считал естественными чувствами неприязнь и сопротивление «сыновей Куречи» возведению плотины: «Скажи-ка мне, каковы были бы твои реакции, если бы кто-нибудь осквернил источник Лурда или гостии? Эта река веками была их богом, здесь творились чудеса. Попроси однажды посетить их святилище. Если тебе разрешат, ты увидишь большого крокодила с алмазом на лбу и Старика, который может заставить его что-либо делать, и животное понимает его» (Loba 1970, 51). Пьера Франблан считает «безумцем, отравляющим все вокруг».

Археолог Демблен, напротив, испытывает страх перед аутентичной Африкой. За год до описываемых событий, когда только расчищали место для плотины, он вместе с Франбланом

---

\* Брусса — заросли кустарника.

оказался окруженным толпой «сыновей Куречи», вождей соседних деревень, угрожавших белым воинственными криками, и они поспешно ретировались. Демблен, бывший полковник, бежавший из концлагеря во время войны, видит угрозу в бруссе. Африка представляется ему какой-то ирреальной, полной магии, и «он хотел бы присутствовать при ее эволюции, считаться свидетелем бесповоротной смены ее структур» (Loba 1970, 50).

Префект же Тугон — просто прагматик, исполнительный чиновник, который должен выполнить приказ министра внутренних дел во что бы то ни стало закончить строительство плотины без жертв среди населения, без крови и насилия.

Главным символом не только личной драмы Пьера Дам'но, но и символом, предвосхищающим будущие потрясения, раскол в местном социуме и, возможно, жертвы, выступает Куреча: «Уже несколько лет от зари до сумерек нависала темнота, угрожающая всей природе. Ветер беспрепятственно гнал тяжелые тучи, разбухшие от всего, что поглощало небо с пышущей жаром земли. При каждом столкновении черных болидов казалось невозможно услышать более мучительный грохот. Река безостановочно отражала молнии, и ее выплески смешивались с небесными вихрями, а по берегам этого злосчастного слияния клонились вершины вековых деревьев, трескались стволы, падали ветки и умирали на земле листья» (Loba 1970, 137).

Конец пути Пьера Дам'но жалок: он падает к ногам префекта, признаваясь в убийстве Муссы и умоляя защитить его. Финал раскрывает смысл эпиграфа к роману — отрывок из 123-го псалма царя Давида:

Песнь восхождения Давида

Если бы не Господь был с нами, — да сказал, Израиль, —  
Если бы не Господь был с нами, когда восстали на нас люди,  
Они поглотили бы нас живых, когда возгорелась ярость  
их на нас, воды потопили бы нас, поток накрыл бы  
души наши, поглотили бы воды бурные.

Благословен Господь, который не дал нас в обиду  
зубам их. Душа наша избавилась, как птица  
из сети ловушек, сеть расторглась, и мы избавились.

(Псалмы Давида. Псалтирь / В пер. Ирины Евсы. М.: Эксмо, 2007)

Злоба, затопившая душу Пьера, привела его к тому, что он увидел в земляках, «сыновьях Куречи», врагов.

Следующий роман Аке Лобы «Обездоленные» («Les dépossédés», 1971), вышедший в издательстве Франситэ в Нивелле (Бельгия), несколько слабее предыдущих. Автор возвращается в нем в колониальную эпоху, в самое начало XX века.

Герой романа, шестидесятилетний старик Паис рассказывает историю своей жизни, неразрывно связанную с историей столицы страны — Абиджаном. Сын крестьян, Паис, в возрасте семнадцати лет получив сертификат о начальном образовании, уехал из родной деревни в Абиджан вместе со своей женой Акребье. Они поселились в медине — бедной части города, и он устроился в магазин скобяных изделий учеником хозяина.

Особенностью Аке Лобы по сравнению с другими ивуарийскими писателями, обращавшимися к теме учебы африканских бедняков, переселившихся из деревни в город, является изображение межэтнических отношений и конфликтов, отягощающих и без того нелегкую жизнь в условиях колониализма. Паис и Акребье из племени тете сталкиваются с открытой враждой соседей из племени жуг. Их ссоры и стычки принимают столь яростный, вплоть до насилия, характер, что комиссар Гийо вынужден заключить воинственных участников конфликта под стражу.

Контроверса романа концентрируется в треугольнике Гийо — Паис — священник отец Турбийон. Гийо, окончивший полицейскую школу в Марселе, по словам автора, «страстно преданный порядку и справедливости», старается умиротворить этот африканский квартал Абиджана, и «после его прибытия не было уже видно никого, кто разгуливал бы по улицам с саблей или рогатиной в руках» (Loba 1973, 46).

Отец Турбийон мечтает сделать из этого злочного района образцовую христианскую общину, с неистовой энергией выступая против язычества и полигамии. Кульминация романа — решение Паиса, крещеного христианина, взять третью жену. Не желая разозлить священника, Паис имитирует развод с первыми двумя женами, и Турбийон благословляет его брак. Однако обе прежние жены Паиса продолжают как ни в чем не бывало жить рядом с его домом, постоянно ссорятся с третьей. Внезапно сын Паиса от третьей жены умирает, и все окружающие обвиняют в его смерти Акребье.

Роман заканчивается картиной похоронной процессии, направляющейся на кладбище во главе со священником, в обратную сторону удаляется закутанная в буро-серые одежды фигура — Акребье, презираемая и покрытая позором.

Наиболее интересен в психологическом отношении образ Гийо. Его характер и взгляды существенно меняются в ходе повествования. Толерантность Гийо по отношению к африканцам, которых он избегал арестовывать по пустыкам, вызвала недовольство губернатора, да еще чернокожие, по его мнению, оказались неблагодарными, не оценив его энтузиазма, профессионализма и человечности: «Я открылся им, но они меня не признали: я считал себя одним из них, они меня своим — никогда!» (Loba 1971, 91). Гийо решает, что отныне надо будет научить этих больших детей, лживых и безответственных, бояться силы.

Известный литературный критик Леонард Сэнвилль писал по поводу творчества Аке Лобы, что «этого интеллектуала волнует прежде всего неполноценность Африки в глазах Европы, сохранение в неприкосновенности чувства приниженности» (Sainville 1963, 131). В то же время надо отметить, что характеристика автором полицейского комиссара Гийо скорее хвалебная, он представляет его как либерала и демократа, усмирившего почти зоологические типы из местных этнических групп: «Теперь можно было пересечь ужасные джунгли Кокودي в безопасности, эти народы изменили свои нравы, отказались от человеческих жертвоприношений, предписываемых обычаями. Теперь, благодаря Гийо, их вера в Бога христиан взяла верх над их отринутым варварством» (Loba 1971, 34–35). Гийо в романе выглядит большей жертвой, чем африканцы и, таким образом, художественность здесь в явном противоречии с антиколониальными убеждениями писателя.

По тематике, идейному содержанию и жанрово-стилевым особенностям творчеству Аке Лобы, в частности, его роману «Кокумбо» близок Сидики Дембеле<sup>1</sup>, автор романа «Бесполезные» («Les Inutiles», 1960, Большая литературная премия Черной Африки).

Некоторые проблемы, затрагиваемые Аке Лобой в «Кокумбо», например, отношение героя к традиционному африканско-

---

<sup>1</sup> Сидики Дембеле (Sidiki Dembélé) (р. 1927), писатель. Живет в Мали.

му укладу, морали, обычаям или отношению африканцев к Франции, смысл их пребывания в ней выдвигаются в романе «Бесплезные» на первый план. Однако в противоположность Аке Лобе, который не задается целью разрешить их окончательно, Сидики Дембеле решает их, но, пожалуй, упрощенно и облегченно.

У Кокумбо в романе Аке Лобы только один раз, во время учебы в лицее, рождаются мятежные критические мысли о жесткости африканской морали, о пагубном всемогуществе традиционных культов и суеверий: «Суеверия разлагают африканскую жизнь. Всякий африканец, решивший сделать что-нибудь позитивное, должен начать с разрушения всех этих старых верований, заключающихся в сотворении чуда там, где нет ничего, кроме естественного явления: вулкана, нехоженого леса, молнии, солнца и т. д. Какое убожество в этих африканских верованиях! Все пришло от богов, человек не пытался, не имел даже права понять» (Loba 1960, 141).

В романе Сидики Дембеле аналогичное отступничество главного героя Канги Коне положено в основу повествования. Несмотря на то, что в финале Канга возвращается к своему народу, перед нами пример развернутой и горькой критики традиционной морали, устоев африканской общины. В разговоре с земляками Канга вспоминает свое печальное детство. Ему очень рано пришлось столкнуться с давящей властью господствующих взглядов. Герой вспоминает, что африканцы неохотно отдавали своих детей в школу, боясь, что те под влиянием образования утратят почтение к традициям. Канга, которого отец добровольно отдал учиться, был исключением, и ребяташки дразнили его за это. Итак, уже раннее детское восприятие традиционных взглядов связано у героя с унижением его достоинства и смутным протестом против невежд. Любопытно, что Бернар Дадье в «Клембе» показывает в ином свете отношение стариков к обучению молодежи: у Дадье они понимают, что без знаний теперь обойтись невозможно, и надеются, что молодежь, получив образование, сумеет облегчить им жизнь.

После того, как отец Канги умер от алкоголизма, пятнадцатилетний мальчик был вынужден оставить школу. Он перебрался в Абиджан и стал работать клерком в коммерческой фирме под началом покровительствовавшего ему французского чиновника, его материальное положение упрочилось. И вновь он

сталкивается с обременительным (уже в материальном отношении) диктатом традиционной морали и обычаев. Он почти разоряется, вынужденный содержать не только своих родственников,

в том числе сестру с бездельником мужем, но и бесчисленных незнакомых ему людей, без зазрения совести пользующихся его обязанностью помогать единоплеменникам. Кстати, аналогичная ситуация находит отражение в книге нигерийского романиста Чинуа Ачебе «Покоя больше нет».

Канга не может просто отмахнуться от обычаев предков, как советует ему начальник, и в тоже время он негодует, что африканцы, не считая его, образованного, вполне своим, не сомневаются, тем не менее, в его покорности традициям. В конце концов Канга находит мужество отказаться от унизительных обязательств. Но тут он получает новый, самый жестокий удар: родители девушки, на которой он собирался жениться, отказывают ему из кастовых предрассудков, так как он по происхождению — потомок раба. Оскорбленный и растерянный Канга даже отправляется к марабуту (духовное лицо у мусульман), надеясь, что тот поможет устроить его брак, но марабут обманывает его, выманив деньги.

Личная драма ввергает Кангу в тяжелую душевную депрессию, выходом из которой послужила для него вербовка в армию. После службы он остается в Париже. Его впечатления от Парижа очень схожи с восприятием города Кокумбо. Как и Кокумбо, Канга сначала восторгается Парижем, но вскоре начинает ощущать свое одиночество, неприкаянность, ненужность в этом городе. В описании возвращения героя на родную землю заметно желание автора привести повествование к счастливому концу. Словно в награду за причиненные ему ранее на родине страдания Канга начинает свою новую жизнь в Африке при исключительно благоприятном стечении обстоятельств. Его бывшая невеста Асту успела к этому времени овдоветь. Новообретенный в самолете друг, бывший соученик Канги, проявляет благородство и энтузиазм — малоубедительная метаморфоза, если учесть, что в отрочестве, судя по рассказам самого Канги, он проявлял задатки негодая; этот друг легко устраивает брак Асту с Кангой, сразу находящим хорошую работу в Управлении общественных дел.

Роман Дембеле уступает роману Аке Лобы в полноте и жизненности характеров, в психологической мотивированности поступков — словом, в том, что составляет сильную сторону дарования Аке Лобы. Однако заслуга Сидики Дембеле, как и Аке Лобы, в том, что он обогатил своих читателей представлением о типических чертах и судьбе поколения 50–60-х годов — молодежи, стоящей на рубеже великого перелома в африканской действительности — завоевания независимости.

Кокумбо и Канга — не герои в том смысле, в каком им является, например, Умар Фай из романа Сембена Усмана «Родина моя, прекрасный мой народ». Они не революционеры, не активные борцы с колонизаторами, но и им предстояло участвовать в создании нового общественного строя в обретших независимость странах, и западноафриканские писатели сумели показать, что герои их книг по своим моральным качествам были достойны взять на себя сложную миссию.

Героям романов Аке Лобы и Сидики Дембеле, этим юношам, нельзя отказать в мужестве и благородстве. Соприкоснувшись с прогрессивными идеологиями современной эпохи, они взглянули на Африку новыми глазами, и потрясение было очень сильным. Многие свойства «негро-африканского духа», столь чтимые сторонниками негритюда, представились им совсем в ином, беспощадно трезвом свете.

Опасность бунта молодых была в том, что он опустошал сердца. Духовный вакуум грозил перерождением мятежников во французских бездельников в лучшем случае и беспринципных и бездушных демагогов — в худшем. С некоторыми из них, как показывают анализируемые романы, это и случилось. Но других, таких, как Кокумба, Кангу, спасла от нравственного падения неискоренимая, несмотря на острое недовольство многими чертами традиционного африканского уклада, органическая любовь к родине. В действительности оказывается, что связь этих героев с народом осталась неразорванной, выражаясь в боли за его трагическое прошлое, неустроенное жалкое настоящее под властью колонизаторов, тревоге за его будущее, наконец, в стремлении быть полезным ему.

Особое место в литературе Кот-д'Ивуар занимает творчество Шарля Нокана. Трудно определить жанр его романа «Черный рассвет» («Le soleil noir point», 1960). Это одновременно и рас-

сказ, и поэма. Более чем в шестидесяти картинах-эпизодах, как правило, очень коротких, перед нами проходит жизнь главного героя Тану, уехавшего из родной деревни учиться в Париж. Большую часть повествования составляют письма Тану к его невесте в Африку. В парижских впечатлениях Тану много сходного с восприятием Европы героями других западноафриканских писателей. «Все здесь искусственно», — пишет о Париже Тану. Такой же приговор французской культуре и образу жизни выносил еще Фара из «Парижских миражей» Сосе, так считали герои Дадье, Аке Лобы, Сидики Дембеле и др.

Уже в этом литературном дебюте Нокана проявилась ведущая идейная тенденция его творчества: изображение становления африканского интеллигента как борца за лучшую жизнь, за освобождение народа не только от власти колонизаторов, но и от гнета местной реакции и эксплуатации национальной буржуазии.

Вернувшись на родину, в свою деревню, Тану организует Ассоциацию молодежи, занимающейся культурно-просветительской деятельностью среди населения. Ясная антиколониальная направленность этой ассоциации (дело происходит до 1960 года) навлекает на друзей Тану гнев правительства. Начинаются аресты, но Тану не сломлен, он верит, что «нет такой ночи, которую не победил бы день». Роман кончается обращением к одному из товарищей Тану, написавшему антиколониальный роман и арестованному за это: «Коффи, мы не забудем тебя. Ты будешь с нами, когда забрезжит рассвет. Ты вернешься к нам вместе с Черным Солнцем, которое там, на горизонте, жаждет свободы» (Nokan 1970,70).

Типичная для африканской литературы тема возвращения европеизированного, эволюционировавшего африканского интеллигента к своему народу под пером Нокана приобретает свежесть и оригинальность благодаря тонкому лиризму, поэтичности повествования. Письма Тану и его невесты, по сути дела, — стихотворения в прозе. Даже реплики друзей Тану в последней, «политической» части книги оформлены как строфы одной песни.

Еще ярче сказались характерные черты творчества Шарля Нокана в его романе «Сильный был ветер» («Violent était la vent»), во многом автобиографическом. Прежде всего здесь та

же, что и в романе «Черный рассвет», прихотливая на первый взгляд и необычная форма и композиция, то же (пожалуй, даже более явно) взаимопроникновение лирико-поэтического, информативно-повествовательного и откровенно публицистического стилей. Однако такой художественный синкретизм в данном случае свидетельствует не о незрелости творчества Нокана, а о его вполне сознательном и самобытном отношении к проблеме формы литературного произведения. Это видно из кредо писателя, сформулированного им в предисловии к роману: «Жизнь подобна реке, которая пересекает лес, саванну, мелкий песок и грязь. Искусство должно в одно и то же время запечатлевать все эти лики. Надо описывать каждое существование как одновременно политическое, романтическое, театральное и живописное, вульгарное и благородное, пошлое и великодушное...»

Опору своим воззрениям Нокан находит в эстетических представлениях родного народа бауле, в принципах народного искусства, например, многозначности и синкретичности народного танца, который одновременно является и собственно танцем, и театральным представлением, и музыкальным отрывком.

В соответствии с эстетическими взглядами Нокана первая часть романа «Сильный был ветер», где описывается детство главного героя Косья, соединяет стихи и прозу. Рассказ Косья о детстве поэтически аранжирован, музыкален. «Я медленно шел. Саванна, розовая в блеске зари, шелестела. Тропинка была узкая, и ноги касались влажной травы... Грезы туманили мое сознание» (Nocan 1968, 21).

В школе Косью звали гриотом. Он рассказывал товарищам смешные истории, пел, подбадривал учеников вынужденных помимо занятий работать на плантациях белых хозяев. Успешно окончив школу, Косья отправляется во Францию учиться дальше. Его настроения в эту пору переключаются с мировосприятием Кокумбо: Косья тоже мысленно путешествует по прекрасным французским равнинам, рекам и городам. Поступив в лицей Тура, он снимает вместе с другом комнату на двоих, знакомится с француженками, посещает музеи, много читает.

Косью, как и Кокумбо, и даже еще больше, отличает обостренный, болезненный патриотизм. Он не может забыть родной Дамар, нищету и бедствия земляков. Свое возвращение на роди-

ну Косья осмысливает не только как возвращение к истокам, но и как приближение к главной цели жизни: «Буржуазный период моего существования окончился. Вскоре я снова должен погрузиться в мир африканской нищеты» (Nocan 1968, 69).

На родине состоялась встреча Косьи с Котибо, лидером ведущей партии страны «Авангард». Третья часть книги, в которой Косья рассказывает биографию Котибо — своего будущего врага, по стилю близка публицистическим романам Сембена Усмана. Она насыщена лозунгами, текстами речей, произносимых Котибо. Уже отнюдь не поэтичным, а сухим, жестким языком Косья повествует о карьере Котибо, выходца из африканской аристократии, конформиста, под влиянием минуты (оскорбления со стороны французского губернатора) и бешеного честолюбия возглавившего движение за независимость. Став депутатом от Берега Слоновой Кости в Национальном собрании Франции, Котибо ведет двойную игру. Во Франции он старается быть похожим на «белых», а дома надевает национальную одежду, выполняет функции племенного вождя и главного жреца, вызывает духов предков, чтобы вдохновить народ на борьбу с колонизаторами. Как образно замечает автор, «Котибо бродил среди равнин, орошаемых двумя реками с беспокойными волнами» (Nocan 1968, 102).

Нокан создает выразительный портрет обуржуазившегося лидера-демагога, типичного для многих африканских стран периода классовой дифференциации, который непосредственно следует за фазой объединения национальных сил в борьбе за независимость. Характерно упоминание Косьи, что, став министром, Котибо заменил в лозунге своей партии слова «независимость для Африки» на «ассимиляция колонизированных». Провозглашение республики окончательно обнажило внутреннюю сущность Котибо. Став диктатором, опираясь на армию, предав интересы народа, ожидавшего плодов независимости, он неминуемо должен был стать врагом Косьи, вернувшегося на родину с твердым намерением бороться за революционное социальное переустройство страны.

В последних главах романа рассказывается о политической деятельности Косьи и его друзей, их собраниях, беседах, спорах. Эти отрывки выглядят как эпизоды пьес. В отличие, например, от Сембена, грешившего схематизмом в изображении политиче-

ской обстановки современной Африки, у Нокана некоторая беглость в обрисовке политической борьбы, газетная прямолинейность и митинговая обнаженность слова искупаются лиризмом и патетикой заключительной части романа, названной «Ветер поднимается, или Революционеры саванны и леса».

Работая преподавателем в школе, Косья одновременно возглавляет оппозиционную правительству партию. В результате предательства полиция арестовывает почти всех членов партии накануне задуманного ими революционного переворота. Косью как главу партии приговаривают к казни — убийству отравленными стрелами. Косья, пылкий, мечтательный, созданный для любви и грезящий о ней, в одиночной камере читает свои поэмы подосланной к нему властями женщине. Однако недаром автор романа называет его в предисловии «светочем настоящего». Косья преодолевает соблазн, отвергая компромисс с властями, подавляя возникшее влечение к прекрасной искусительнице, и в душе его бесследно тает и исчезает жалость к себе: «Она уходит. И во мне осыпается нечто, подобное снегу сожаления».

Последние страницы романа, описывающие предсмертные размышления и переживания Косьи, как и начало произведения, кажутся отрывком из поэмы: «Вокруг меня ничего, кроме глубокой тени. Я погружаюсь в глубокое одиночество... Больше никогда я не услышу мамбо, ча-ча-ча, меренге. Могучий голос Луи Армстронга, поющего блюзы, не всколыхнет больше мою плоть, мое воображение. И день померкнет в моих незрячих глазах. И ночь потеряет свое очарование» (Nocan 1968, 152).

Чем ближе к концу пути, тем все короче становятся и без того небольшие фрагменты, составляющие мозаику романа. Ритмизованная проза плавно переходит в короткие, законченные по содержанию миниатюры из пяти-восьми строк, написанные верлибром. И соответственно этому переходу меланхолическая, горестная интонация сменяется мажорной, оптимистической, выражающей веру оставшихся в живых товарищей Косьи и самого Нокана в неминуемое объединение народа и в успех борьбы за социальную справедливость и процветание:

Голоса молчат.  
И слышится  
Один голос,

Голоса убиты.  
И слышен лишь один голос.  
Завтра прозвучат голоса,  
Как гром.

(Nocan 1968, 173)

Первое впечатление прихотливости композиции романа сменяется ощущением ее строгой продуманности и упорядоченности. Все повествование, органично сочетающее в себе элементы лирической поэзии, социально-психологического романа и политической драмы, обрамлено стихотворным прологом и эпилогом, обнаруживающими сходство не только в ритме, но и в едином пафосе интернационализма и веры в прекрасное будущее Африки.

*Пролог*

Я приветствую тебя, Африка мечты,  
Прекрасная, как заря.  
Пусть голос тамтама  
Разбудит ленивых и  
Провозгласит новое время.

*Эпилог*

Мы пойдем  
в глубокой Ночи,  
К небывалой Заре.

---

---

## **Раздел 2. Социально-критический, нраво- и бытописательский роман 70–90-х годов**

В литературном процессе Кот-д’Ивуар нет четкой границы между романами 50–60-х годов и романами 70–80-х годов. Конечно, литературный поток увеличился. Но тематика произведений ивуарийских романистов осталась в основном та же: учеба во Франции и возвращение африканских студентов на родину, поиски компромисса приобретенных знаний и новаций научно-технического прогресса с традиционными ценностями и обычаями, критика колониализма (если содержание было о колониальном прошлом), критика авторитарных режимов и преследование инакомыслящих в уже независимой стране и др.

Основные изменения произошли в жанрово-стилевой сфере в 90-е годы. Помимо все еще самых распространенных жанровых разновидностей романов-историй, то есть нраво- и бытописательских романов и романов «подведения итогов», появились формы романа-вымысла (*fiction*) с ярко выраженным индивидуально-авторским стилем (Жан Мари Адьяффи, Вероника Таджо, Ахмаду Курума).

Самыми талантливыми романами-историями (*non-fiction*) биографического типа являются романы Дени Уссу-Эссю<sup>17</sup> «К новым горизонтам» («*Vers de nouveaux horizons*», 1965), «Засохший стебель» («*La souche calcinée*», 1975), «Сухие сезоны» («*Les saisons seches*», 1979). Это своеобразная трилогия Дени Уссу-Эссю, где три разных героя с разными именами — Жорж Бессонго, Конго Лагу, Киму Агис выступают как три ипостаси одного человека — автора — на разных этапах его жизни. Кроме того, романы объединены и общим местом действия — деревней Калиокло (в центре Кот-д’Ивуар), откуда родом и сам писатель.

---

<sup>17</sup> Дени Уссу Эссю (Oussou-Essui) (1934–2010), писатель, журналист, политический деятель. Учился сначала в Кот-д’Ивуар, затем во Франции в Высшей школе социальных наук.

Описываемые события происходят в тридцатые годы, еще до отмены так называемого «Индижената» — Туземного кодекса, предписывающего принудительные работы здоровых молодых африканцев на плантациях колонизаторов, на строительстве железных дорог и пр. Очень многие из них умирали из-за непосильного труда и побоев стражников.

Шарль, старший брат Жоржа, главного героя романа «К новым горизонтам», сбежал из Калиокло от призыва на принудительные работы, за что их отца Дибя Бессонго забили до смерти: «Они [стражники] грубо схватили отца Шарля, привязали к колючему стволу дерева и начали бить его плетью, сменяя друг друга. Удары по голой спине следовали с промежутками, подобно молоту по ступе. Слышались только прерывистые стоны, вырывающиеся из его горла каждый раз при ударе хлыста. Отец Бессонго слабел. Казалось, он уже не слышал последних свистов плети. И наконец его голова безжизненно повисла» (Oussou-Essui 1965, 22–23).

Вдова с двумя детьми, Жоржем и Марианной, осталась совсем без средств, спасались от голода только овощами с огорода. По традиционному семейному закону, вдова умершего не имеет права на наследование собственности мужа, и три плантации, которые принадлежали Дибя, отошли его племянникам. Семья Бессонго надеялась только на возвращение Шарля, и он вернулся, заработав деньги, на которые устроил умершему пышные похороны и купил дом. Шарль задумал дать образование хотя бы младшему брату и записал Жоржа в 1939 г. в региональную школу в Буаке. Опекунами Жоржа стали знакомые Шарля, но они быстро превратили мальчика в домашнего слугу, не давая ему возможности посещать школу, и, Жорж, забыв свои тетради и карандаши, сбежал от них на улицу. Он умер бы от голода, если бы не помощь бездомных. Потом Жоржу «повезло»: какое-то время он работал боем у проститутки, мальчиком на побегушках у богатого городского ювелира и, наконец, тоскуя по семье, вернулся в Калиокло. Но там его ждал новый удар судьбы: Шарль погиб в результате несчастного случая (на него свалилось дерево), а сестра Мариана, выйдя замуж, умерла в родах.

Самым ярким в романе является образ Жоржа, очень жизнерадостного, целеустремленного, страстно желающего учиться,

не сломленного семейными трагедиями. Он решает вернуться в Буаке, получить образование и потом постараться наладить в Калиокло новую, более счастливую жизнь.

Во втором, художественно более зрелом романе Уссу-Эссюи «Засохший стебель» («La souche calcinée», 1973) главный герой Конго Лагу — литературный «близнец» Жоржа, отправляется в 1951 г. на учебу во Францию.

По существу, главные темы романа — не столько обучение африканских студентов в Европе и даже не антиколониальная тема, хотя она имеет место, а темы выбора пути и реализации личности в неблагоприятных социальных условиях индустриально-урбанистической цивилизации, то есть морально-этическая тема.

Роману предпослан эпиграф из стихотворения Верлена: «Я пришел, сирота ясноглазый, / С миром к людям больших городов...» Интонационно, общим настроением печали и горького разочарования роман Уссу-Эссюи вполне соответствует эпиграфу.

На первый взгляд композиционная схема романа «Засохший стебель» та же, что и в романах воспитания 50–60-х годов: Африка — Франция — Африка. Однако презентация Африки осуществляется ретроспективно, в потоке воспоминаний главного героя Конго Лагу, конечно, имеющего автобиографические черты автора, и вторгаются эти воспоминания в сознание Лагу уже на десятом году его пребывания во Франции.

Африканское «присутствие», то есть аутентичная, деревенская, традиционная Африка по сравнению с другими романами этого жанра очень скупо изображена, как-то обесцвечена суховатым, близким к очерково-журналистскому стилю языком. Роман начинается словами песни (не народной), которую осенним парижским вечером вспоминает Конго Лагу: «Я понимаю, понимаю, что я — лишь помеха на этом празднике. Никто, кроме меня, не осмеливался войти еще сюда, в королевство богов. Я преступил границу, я вошел, простят ли мне мою дерзость?» (Oussou-Essui, 1973, 7).

Конго, этнически буале, как и автор, вспоминает родную деревню Калиокло, мать (отец погиб на стройке, придавленный упавшим деревом), четырех братьев и сестер. Затем он вспоми-

нает легенду о королеве народа буале Абраа-Поку, после ссоры с братом бежавшей из Ганы с пятимесячным сыном на спине.

Перейдя реку Комозэ, королева и ее свита остановились на западе Кот-д'Ивуар, около современного Буаке, и там вождь Нанан Коля основал поселение Калиокло, посадив первый стебель маниока, который впоследствии должен был накормить здешнее население.

Эта легенда, переданная не традиционным нарративом, проясняет историю рода Конго, чья мать была наследницей по прямой линии самого Нанан Коля. Конго родился в 1934 г., причем год рождения был достаточно условным, примерным. Десяти лет он был отдан в школу при католической миссии, а в тринадцать он поступил в колледж, один из основанных в 1947–1948 годах в Кот-д'Ивуар (тогда еще Берег Слоновой Кости) помимо главного, в Абиджане.

В колледже Лагу полюбил французскую литературу, читая наизусть товарищам стихи обожаемого Бодлера о красоте и восхищаясь Францией: «Франция казалась недостижимым оазисом на другом конце планеты».

В летние каникулы 1951 г. в деревне Конго получает письмо от друга Баротелеми с сообщением, что одноклассники решили отправиться продолжать учебу во Францию, в Париж, но для этого надо собрать определенную сумму денег. Потрясенный открывшейся перспективой, Конго доверяется матери, и та собирает у родственников сто тысяч африканских франков. Еще тридцать семь тысяч дает один старый чиновник-африканец, и счастливый Конго оформляет необходимые документы, поощряемый соотечественниками: «Они видели в этой молодежи силу, способную сокрушить давящее иго колониализма: молодежь воплощала надежду, и ради этого неважны были любые жертвы» (Oussou-Essui 1973, 79). Купив билет в каюту парохода четвертого класса и приобретя одежду и необходимые аксессуары (у него не было даже зубной щетки), Конго отправился в путь с восьмьюдесятью тысячами франков, зашитых в нижнем белье.

На этом африканская часть сюжета заканчивается, но не она оказывается завязкой романа. Воспоминания о родине – лишь «разрядка» чрезвычайно угнетенного состояния духа Конго. Каждый день он отправляется к киоску, где продается газета «Работа для вас». Отстояв длинную очередь из безработных, он

лихорадочно просматривает список предлагаемых вакансий, как правило, низкооплачиваемых: сторожа, охранника, упаковщика на складе, разнорабочего. Парижа как «праздника» с его великими памятниками культуры, архитектуры, искусства в его восприятии нет. Париж интересует Конго лишь топографически, как путеводитель для безработных. Он называет лишь те улицы и станции метро, где указаны адреса опубликованных мест возможной работы.

Самые выразительные страницы романа — это описание каждодневных скитаний Конго в поисках работы, его отчаяние, когда объявляют «прием окончен», возвращение в мансарду, которую он снимает на улице Палестро, в комнатуху с убогой мебелью, столом с «блошиного рынка», со спиртовкой и грязной сковородкой с остатками засохшего риса и хлеба. Самые распространенные эпитеты в этой части текста: серый (о стенах домов Парижа), темный (*sombre*), мрачный, хмурый (*moque*), угрюмый (*lugubre*).

И только ближе к середине повествования становится ясно, почему этот образованный, эрудированный, тонко чувствующий красоту молодой человек не замечает великолепных достопримечательностей Парижа и где произошла «катастрофа», «завязка» его многолетней жизненной драмы.

Эта катастрофа случилась сразу по прибытии Конго в Париж, когда он, уже записавшись в университетский колледж, общался с французским куратором, советником, господином Элртом, и школьным товарищем Акуа. Они посетили спектакль в театре Пале-Руаяль («Мещанин во дворянстве»), музеи, выставки, обедали в ресторанах. А потом господин Элрт обменял деньги Конго (80 тысяч африканских франков) на французские, дал ему определенную сумму, чтобы заплатить за учебу в колледже, а остальные ему должен был оставить Акуа после пасхальных каникул.

Но вернувшись после каникул в колледж (это было уже в 1952 г.), Конго узнал, что Акуа и господин Элрт отбыли на Лазурный берег, не оставив ему ни денег, ни сообщений. Директор колледжа согласился ждать, надеясь, что господин советник отзовется, но Конго оказался должен колледжу за учебу, а продолжать занятия мог только при наличии поручителя (за него поручился старший по возрасту студент и соотечественник Ана-

толь). Летом в студенческом лагере Конго заразился нитчаткой (так называемый «гвинейский червяк»), ему сделали две операции (без медицинской страховки), так что он оказался должен и хирургу. В отчаянии Конго написал обо всем матери, но та ответила, что денег у нее нет, а ближайшая родственница отказалась помочь.

Очень добрый от природы, искренний, простодушный Конго наивно спрашивал себя, как мог Акуа, школьный товарищ, сын богатого врача из Дакара, разделявший с ним в колледже увлечение французскими поэтами, «забыть» о нем, то есть, по существу, предать и обречь на нищету, потому что с тех пор Конго постоянно искал работу, то бросая учебу, то снова возобновлял занятия уже в других колледжах. Только через семь лет, встретив Акуа в Париже, Конго узнает, что стояло за «забывчивостью» бывшего товарища. Наглый Акуа, ссылаясь на свою молодость и легкомыслие, сказал, что он очень спешил тогда на поезд и забыл в книге или в тетради все письма, предназначенные Конго, а письмо Конго господину Элрту затерялось в бумагах, когда тот вскоре умер. Акуа якобы все время собирался написать Лагу и выслать денежный перевод, да все откладывал на завтра и, кроме того, он не мог представить, до какой степени тому нужны были деньги.

Бохи-Ди по прозвищу Бигжер<sup>18</sup>, самый верный друг Конго, был так возмущен эгоизмом и бессердечием Акуа, что чуть было не поссорился с Конго, когда тот простил этого бонвивана и обманщика.

Перечитывая отданные Акуа письма, и в частности письма матери, Конго испытывает раздвоение чувств: «Позади Лагу была пустота родных джунглей, сияние, ослепительная белизна весенних цветов, снегов на холмах, сверкающая белизна человеческих лиц, книжных страниц. Где была надежда, впереди или позади? Смотря в прошлое, он ощущал пустоту, мрачную бездну. Вернуться в Африку тотчас означало бы снова попасть в темноту. Лагу решил остаться в Европе. Впрочем, какой у него был выбор, когда единственный возможной дорогой была та, которой он шел с надеждой дойти до конца, до света, и тогда

---

<sup>18</sup> Бигжер — герой романа «Сын Америки» (1940) африканского писателя Ричарда Уайта (1928–1990), с 1946 г. жившего в Париже.

будет светлей и в его стране. Даже если этот свет — всего лишь свет зажженной спички, он будет принят своими там, где они живут в абсолютной темноте. А поскольку свет означал культуру, он предпочел иметь немного культуры, чтобы не остаться совсем невежественным» (Oussou-Essui 1973, 140).

После встречи с Акуа Лагу остался во Франции еще на три года, продолжая работать по найму и занимаясь самообразованием. Он записался в муниципальную библиотеку и очень много читал, предпочитая любовным романам исторические и социально-критические. Последнее место работы Лагу — завод по производству макаронных изделий в Париже. Лагу — чернорабочий, за 235 франков в час он развозит на тележке продукцию завода, а потом и сам учится готовить полуфабрикаты. Персонал завода с ним приветлив, он не слышит расистских высказываний. Людей привлекает его дружелюбие, приветливость и коммуникабельность. А главное, во Франции Лагу встречается и работает с другими французами, не с теми, что олицетворяли политику метрополии в Африке. Старший мастер Перрен, например, в свое время устроивший Лагу на работу в порту, говорит докерам об африканцах: «Они храбрые ребята». Во время Второй мировой войны незнакомый солдат-негр однажды спас Перрена, вынес его раненого на себе из-под обстрела.

В отличие от других произведений, посвященных жизни африканской молодежи в Европе, героев Уссу-Эссюи отличает интерес не только к соотечественникам, но и к людям других национальностей. Так, Конго с большим сочувствием выслушивает историю жизни сицилийца Франсиса, заводского водителя. Франсис, намаявшись без работы на родине, отправился во Францию, работал на шахтах, о чем вспоминает с ужасом, и очень ценит свою теперешнюю должность шофера.

Своеобразно, по сравнению с героями африканских франкоязычных романов этого периода, отношение персонажей романа Уссу-Эссюи к колониализму. Из текста ясно, что Лагу живет уже десятый год во Франции, то есть действие происходит в 1961 г., когда большинство стран Западной Африки уже обрели независимость. За годы пребывания во Франции Лагу никогда не был свидетелем расистских выступлений и оскорблений в свой адрес. Задавленный безденежьем и поисками работы, он, как можно понять, не интересуется политикой, не испытывает

ни эйфории по поводу независимости, ни ненависти к колонизаторам, хотя в 1951 г. на волне антиколониального движения он и его товарищи зачитывались стихами Сезэра, восхищались Луи Армстронгом, Полем Робсоном, Сиднеем Пуатье, испытывали энергетический подъем и гордость за представителей черной расы, получивших мировое признание.

Самый верный из друзей Конго — Баротелеми приводит его однажды в скромный ресторан «Студенческий очаг», где разворачивается дискуссия о современном положении в африканских странах. Рядом с ивуарийцами сидит их белый приятель Жан-Жак. Монолог Баро кажется удивительным для 1961 г., он как бы предваряет те политизированные африканские романы конца 70-х и позднее, где критиковались автократические репрессивные режимы в независимых африканских странах, лидерами которых очень часто становились военные в результате государственных переворотов: «Пехотинцы покидают казармы — с автоматами в руках — и совершают тур в президентский кабинет, выходя оттуда полковниками, а потом или на следующий день провозглашают себя генералами. А потом они, со всеми бряцающими наградами, начинают жонглировать головами и судьбами целого народа. Видел ли ты подобный фарс здесь? Здесь генерал, достойный этого звания, — драгоценная деталь машины, которая быстро не делается. Он проходит через сито. Он отлажен, смазан, отшлифован. Но поскольку мы, негры, обречены копировать вас, стоит копировать хорошо, а не плохо, чтобы беспрестанно не начинать снова» (Oussou-Essui 1973, 72–73).

Композиция «Засохшего стебля» представляет как бы волнообразное движение глав-воспоминаний Конго Лагу. От начала, то есть с 1961 года, волна откатывается назад, как во время отлива на море, — в материнский дом, затем в колледж в Буаке, далее в колледж в Париже, а потом волны становятся длинными, охватывая Францию до Приморской Шаранты, города Кана (департамент Кальвадос), где Конго работал докером, и Лизье, где он учился, стремясь стать бакалавром. И наконец, воспоминания обрываются в Париже, где Конго увидел «берег надежды» — свою родину, куда решил вернуться.

Сильная сторона реалистического стиля Уссу-Эссуи — умение точно, хотя и лаконично, показать социально-бытовой фон действий и размышлений Конго Лагу. Уссу-Эссуи отличает

наблюдательность особого рода; она «близорука», то есть ему особенно удаются крупные планы вещей, предметов и людей «шаговой» доступности. Может быть, поэтому некоторые эпизодические персонажи, например, образ рабочего Карпаччо, водителя Франсиса на заводе или старшего мастера Перрена в порту Кана, получились более живыми и яркими, чем образы многих студентов-соотечественников Лагу. Детали интерьеров жилищ, офисов, одежды, бытовые атрибуты во многих случаях «говорящие», они существенно дополняют психологические портреты персонажей, тем более, что сам Лагу, очень терпимый и скромный, как правило, не комментирует поведение и характер своих «визави». Например, описание аппарата для нарезки и формирования макарон — электрической пилы — и работы с ней Карпаччо дает необходимые штрихи к портрету этого мастера своего дела, человека с чувством юмора.

Комната, «большая, как носовой мужской платок», толстые учебники по уголовному праву и склоненная над ними голова Адольфа Амани, студента-юриста в Кане, вносят оттенки в образ этого целеустремленного, твердого в убеждениях (иногда слишком безапелляционно высказываемых), решительного земляка Лагу: «Если случится однажды, что я потеряю стипендию, которая у меня с 1946 года, то распрощаюсь с учебой. Не желаю страдать здесь, как другие. У нас там по крайней мере есть что есть и девственные пространства, которые только и ждут, чтобы их обработали. Слава богу, меня здесь не будет» (Oussou-Essui 1973, 157).

В подтексте описания места работы и костюма карьериста и модника Акуа уже содержится предвидение тех социальных барьеров и идеологического противостояния, которое разделит после завоевания независимости участников единого антиколониального движения: «Его резиденция состояла из огромной кухни, столовой, двух спален, салона и собственного бюро. Он пригласил их войти широким жестом руки, открыв обшлага рукавов рубашки, сверкнувшей белизной из-под куртки цвета морской воды» (Oussou-Essui 1973, 181).

Конго более мягкий и терпимый, чем Амани, он не склонен судить других, предпочитает верить в лучшее в них и прощать недостатки. В то же время, простив Акуа, он видит пропасть, разделяющую их. Конго никогда не мог забыть о бедствующих

на родине матери, сестрах и братьях, и в финале романа решает вернуться в Африку.

Несмотря на наличие огромных пространств, исхоженных Конго во Франции, обилие персонажей (случайные попутчики, безработные, французы-работодатели, студенты-соотечественники), читателя не оставляет ощущение «герметичности» романа. В нем как будто нет «воздуха». Отчасти потому, что нет ни пейзажей, ни наблюдений природы, кроме по-верленовски тоскливого общения с осенним парижским дождем. Однако общая атмосфера «сжатия» всех душевных и физических сил главного героя в напряженных усилиях выживания соответствует замыслу писателя — показать, что многим африканцам, мечтавшим о Франции как об «оазисе» на их тернистом пути, пришлось разочароваться и превратиться в «засохший стебель».

В конце романа Конго узнает о печальной судьбе своих бывших одноклассников. Анатолий, убежденный традиционалист, считавший, что у белых нечему учиться, имея свои моральные ценности, провалив экзамены на бакалавра, вернулся в Кот-д'Ивуар и спился. Адольф Анани, также не сдав экзамены, бросил университет и уехал учительствовать на остров Реюньон. Самый способный из приятелей Конго Баротелеми (стиль его писем Конго сравнивает со стилем знаменитой госпожи Севинье), став лицензиатом в области естественных наук, вернувшись в родную деревню, был радостно встречен земляками, но, к несчастью, быстро занемог и, как его только ни лечили в Абиджане, умер якобы от столбняка. Больше всех о Баро жалел Конго: «Баротелеми представлял лучшую часть африканской молодежи: той, что изо всех сил старалась избежать удела негра-недочеловека, той, что умела, несмотря на тяжелый физический труд, не поддаваться яростному стремлению к деньгам и всякого рода удовольствиям. Что-то от этой чистой юности унес с собой в могилу Баротелеми» (Oussou-Essui 1973, 193).

Один лишь из его знакомых — Жереми, гуляка, завсегдатай ночных клубов, любитель джаза, сумел поступить в Школу для подготовки административных кадров для Африки и после ряда провалов на экзаменах все-таки закончил ее и стал послом в одной из стран Среднего Востока. От Бигжера, съездившего на родину, Конго узнал о смерти от туберкулеза героини единственного «романтического» эпизода в его жизни — Антуанетты.

Единственный раз, с редкой для его стиля нежностью автор дает портрет этой ученицы школы при католической миссии, пришедшей десять лет назад проводить Конго перед отплытием во Францию: «Стройная метиска с длинными черными волосами, собранными на затылке в пучок, и заплаканными глазами, похожими на оставленные морем ракушки на песке» (Oussou-Essui 1973, 80).

Тогда Антуанетта осталась лишь тенью на горизонте его воспоминаний. Теперь, потрясенный сообщением Бигжера о ее смерти, смерти матери, о просьбе брата вернуться домой, Конго делает выбор: «Мы родились там, Бохи-Ди. Остаться здесь — значит жить в изгнании, жить вечно неудовлетворенными, ностальгирующими. Мы поедem на родину. Я уверен, она узнает нас, как мать, которая помнит первые улыбки, первые движения своих детей и сразу узнает их. Наша родина, как мать, увидя нас, проведет рукой по волосам, по лицу, возьмет наши руки и скажет совсем тихо: “Сыновья, как вы выросли. Но вы не изменились, придите, чтобы немного отдохнуть”» (Oussou-Essui 1973, 204). Конго Лагу и Бигжер-Бохи-Ди смогли избежать участи «засохших стеблей», похожих на лицо негра из старой песни, которую когда-то записал Конго: «Лицо негра, блестящее от пота, / напоминает засохший стебель в полях, / Когда ночь поглощает горизонт/ и бесконечная, черная возбуждает страх, / А дождь гасит пожар в бруссе» (Oussou-Essui 1973, 203).

Третий роман Уссу-Эссуи «Сухие сезоны» («Les saisons seches», 1979) несколько слабее предыдущего. В его содержании маловато нового, того, о чем писали многие африканские писатели, обращаясь к теме встречи африканских студентов после окончания учебы во Франции с новой, независимой уже страной.

Киму Агис, уроженец Калиокло, возвращается после пятнадцати лет отсутствия с дипломом инженера-строителя в столицу страны Саньявиль (подразумевается Абиджан) и пытается найти работу по специальности. Он видит значительно изменившийся за шесть лет независимости город: благоустроенный центр, красивые особняки, виллы.

Налицо африканизация кадров, но уже при первом посещении Министерства общественных работ он сталкивается с волокитой чиновников, откровенной ленью служащих (машинистки,

сидящие спиной к машинкам, листают фотоальбомы) и непотизмом.

Лишенный поддержки семьи (его родители погибли еще в колониальной период, во время полицейской акции в их деревне) и каких-либо рекомендаций, Киму Агис спустя три месяца получает место мелкого чиновника-агента по сбору справок в Центре планирования развития страны. Его обязанность — следить за телетайпом и переправлять справки в другие министерства и посольства.

Незначительность должности, маленькая зарплата в течение десяти лет угнетают Киму, тем более, что он видит, что пост главы министерства занимает сын вождя кантона, сотрудничавшего в свое время с колонизаторами во время репрессивного уничтожения его родной деревни. Киму перечитывает письмо своего единственного родственника — старого дяди Абебе, советовавшего ему в момент возвращения в Саньявиль: «Будь внимателен к деньгам в городе. Если ты должен будешь продаваться, чтобы их иметь, мы предпочли бы умереть в нищете. Здесь в деревне мы знаем, что происходит в эти годы нашей независимости. В настоящий момент некоторые продали бы мать, отца, брата или сестру, чтобы занять большой пост, уже не преступление спать с женой лучшего друга, не преступление быть вором, не преступление выгнать собственного брата из дома, бросить новорожденных в ручей или мусорный ящик» (Oussou-Essui 1973, 55–56).

Роман заканчивается письмом Киму к Президенту Республики, где он просит того навести порядок в стране, где царят коррупция и бессовестный грабёж.

В 70-е годы в прозе Кот-д'Ивуар на новом витке развития мы видим появление темы сопоставления двух систем ценностей: ценностей технической городской цивилизации и ценностей крестьянской, деревенской Африки. Обучение в Европе наукам «белых» поколению молодежи 60-х годов представляется частью стратегического плана «ассимилироваться» лишь наружно, чтобы не быть «ассимилированными» по сути, чтобы затем по меньшей мере реабилитировать негра-африканца в его собственных глазах и глазах всего света.

Позитивное решение вопроса о возможности самоутверждения получившей европейское образование молодежи в ме-

нящемся на глазах африканском обществе мы находим в романе «Усмиренный поджигатель» («Le rugomane araisé», 1979) Пьера дю Прей (1930–1979). В романе очевидно стремление показать приспособление еще не полностью разрушенных натиском буржуазной цивилизации традиционных африканских социальных структур (общины, семьи) к современным достижениям научно-технического прогресса и культурному диалогу двух миров.

В романе «Усмиренный поджигатель» городские друзья, пытающиеся как-то образумить главного героя-врача, ниспровергателя древних устоев, сдержат его агрессивный напор, возмущают Аду, кажутся ему ретроgrадами, мелкими буржуа, занявшими «теплые местечки белых» и равнодушными к бедствиям народа. Будучи хирургом и гинекологом, Аду стремится работать в самых глухих уголках страны, а ему в министерстве предлагают кабинетную работу. Любимая девушка, медсестра по образованию, ответив взаимностью на его чувство, отказывается, тем не менее, выйти за него замуж, так как она уже просватана за другого и боится порвать с традицией.

Лишь после активного и самоотверженного участия Аду в ликвидации эпидемии оспы борьба за перевоспитание им вялых и инертных, по его убеждению, масс увенчалась успехом. После того, как Аду спас от смерти роженицу и ее троих новорожденных, он становится известным всей стране. Жениха же его возлюбленной, бесчестного коммерсанта, за участие в афере арестовывают и сажают в тюрьму. Аду женится на Анриэтте, в эпилоге романа мы узнаем, что он, счастливый муж и отец, оказывается избранным в политическое бюро правящей партии.

Итак, этот порывистый, сверхрешительный «поджигатель» вековых устоев традиционного уклада усмирен: «Обстоятельства и лишения показали ему, что в жизни, как в хирургии, нельзя без большого риска вырывать орган из его окружения... Медленно вживающийся в свою большую семью Аду, прежде чувствовавший себя в ней чужеродным изгоем, начинает приспосабливаться» (Du Prey 1979, 163).

Стремление к реабилитации традиционных африканских ценностей заметно в содержании изданных в конце 70-х годов романов, ретроспективно воссоздающих действительность двадцатых и тридцатых годов — «Уаззи» («Wazzi», 1977) Жана Д.

Додо<sup>19</sup> и «Массени» («Masseni», 1977) Тидиама Дема (род. в 1910 г.).

Художественный метод этих произведений невольно заставляет вспомнить перегруженные этнографическими сведениями, рассчитанные на европейского читателя африканские романы 30-х годов: «Догосими» Хазуме, «Миражи Парижа» Со-се и некоторые другие.

В романах «Уаззи» и «Массени» изображение традиционной жизни в африканской деревне первой половины XX века подчинено задаче, которую Тидиама Дем в предисловии к «Массени» определил так: «Раскрыть некоторые стороны стародавней Африки тем, кто страстно хочет, особенно молодежь, воссоединить разорванную связь с прошлым» (Dem 1977, 7). Идиллическому существованию африканцев в традиционном сообществе кладут конец белые. Время действия в романах — время принудительных работ, надсмотрщиков, наказания плетью за неуплату налогов. Чтобы избежать избиения, а быть может, и тюрьмы, отец Уаззи обещает отдать ее в жены сначала старику-многоженцу, у которого внуки — ровесники Уаззи, а потом деревенскому колдуну, надеясь с помощью выкупа заплатить налоги «белым». Однако его matrimониальные планы разрушает случай. Заезжий белый похищает Уаззи и увозит ее прямо со двора колдуна на юг страны. Во второй части романа мы видим Уаззи в Абиджане. За эти годы она, сменив имя Уаззи (несравненная) на Мадлен, научилась говорить по-французски, окончила благодаря белому покровителю сначала школу в Абиджане, потом училась на акушерку в Сенегале, наконец стала любовницей «муссо» — французского чиновника-лесничего, оставившего во Франции жену.

После «Уаззи» Ж. Додо издал роман «Священные боги Африки» («Sacres dieux d'Afrique», 1978) и его продолжение «Посредник» («Le mediateur», 1984).

---

<sup>19</sup> Додо (Jean Dodo) родился в 1919 г. в деревне, учился в школах при католической миссии в Бенжервиле, был учителем и директором школы. С 1956 г. работал в министерстве информации, дуаен прессы Кот-д'Ивуар, был генеральным секретарем Генеральной ассамблеи искусства и литературы, главным редактором издательства NEA. В 1976 г. получил премию Французской Академии за поэтический сборник «Симфония в черных и белых тонах» («Symphonie en noir et blanc»).

Додо-бытописатель особенно интересуется темой реадaptации традиционной культуры, традиционной морали и обычаев в современной Африке.

Додо — не пассеист. Он осознает историческую неизбежность биологической и культурной гибридации африканского социума, видит он и драматические последствия столкновения инерции традиционной морали с энтузиазмом африканской молодежи, стремящейся участвовать в национальной реконструкции. Но и оптимист он провокативный, выдающий желаемое за действительность. Так и в своей диалогии он представляет благополучный вариант гармонического союза двух морально-этических комплексов: традиционного и европейского.

Валентин Гнолеба, главный герой романа «Священные боги Африки», был воспитан своим дедом Бозо, решившим сделать из него духовного наследника и передать свои секреты оккультного знания, которыми владел. Взамен он потребовал от Валентина священную клятву жениться на Ликан, дочери Лоруньона, которому уже заплатил выкуп.

Валентин, окончив сначала региональную школу в Димбокро, затем среднюю в Бенжервиле, позже Институт политических наук в Париже, влюбляется в единственную дочь богатых французских буржуа Ольгу Вейсверес. Они женятся и, окончив учебу, возвращаются в Африку и получают высокооплачиваемую работу. Однако Валентина мучает воспоминание о священной клятве жениться на Ликан, о которой все годы учебы ему напоминали родители. После долгих колебаний он признается Ольге, что связан клятвой с Ликан и не может отказаться от нее. Потрясенная таким признанием Ольга соглашается на развод и уезжает в Париж, хотя ждет ребенка от Валентина.

Психологизм — не сильная сторона Додо как писателя, и можно только удивляться наивной казуистике Валентина, когда он объясняется с Ольгой: «Это жестоко, но я ухожу от тебя из-за любви. Конечно, это абсурд — развод из-за любви, но в нашем случае это действительно так» (Dodo 1978, 143).

В следующем романе — «Посредник» — автор избирает «пружиной» действия, которая, по его замыслу, должна привести к счастливой развязке, его величество Случай. Роман начинается случайной встречей в кафе двух по виду двадцатилетних молодых людей, выясняющих во время беседы, что один из них

— сын Гнолебы и Ольги, а другой — сын Гнолебы и Ликан. Валентин Вейсверес, студент второго курса юридического факультета университета, знал от матери историю своего рождения и ее разлуки с мужем.

Приехав в Африку и встретившись со своим сводным братом Бозо, Валентин узнает, что его отец, женившись на Ликан, выполнил клятву, данную деду, но так и не смог с ней жить и стал спиваться. А Ликан, даже никогда не переступавшая порог дома своего мужа по клятве, позже вышла замуж за другого.

Сын Ольги выступает посредником, примиряющим Ольгу с Валентином Гнолебой и его семьей. Братья подружились (Бозо — тоже студент юридического факультета) и вместе обсуждают проект будущего семейного союза: «Ликан станет их общей матерью. Они решают теперь убедить отца вновь сблизиться с родственниками и семьей. Приезд в Миссегбе, их деревню, станет настоящим праздником. Бозо снова обретет свою мать к ее великой радости».

Сын Ольги становится Валентином Гнолеба младшим и женится на африканке Дребе, с которой он познакомился во время пребывания в деревне. Разведенные Ольга и Валентин Гнолеба старший воссоединяются. В конце романа Валентин Гнолеба говорит своим детям об огромной ошибке, совершенной в прошлом: «В действительности было бы нечестно с моей стороны не замечать все динамические и нединамические аспекты нашего общества. Вы должны быть более проникательными и беспристрастными, чтобы решить эту жизненную проблему обеих сторон в мировом обществе. Вы новые люди и должны отбросить взаимные предрассудки, к чему мы были неспособны, чтобы узнать сначала самих себя, а потом и другого для встречи, достойной вашей эпохи» (Dodo 1984, 36).

Этот стиль, как пишет преподаватель африканских литератур в Университете Кокоди (Абиджан) и литературный критик Брюно Ньяуль-Упо, — «линейный, без литературных ухищрений, укорененный в культуре народа бете, к которому принадлежит автор, передающий различные аспекты этой культуры: традиционное воспитание, семейное право, обычаи и ритуалы» (Gnaoule-Oupoh 2013, 174–175).

Сходную с Ж. Додо задачу показать некоторые, на этот раз негативные, страшные реалии и обычаи стародавней Африки

ставит перед собой Амаду Конэ<sup>20</sup> в романе «До порога ирреального» («Jusqu'au soeil de l'irréel», 1976), главная тема которого — изображение колдовства, обрядов черной магии и суеверий земляков.

Подзаголовок романа — «хроника» подчеркивает стремление автора к объективному и правдоподобному повествованию. Однако с самого начала, как и в романах «Уаззи» и «Массени», это намерение вступает в противоречие с натуралистическим методом изображения африканской реальности и романтической трактовкой событий, их роковой предопределенности.

Ночью на дороге, ведущей в деревню Субаканьян-дугу, появляется крестьянин, пытающийся убежать от своей судьбы, фатально зависящей от злой воли колдунов-вампинов. Рожденный на земле плодородной дельты Нигера, Карфа, от природы исключительно трудолюбивый, выносливый, терпеливый, доброжелательный и мужественный, в полной мере испытывает последствия направленной на него злобы колдунов. Сначала в родной деревне при загадочных обстоятельствах умирают его родители, он беднеет, затем, предупрежденный другом отца о кознях колдунов, бежит в новые места, становится мусульманином, женится. Однако и жена его оказалась колдуньей. Отказавшись принести в жертву колдунам собственного сына, она становится объектом их мести и умирает в муках. Карфа с сыном уходит в Субаканьян-дугу, но и тут рок настигает его в образе первой встречной старухи, принявшей его за вора и переполошившей всю деревню, праздновавшую в этот момент женитьбу сына вождя. В результате в свалке погибает деревенский житель.

Карфа и здесь оказывается изгоем, чужим всем, и автор, вплетая свой голос во внутренний монолог Карфы, зловеще режюмирует: «Ты хотел, Карфа, пройти незамеченным, как маленький муравей, заползающий в свою нору. Ты пришел в эту незнакомую страну, чтобы попытаться начать другую жизнь. Ты хотел всего лишь жить в мире с себе подобными. Ты хотел быть

---

<sup>20</sup> Конэ (Amadou Koné) родился в 1953 г. в деревне, окончил колледж и факультет гуманитарных и филологических наук Абиджанского университета, в 1977 г. защитил докторскую диссертацию, преподавал африканскую литературу в Абиджанском университете.

человеком, как все. Ты не добился ни богатства, ни власти. Ты хотел так мало: жить, чтобы заботиться о своем ребенке. И опять судьба настигла тебя» (Конé 1976, 23).

Конечно, и Субаканьян оказалась не без добрых людей. Самый интересный образ в романе — старик Фанхикруа, приютивший Карфу у себя и все время помогающий ему материально и морально. Некогда он был вождем, сражался в Первую мировую войну во французских войсках. За время его отсутствия двоюродный брат захватил власть, и Фанхикруа мечтает восстановить справедливость с помощью белых. Явившись по вызову коменданта в центр округа, гордый Фанхикруа не выдерживает бездушного отношения к себе, бывшему капралу. Помня о своих предках, о чести рода, он уходит, и нагоняемый посланными комендантом стражниками, погибает, как воин, с оружием в руках (луком и отравленными стрелами), предпочтя смерть насилию.

Однако этот патетический эпизод — пример народного отпора колонизаторам — тонет в подробностях бытописательства, эпизодах полевых работ, соревнований, обрядов женитьбы и похорон. Да и к тому же Фанхикруа оказывается колдуном, хотя и добрым, антагонистом местных колдунов-садистов, вампиров. Демонстрацию сверхъестественных способностей Фанхикруа перед сыном Карфы Ламином — исчезновение, превращение в предмет, манипуляции с магической зубочисткой, посредством которой Ламин смог увидеть царство колдунов, Амаду Конé описывает таким образом, что исчезает грань между реальным и ирреальным.

Эти мистические штрихи предваряют уже совсем фантазматическую третью часть книги, многозначительно озаглавленную «Закрой глаза и смотри». Тщательно скрываемая от всех любовь Тьенси и наивного силача Ламина, эта короткая пасторальная идиллия разбивается о непреклонную волю ее отца, решившего отдать дочь в жены богатому старику. Ночью убежавших из деревни влюбленных застаёт внезапная и странная сухая буря. Бессознательно Ламин разламывает подаренную ему Фанхикруа зубочистку пополам и, взяв ее половинки в рот, беглецы видят обнаженных и изрыгающих пламя дерущихся людей, словно плавающих в воздухе. Это колдуны, которые убивают Ламина и Тьенси как свидетелей.

Четвертая глава «И пришел Буо Уаттара» имеет весьма экстравагантный, по отношению к последующему тексту, эпиграф: «Правда, горькая правда» (Дантон). Какой же предстает эта правда в романе Коне? Старый знакомый Карфы, марабут Буо Уаттара разоблачает дьявольскую компанию в Субаканьян-дугу, причем королевой колдунов оказывается мать вождя. Иррациональные злые силы уступают иррациональной же доброй силе. Писатель оставляет читателя у порога ирреального, а горькая правда остается с Карфой, одиноким странником, противопоставляющим злу только свою неизменную доброту, терпение и веру в Бога. Повествование возвращается на круги своя. Карфа снова уходит в ночь «наугад, влача с собой свой трагический удел».

Как уже говорилось выше, Амаду Коне нигде не дает почувствовать своего собственного отношения к сфере ирреального. Сочетая ирреальные эпизоды с вполне правдоподобными и даже реалистическими описаниями, автор не делает попыток рационального объяснения фантазмагорических видений и «чудесных» превращений, исчезновений и т. д. Разумеется, можно предположить, что зубочистка была пропитана одурманивающими веществами, и истолковать все проявления магии в романе таким образом.

Романтическая интерпретация области иррационального в африканских литературах возникает на фоне влияния европейского просветительства.

Просветительски-реалистическая направленность проявилась у Амаду Коне, как и у большинства африканских писателей, в попытке художественного воссоздания жизни обездоленного африканца, раздавленного двойным гнетом: колониализма и архаических форм традиционного африканского социума (тайных обществ, колдунов, занимающихся черной магией, жестоких ритуалов). Несомненно сострадание писателя к судьбе безвинных жертв. Однако столь же несомненно наличие мистики в изображении влияния ирреального на судьбу отдельного человека в романе «До порога ирреального» говорит о том, что способ изображения фантастического, ирреального («волшебство» или «магия») в данном случае связан не столько с социально-исторической спецификой, сколько с неравномерностью раз-

вития и многослойностью сознания африканцев — традиционалистского, современного и «промежуточного».

Собственные художественные достижения этого направления в африканской франкоязычной прозе невелики, но не следует забывать исключительно важную для современного этапа роль романов этого вида: они адресованы в основном своему африканскому читателю. Они продолжают заполнять «брешь» в духовной культуре африканцев — последствия политики ассимиляции. Эта литература просвещает массового африканского читателя, восстанавливая оборванные связи с традиционным миром, но одновременно наставляя и рекомендуя критически относиться к наследию прошлого. Подобные книги атакуют всё, что есть косного, упорно сопротивляющегося настоящему, прежде всего колдовство, то есть самое большое насилие над жизнями многих африканцев.

Нельзя также сбрасывать со счетов то, что пассаизм, ностальгия по прошлому соединяется в этих романах с попыткой отыскать конструктивное, позитивное начало в традиционных структурах, защитить гуманистические ценности.

Взаимодействие содержания и формы наглядно проявляется в одной жанрово-стилевой черте и особенности композиционной структуры, обозначившейся еще на заре формирования этого вида романа («Кокумбо — черный студент» 1960, Аке Лоба).

Роман, заявленный в жанровом отношении как «роман становления», «роман воспитания», в первых главах — о детстве героя, предыстории рода, семьи, буквально разбухающий от этнографического материала, пропитанный местным колоритом, тяготеющий сюжетно — по хронологическому охвату и историческому масштабу повествования (колониальный период, Вторая мировая война, национально-освободительная борьба, завоевание политической независимости) к эпосе, этот роман где-то с середины повествования внезапно начинает трансформироваться в публицистический, политический роман. Пространство и время, как бы остановленные пером автора в момент гармонического слияния юного героя или героини с природой, с окружающей средой, с традиционной жизнью, вдруг катастрофически расширяются и ускоряются. Часто в одной строке писатель замечает, что прошло пять, одиннадцать лет, и вот мы уже видим героя в мозаике, в хаосе городской жизни, в

Европе или Африке, озабоченного собственным будущим и будущим своей родины и шире — всей Африки, полемизирующим, дискутирующим, декларирующим.

Социально-политическая тематика, идейно-информативное содержание и в нравоописательном, и в социально-бытовом и тем более политическом романе заметно унифицируются в 70–80-е годы: критика отчуждающих, разрушающих людей явлений технократической цивилизации, последствий интенсивной урбанизации, безработицы, нищеты, люмпенства, падения нравов; обличение коррупции, протекционизма, бюрократизма набирающей силу национальной буржуазии, насилия и произвола со стороны полицейского репрессивного аппарата, трибалистских пережитков, архаических обычаев; поиски духовных и нравственных ориентиров интеллигенцией и т. д.

Соответственно, появляются клишированные эпизоды, образы-штампы, лейтмотивы-штампы: «утро в деревне» (с непременно криком петуха и стуком песта), «городские впечатления» (с неизменным отворачиванием героя к пластиковому и железобетонному, рычащему, дымно-отравленному «монстру»), идиллические ретрогрессы о детских радостях, семейный портрет на фоне традиционной деревенской пасторали и пр.

Фабула — «ахиллесова пята» африканского франкоязычного романа, вообще, как нам кажется, наиболее уязвимый в художественном отношении, наиболее окостеневший, наименее вариативный структурный элемент. Тому много причин; в частности, заемность самого жанра романа, давление толщи многовекового пресса мировой романистики. И кроме того, быть может, до сих пор не изжитая в африканском обществе табуированность индивидуальной любви по свободному выбору, вопреки воле рода, клана, касты и т. д.

За немногими исключениями, именно в художественном освоении темы любви сделано, пожалуй, меньше всего открытий, если говорить о вкладе в мировую литературу, — разительное отличие от африканской франкоязычной поэзии. Причина, прежде всего, — в зависимости личностного самосознания от традиций, то есть та же самая, из-за которой «Юлий Цезарь» Шекспира очень популярен в Африке (любимое произведение Патриса Лумумбы, как известно), в отличие от «Ромео и Джульетты».

В большинстве романов «любовное дело» в лучшем случае носит натуралистически-эротическую окраску, либо предстает имитацией разновидностей любви в мировой литературе, главным образом, в массовой, например, платонической любви-наваждении. В самом же худшем и, увы, распространенном случае, это фантом, нечто существующее не во плоти, а лишь как имя, которым названа не реальная женщина, африканка или француженка, а иллюзия, мечта, идея автора. Такова Анриэтта в «Усмиренном поджигателе» П. дю Прея.

Надо помнить, однако, что для африканцев звучание имени обладает гораздо большей смысловой значимостью, чем для европейца; в большинстве своем африканцы считают, что имя — это сам человек, и при смене имени он становится другой личностью. Женщина — часто «закулисный» персонаж, лишенный личностного самовыражения; появление имени женщины обозначает, как правило, поворот в судьбе главного героя, выбор жизненной цели. Матримониальные перипетии, взаимоотношения героев, вплоть до «любовного треугольника», разрешаются совсем просто: соперник, тоже часто призрачный, исчезает, как призрак. Например, в «Усмиренном поджигателе» автором просто сказано, что жених Антуанетты посажен в тюрьму за взыточничество.

«Хеппи-энд» — счастливая развязка, к которой шатко-валко, но спланированно, открытым вмешательством автора, движется романное действие.

Композиция в воспитательном, нравоописательном романе, «романе становления», как мы видели, часто реверсивная: деревня — город — деревня, или Африка — Европа — Африка, и не просто линейная, а местами пунктирная и штрихпунктирная.

Причина — не в ускорении или замедлении развития сюжета, а в том, что основной конфликт в романах этого типа драматизируется поверхностно, не «на глубинах психологии», как пишет П.В. Палиевский в «Литературе и истории», анализируя творчество великих реалистов XIX века, и композиция, эта «дисциплинирующая сила и организатор произведения», по его же выражению, «не контролирует художественность, она расползается по слишком заметным швам» (Палиевский 1979, 10).

Делая обзор ивуарийской литературы 80-х годов, нельзя обойти вниманием самого известного и плодовитого романиста Зегуа Гбесси Нокана (он же Шарль Нокан). Убеждения и взгляды Нокана за двадцать лет не изменились. Он все тот же страстный борец против колониализма, неоколониализма, империализма, непримиримый критик современных авторитарных режимов в независимых африканских государствах, коррупции, nepотизма и полицейских репрессий. Изменения произошли в его стиле, который стал более жестким. Стиль романов «Малые реки» («*Les petites rivières*», 1983) и «Мой путь, моя большая дорога» («*Mon chemin débouche sur la grande-route*», 1985) ивуарийский критик Брюно Ньяуль-Упо называет «строгим, простым» (Gnaoule-Oupoh 2013, 160), лишённым литературных изысков. Корректнее было бы его определить как прямолинейно-публицистический, лексически близкий к лозунгам и декларациям политических митингов, то есть попросту «голый».

Последние романы Нокана напоминают беллетризованные манифесты и одновременно «памятку» для воспитания будущих революционеров. Герой как индивидуум, личность Нокана мало интересует, персонажи его романов почти не имеют индивидуальных, личностных психофизических черт, ни портретных характеристик, ни речевых особенностей, они как плакатные портреты в музее революции.

Роман «Малые реки» имеет еще второй заголовок — «Африканские пролетарии». Это история становления революционера. Все начинается с исхода из деревни молодежи, пережившей засуху и голод, в город.

Ньянг перебирается в город Гиссу к дяде, который работает учителем. Первые пять лет он работает чистильщиком обуви. В эти годы у Ньянга развивается классовое сознание, ненависть к богатым и эксплуататорам. В письме в деревню своему сверстнику он пишет: «Я вижу здесь людей, которые владеют прекрасными домами, роскошными машинами. Они никогда не знают ни голода, ни жажды. Они никогда ничего не делают: их бездонное богатство пропитано потом народа» (Nocan 1983, 26).

Ньянг находит работу в порту, где докеры трудятся с шести утра почти до десяти вечера, таская тяжелые ящики с рыбой,

предназначенной для дальних стран. Каждое событие на работе Ньянг рассматривает с уже сложившейся точки зрения. Однажды полицейские арестовали одного из докеров за украденные часы, и Ньянг комментирует: «Вот так, за часы, взятые им, трудящийся проведет несколько месяцев в тюрьме, тогда как хозяева, владельцы коммерческих компаний, министры, депутаты, высшие чиновники безнаказанно воруют миллионы франков» (Nocan 1983, 39).

Возмущенный социальной несправедливостью, Ньянг вступает в профсоюз докеров и быстро становится руководителем синдиката. Его огромная популярность и активизация профсоюзного движения заставляют президента страны Фламайю предложить ему пост министра труда. Ньянг отказывается, потому что знает, что Фламайя — ставленник неокolonизаторов, диктатор, управляемый западными хозяевами: Францией, США и другими. Будучи сыном рабов вождя одного из племени, Фламайя очень рано, еще когда работал учителем, стал сотрудничать с колонизаторами, и «в благодарность они помогли ему стать депутатом, а потом и президентом Республики» (Nocan 1983, 67).

Народ ненавидит Фламайю, и он это знает, говоря своим хозяевам: «Мой народ меня не любит. Это ведь ваша вина, ваши товары стоят очень дорого, а наши вы имеете почти бесплатно. Уровень жизни крестьян, рабочих, служащих очень низкий. Когда они восстанут, я буду их единственной жертвой» (Nocan 1983, 79).

После первой забастовки, устроенной синдикатом, Фламайя умирает от сердечного приступа. Поставленный заокеанскими хозяевами на его место Гобо в первом же правительственном акте снижает зарплату самым бедным слоям населения, в результате чего в стране начинается голод.

Подпольная политическая оппозиционная партия, созданная Ньянгом, призывает народные массы города и деревни к борьбе за более справедливый образ жизни. Народ одерживает победу. Гобо судим и будет повешен по приговору революционного трибунала. Ньянг становится президентом Республики, впереди большая работа по созданию социалистического общества: сеять «новые семена, из которых взойдут небывалые растения, а

сочные плоды их разойдутся по всему миру. Жизнь тогда обретет новый облик» (Nocan 1983, 113).

В этой декларации обращает на себя внимание эпитет «небывалые». Нокан не может не знать об уже действительно выросших в разных уголках земли людях — «цветах социализма» и о том, какие плоды получились из «небывалых» растений. Снова мы видим «небывалый» проект построения общества социальной справедливости без какой-либо конкретной социально-экономической и культурной программы.

Таким же гимном солидарности трудящихся, гимном борьбе партии революционеров против капиталистического общества и коррумпированных правительств, поддерживаемых неокOLONIZаторами, является и последний роман Нокана «Мой путь, моя большая дорога» («*Mon chemin débouche sur la grande-route*», 1985).

В жанровом отношении это та же история жизни революционера и его матери. Роман начинается с переселения Зины, соблазненной крестьянином, из родной деревни в город к одному из братьев, работающему учителем. Здесь у нее рождается сын Госсе. Они ведут полуголодное существование (Зина торгует рыбой на рынке), и Госсе уже с двенадцати лет вынужден работать сначала боем у богатого ливанца, потом боем во французской семье. Отец хозяйки, бывший учитель, научил его читать и писать. В шестнадцать лет Госсе поступил в городскую школу и, перескочив несколько классов, получил сертификат о среднем образовании. Его мать Зина, хотя и неграмотная, участвует в это время в Движении за равноправие африканцев, организуя в партию. Госсе становится генеральным секретарем подсекции этой партии в лицее. Первым делом он организует забастовку протеста против плохого питания в лицее, потом несколько многолюдных манифестаций протеста против колониализма, одна из которых в городе Тахуа была потоплена в крови.

Госсе и его подруга по лицее Нган заканчивают учебу, становятся бакалаврами, женятся, уезжают во Францию в 1956 г. Госсе стал врачом, Нган — профессором. Во время учебы в Париже они не теряли связи с новой подпольной партией, созданной, чтобы положить конец в их стране диктатуре ставленников французского империализма.

Отважная революционерка, мать Госсе, продолжает на родине активную борьбу в подполье, даже будучи парализованной. Ее дневником автор и заканчивает роман: «В начале болезни, которая меня скрутила, в то время, когда у меня была парализована одна нога, я с палкой еще ходила на подпольные собрания, приносила свой камень в строящееся здание. Я принимала таким образом участие в освободительном движении моего народа, потом парализовало и вторую ногу. Теперь уже не могу ходить на собрание. Однако я продолжаю свое дело борца!» (Nocan 1985, 78). Невольно вспоминается Ниловна из романа Горького «Мать».

Надо признать, что творчество Нокана уникально в ивуарийской литературе. Оно отражает и защищает интересы беднейших слоев населения, которые много ждали от независимости, но быстро разочаровались и, несмотря на это, не утратили мечту о построении общества социальной справедливости и веру в солидарность трудящихся.

В рассмотренных жанровых формах завершается развитие романов-историй как ведущей тенденции 70–80-х годов XX века в литературе Кот-д’Ивуар.

Бурное развитие романских форм в Африке — закономерность развития всех «молодых» национальных литератур. Такой же закономерностью является и многообразие жанровых разновидностей романа, подтверждающая известное положение концепции М.М. Бахтина в монографии «Эпос и роман» об отсутствии жанрового канона, о соединении в структуре романа разных жанровых признаков, в частности, принципов поэтики и самовыражения в драме (см. Бахтин 1975, 231–232).

Одной из структурных особенностей этого «пластичнейшего из всех жанров» — по выражению Бахтина, является новая зона построения литературного образа, именно «зона максимального контакта с настоящим (современностью — *Н.Л.*) в его незавершенности» (Бахтин 1986, 399).

Интенсивное развитие романских форм в Африке во второй половине XX века объяснялось также страстным желанием африканских писателей поведать о национальном эпическом прошлом, об «абсолютном прошлом» (по терминологии Гете и

Шиллера), с одной стороны, и в то же время об открывшейся после завоевания независимости «новой зоне» контактов с «незавершенным настоящим», с вызовами нового времени — времени реконструкции и становления национального самосознания. «Эпическое прошлое» было частью структуры первых романов-историй; оно воссоздавалось в сказках, легендах, преданиях родного дома авторов романов.

Однако в 80-е годы проявляется и новая тенденция — становление жанра романа-вымысла, интеллектуального параболического романа, ярким представителем которого становится Жан-Мари Адьяффи<sup>21</sup> (Adiaffi Jean-Marie).

---

<sup>21</sup> Адьяффи (Adiaffi Jean-Marie) родился в 1941 г. в деревне Беттье, закончил курс в Институте высших исследований по кинематографии (Париж), лицензиат философии, работал на телевидении и в Министерстве внутренних дел в Кот-д'Ивуар.

---

### Раздел 3. Параболический роман 80–90-х годов

В параболическом интеллектуальном романе «Удостоверение личности» («La carte d'identité», 1981) Жана-Мари Адьяффи только два действующих лица, протагонист и антагонист: принц Меледуман и комендант Лапин. Оба образа очень условны, в них мало индивидуально-личностных черт. Скорее это маски: африканец-жертва, преобразующаяся в героя, и белый расист-колонизатор.

Комендант, арестовавший Меледумана, спрашивает у него в полицейском участке удостоверение личности. Меледуман, потерявший его, гордо говорит колонизатору: «Моя кровь — наилучшее удостоверение личности. Меня создала история этого края, этого королевства, а я создаю ее. Она удостоверяет меня, а я — ее. Прошрое, настоящее, будущее — все принадлежит мне, вложено в меня. Я и моя семья — только мы идентичны этой земле, ее истории, и солнцу и народу. Разве нужна бумага, чтобы доказать это? Нет!» (Adiaffi 1981, 28–29).

Разъяренный Лапин по прозвищу Какатика заключает принца в тюрьму, где избитый стражниками Меледуман спит. Затем комендант требует, чтобы за семь дней принц нашел свое удостоверение личности. Странствия Меледумана по своей стране раскрывают замысел автора доказать самоценную культурную идентичность народа беттэ (Кот-д'Ивуар). Сначала Меледуман посещает некое поселение, превращенное богатым старым аристократом Абаджинаном в центр традиционных ремесел. Там в обширном ангаре работают кузнецы, керамисты, гончары, ткачи, ювелиры, создающие настоящие произведения искусства. Затем Меледуман встречается с посвященной Абле, главой фетишистов, и священником отцом Жозефом, известным в крае ненавистью к «язычникам», уничтожающим фетиши, сакральные маски и статуэтки. Меледуман кричит миссионеру: «Оставьте в покое наши маски, статуэтки, священные рожи и наших богов» (Adiaffi 1981, 96).

Священник вынужден признать фиаско своей миссии: «Такие, какие они есть, были и останутся анимистами. Католическая религия, святая религия, для них лишь лакировка, наружный блеск. Они никогда не оставят свои фетиши ради Бога. Напрасный труд, что можно сделать с подобными животными? Есть ли у них душа, которую можно спасти христианской верой?» (Adiaffi 1981, 93).

Наконец Меледуман встречается с учителем и дискутирует с ним по поводу национальных языков. Учитель защищает французский язык: «Этот язык заслуживает нашего почтения, уважения и забот по двум главным причинам. Во-первых, в теперешнем состоянии нашей истории он — залог социальных достижений, успехов, средство повышения жизненного и культурного уровня... в третьих, он доказал свою способность вводить новые научные понятия» (Adiaffi 1981, 106).

Меледуман, побывавший в свое время во Франции, парирует: «Язык — это живой организм, он рождается, дышит, питается, растет, беспрестанно воспроизводится, стареет и умирает. Как все живое, он податлив и приспособливается к новым условиям... Французский язык, которым вы так восхищаетесь, когда-то несколько веков был в небрежении у докторов и ученых. Только латынь была предметом уважения как единственный язык для общения благородных людей и выражения умозрительных идей. В этом же положении находятся сегодня африканские языки... не имея письменности, языки остаются единственным архивом. Лопата, которая бросит последний камень на могилу наших языков, поставит крест и наших ценностях» (Adiaffi 1981, 107–108).

Сюжет состоит из сменяющих друг друга эпизодов — странствий слепого принца в поисках пропавшего удостоверения личности. В этих эпизодах, похожих на мизансцены, раскрывается контрверса романа — противостояние силы духа и интеллекта африканца и духовной слепоты и ограниченности колонизатора.

Роман отличает некоторая театральность, например, характерная для драмы инверсия: в эпилоге (развязке) Меледуман морально оказывается победителем, а Лапин — побежденным.

Странствуя с зеркалом под мышкой, принц (имя которого буквально означает «У меня украли имя») обретает не просто родовое имя, но и свою идентичность.

Зеркало — это вполне реальный предмет, который приносит принцу его маленькая внучка, но это еще и эмблема, и символ. Девочка с белыми волосами, несущая на спине старца с детским лицом, дома без стен, без крыш или с висящими над ними в воздухе крышами, липкие нечистоты, в которых увязают принц и его внучка, — это видения Меледумана, галлюцинации.

Меледуман жаждет восстановить оборванные колонизаторами связи с «эпическим прошлым», с духовным наследием предков — искусством, религией, обрядами, языками. Он ненавидит колонизаторов за то, что французский язык, науку, знания они использовали, чтобы заставить африканцев забыть свое прошлое, свою культуру.

Роман «Удостоверение личности» — притча о возвращении прошлого времени и о ясновидении слепца (избитый в полицейском участке Меледуман теряет зрение буквально), идущего по тропе правдоискательства.

Зеркало — второе «я» Меледумана, в нем отражается встреча, душевное соприкосновение принца с изначальными свойствами африканской души, узнавание их, запечатленных в народных художественных ремеслах, в объектах сакральных культов, в родном языке, наконец.

На самом деле стиль Адьяффи — это творческая трансформация африканских фольклорных мотивов в синтезе с романтической тенденцией мировой литературы (мотив двоемирия) и палеоархеологическими интерпретациями зеркала как сакрального и магического атрибута.

Еще три с половиной тысячи лет назад зеркала находили в захоронениях бронзового века, в скифских могильниках VIII века до н. э., в шумерских усыпальницах, у жителей карибских островов, которые из осколков зеркал, по преданиям, могли воссоздавать «зеркального человека», не плотского, конечно, а астрального. У майя в ритуалах присутствовали особые «дни зеркал» и даже были люди-зеркала, чей взгляд будто бы обладал убийственной мощью.

Представления о магических свойствах зеркала как о проводнике в загробный мир отражены в африканском фольклоре,

например, по свидетельству Е.С. Котляр, в волшебной сказке баконго о «чудесных близнецах».

Чудесные братья-близнецы Мавунга и Лиэмба отправляются в путешествие. Мавунга, узнав, что Нзамби (богиня-прародительница) выдает замуж дочь, решает посвататься. Дух-покровитель Мавунги дает ему коня, ружье, еду и ночлег. Когда Мавунга и девушка поженились, «он обнаруживает на стенах ее дома множество зеркал, завешанных тканями, и просит жену открыть их. Мавунга увидел в этих зеркалах знакомые селенья, откуда не возвращаются. Мавунга постоял и, поглядев в зеркало, решил отправиться в это ужасное место, рассчитывая на помощь духа-покровителя. Там он встретил старуху и попросил у нее огня для своей трубки. Старуха согласилась при условии, что он привяжет своего коня. Однако сразу же после этого убивает и коня, и Мавунгу» (Котляр 2002, 34).

В «Удостоверении личности» — интеллектуальном романо-диалоге событийная фабула крайне скудна, а пафос прямолинеен, очевиден и декларативен. Зеркало для Меледумана — проводник в иной мир, мир предков. В нем «записана» вся информация о мире. Обладая собственной магической энергетикой, зеркало помогает установить контакт с «зазеркальным» миром, проникнуть в пространство, где прошлое и будущее существуют вместе. Зеркало помогает ослепшему, потерявшему память, галлюцинирующему Меледуману преодолеть амнезию, «увидеть» захоронения предков — правителей страны Беттье, «увидеть» этнокультурные реалии былого, ценность материальной и духовной культуры своего народа. В момент самоидентификации он прозревает буквально, уверенный в неизбежном приходе нового времени — времени свободы и независимости от колонизаторов.

История принца-нищего заканчивается в полицейском же участке, где Лапин вручает Меледуману найденное там же удостоверение личности, а символический путь-блуждание завершается призывом потомка африканских королей к своим соотечественникам сохранить пронесенный через мрак колониальных времен светоч ценностей африканской души, завещанный предками:

...мы вернулись  
издалека,

от смертных мук,  
от стонов и несправедливости.  
Теперь мы обрели  
Нашу подлинную душу.  
В каком священном сосуде  
хоронить ее отныне?  
В святая святых нашей крови.  
(Adiaffi 1981, 159, *подстрочник автора*)

К интеллектуальной ветви ивуарийской литературы принадлежит также творчество Вероники Таджо<sup>22</sup>.

Ивуарийская исследовательница творчества писательницы Вивиана Гбадуа Уетто Бекру (Viviane Gbadoua Uetto Békrrou) в своей диссертации на степень доктора философии «Женский ивуарийский роман: множество стилей» («Le roman ivoirien au féminin: écriture plurielle», 2006) называет романы Таджо «герметичными» на том основании, что они якобы популярны только в среде университетской профессуры Абиджана и студентов, но совершенно не известны широким массам.

Первый роман Таджо «Слепое королевство» («Le royaume aveugle», 1991) несомненно параболический, с чертами притчи, если притчу определить как развернутую метафору, обрастающую повествованием.

Слепое королевство — это метафора состояния любого (в романе оно не названо, но подразумевается прежде всего Кот-д'Ивуар) современного независимого африканского государства с авторитарным коррупционным и репрессивным режимом.

Композиция романа построена по принципу антитезы как противостояние зла и добра: «слепых» — правителя, его придворных, чиновников (живущих в центре города) — и «зрячих», «других», то есть народа, живущего на окраине города и в деревнях.

К признакам притчи в романе относится, прежде всего, хронотоп — «надвременность и локальная незакрепленность» (по

---

<sup>22</sup> В. Таджо (Tadjô) родилась в 1955 г., училась в Кот-д'Ивуар, затем изучала английскую и американскую литературу в Сорбонне, жила в США, Англии, Мексике, Нигерии, много лет преподавала в Абиджане, в настоящее время живет в ЮАР. В 1984 г. Таджо опубликовала сборник стихов «Латерит», а позже романы и «Сказки и рассказы для детей».

определению Д.С. Лихачева): «В ней (притче) события не определены ни хронологически, ни территориально, по большей части нет прикрепления к конкретным историческим именам действующих лиц» (Лихачев 1964, 45).

Правда, имена у некоторых главных персонажей романа Таджо африканские: король Атоа VI, его дочь Акисси. Главный антагонист короля, его секретарь Карим — «зрячий», рожденный в той части страны, где живут «другие», «зрячие». Остальные персонажи — мать Карима (Старуха), странствующий поэт-Пророк — безымянны.

Но и главные действующие лица — король Атоа, Карим, Акисси — не имеют ни портретных характеристик, ни психофизических индивидуальных особенностей, ни развития динамики характеров, что также характерно для притчи.

Следующий признак притчи — это хронотоп «дороги», «порога» и «встречи» (по Бахтину). Единственными главными событиями в романе, по существу, являются путешествие Акисси, влюбившейся в Карима, в деревню и встреча с матерью Карима — Старухой, которая проводит с ней обряд «очищения» и прозрения. Именно в пути, при встрече, «именно здесь могут встретиться те, кто нормально разъединен социальной иерархией и пространственной далью» (Бахтин 1976, 392).

За порогом дворца короля протекает жизнь «других», жизнь народа, по идее автора, обладающего истинными морально-нравственными ценностями.

В композиции и финале романа очевидны морализаторство, «дидактизм и аллегоризм», свойственные притче по определению С.С. Аверинцева (Аверинцев 1964, 28), выраженные предельно заостренно, экспрессивно. Заговор Карима раскрыт, и его казнят, Акисси ее отец король заключает в тюрьму, там у нее рождаются близнецы, а летучих мышей (аллегория зла), обитающих в королевстве «слепых», убивают орлы (видимо, аллегория сил добра). Черты притчи синтезируются, однако, в «Слепое королевстве» с чертами собственно романа, и именно африканского романа. Во-первых, есть в хронотопе романа признаки локальной, хотя и слишком общей, специфики: в городских трущобах и деревнях королевства, где живут «зрячие», хижины в африканском духе, там соблюдаются традиционные

обычаи, сакральные культы, традиционная религия и магические практики.

Государство «слепых» — уже независимая страна второй половины XX века, потому что белых нет, но есть билдинги, автомобили и транзисторы. Но главное отличие от притчи — образ Акисси. Она — романная героиня. Единственный психологически нюансированный образ, а контрперсону романа раскрывает любовь Акисси к Кариму, любовь «слепой» к «зрячему», госпожи к слуге, дочери короля к безродному, в понимании «слепых», бедняку.

Акисси тесно, душно и тошно во дворце отца. Она с первой минуты знакомства влюбляется в Карима на приеме во дворце. Как и почему он туда попал, говорится бегло и невнятно: благодаря исключительным способностям он смог выучиться и, будучи «зрячим» (впрочем, все слуги во дворце были «зрячими»), оказаться среди «слепых» и даже стать секретарем. Карим предстает человеком с уже сложившимися убеждениями, преданным одной идее: уничтожить деспотизм и коррупцию в стране, добиться социальной справедливости и благоденствия «других», «зрячих».

И Карим, и Акисси — рупоры автора, ностальгирующего об утраченных в городе моральных ценностях аутентичной Африки, об утраченной близости к природе и вере предков. Разделяя взгляды и мечты Карима о возрождении страны, Акисси отправляется (в автомобиле!) в деревню к его матери и там, напитавшись мудростью и животворной силой предков, приобщившись к культу сакральной маски, возвращается во дворец, чтобы сказать всю правду отцу и разделить участь арестованного по обвинению в заговоре Карима. Однако отец приказывает бросить Акисси в подземелье, в то время как восставший народ несмотря на жертвы (расстрелянных по приказу короля деревенских жителей и казнь Карима) разрушает королевство «слепых», а сами «слепые» — те, кто поддерживал преступный режим, в отчаянии и страхе перед народным гневом выкалывают себе глаза.

Дискурс этого монологического романа — слово самого автора. Как писал М.М. Бахтин, цитируемый К. Фриу, «в монологическом романе “я” автора всецело определяет героя со своей точки зрения» (Фриу 2010, 96). В этом тоже отличие от диалогической притчи, в романе диалогов почти нет (три диалога Акисси со Старухой, один в тюрьме — Карима с министром

внутренних дел). Все остальное — внутренние монологи Карима и Акисси и пророческие выступления поэта перед «другими». Действия, поступки персонажей продиктованы чувствами.

Собственно чувства и определяют, и поглощают действия, они, по Бахтину, «внутреннее тело» героев, а «внешнее тело» (то, что видно глазам) почти имперсонально.

Об Атоа VI из его внутреннего монолога можно узнать, что он насильственно пришел к власти, что он деспот, мечтающий о роскоши, о славе и даже о всемирном господстве, совершенно равнодушный к бедствиям и страданиям народа, не терпящий никакого инакомыслия. Он уничтожил мать Акисси (каким способом — не сказано), чтобы ни с кем не делить власть, и он негодует на непокорную дочь, отвергающую всех женихов, которых он ей предлагает.

Акисси страдает от одиночества во дворце, от разочарования в отце, от пустоты, лживости, лести приближенных к отцу, но она, хотя более психологически мотивирована, чем остальные персонажи, тоже имперсональна, то есть нет описания ни внешности, ни особенностей характера, личностных черт поведения, привычек.

Роман, как уже было отмечено, аллегоричен. Главная аллегория в «Слепом королевстве» — летучие мыши. В описании дворца короля, например, отчетливо «внутреннее тело» («я чувствую» — автора), оно растворяется во «внешнем теле» («я вижу»): «Построенный на гигантском плато, дворец простирает свои крылья над городом как монструозная летучая мышь. Телом животного был огромный зал с сотней зеркал, в котором восседал король, а крыльями были огромные залы для банкетов и собраний. Апартаменты короля и его дочери находились в голове «птицы». Они были приподняты над другими и декорированы изысканными драпировками, а плафоны были инкрустированы золотом. На крыше этого здания радары следили за королевством и ловили все волны, пересекавшие территорию. Одна летучая мышь была изображена на троне, другая на скипетре, поскольку летучая мышь видит ночью и повелевает небом, несмотря на незрячие днем глаза» (Tadjo 1991, 13).

Летучие мыши, которых из рук кормит король, — аллегория зла, они завладели всеми деревьями в городе, убивали воробьев и даже нападали на детей. Кроме того, они гадили во дворце и

повсюду, так что сады превратились в поля отбросов. В этой затхлой атмосфере хорошо себя чувствовали только придворные короля, его свита, знать — все «слепые». Слепота — вторая важная аллегория в романе. Автор создает собирательный образ живущих во зле, жадных, себялюбивых, стремящихся только к роскоши и комфорту: «...пальцы легко заменяли им глаза. Едва коснувшись тканей, они могли назвать их цену. Едва ощутив драгоценный камень, определить его чистоту. Они были способны даже различать цвета и вес. Так же легко, почти грациозно они передвигались в мире, который создали для самих себя» (Tadjo 1991, 21).

Вдали от билдингов и небоскребов, от забетонированных дорог с бегущими как муравьи автомобилями, на холмах, в бараках, в трущобах жили «другие»: «другие» ходили пешком, кашляли, чихали, задыхались. Жители трущоб располагались на холмах, как армия оборванцев, готовая напасть на врага. Совсем маленькие шатающиеся хижины «напоминали черные бородавки, выскочившие из земли: ненормальные протуберанцы, погруженные в смесь дыма и отравы» (Tadjo 1991, 27).

Акисси осознавала свою «слепоту» как большое несчастье, невозможность видеть жизнь такой, какая она есть, невозможность увидеть Карима, о котором ей рассказывала гувернантка. Она изнемогала от жизни во дворце, где «в обиходе были ложь и предательство».

Завязкой этого своеобразного романа-притчи и поэмы одновременно можно считать момент, когда Акисси решила встретиться с Каримом, чтобы изменить свою жизнь: «Отец! Отец! Слишком долго ты беспощадно царствовал. Ты создал королевство по своему подобию. Ты говорил от имени всех, а другие голоса были убиты. Сегодня это ты должен замолчать и быть задвинутым в угол истории. Слушай, вот это важно: я иду!» (Tadjo 1991, 39).

Вторая часть романа посвящена любви Акисси и Карима. Обстоятельства их свидания опущены автором, но описание их любви полно чувственного самозабвения и страсти, о чем свидетельствуют стихи:

Женщина говорит:

«Приди, я хочу любить тебя на глазах неба.

Моя кожа трепещет, когда ты касаешься ее.  
Мои нервы дрожат. Мое дыхание прерывается.  
Приди, чтобы забыть, что завтра мы можем не встретиться.  
Приди, я отдаюсь тебе такой, какая я есть,  
И я зову тебя, зову».

(Tadjo 1991, 52, *подстрочник автора*)

Карим поверяет Акисси свою заветную мечту о будущем королевства: «Это было бы не королевство, а свободная территория, где люди ходили бы спокойно. Больше не было бы Слепых. И нас, Других, тоже не было бы. Не было бы больше ни насилия, ни нищеты, но справедливое распределение. Ты понимаешь, важно то, чтобы мы все слаженно делали одно и то же. Завтра или послезавтра мы перестроим эту страну и откроем путь в лучшее будущее... королевство или возродится, или сгорит» (Tadjo 1991, 57).

Ясно, что у Карима нет конкретной программы реконструкции страны: ни политической, ни экономической, ни социальной. Он — мечтатель, идеалист, романтик. И плана борьбы с режимом у него нет.

Поэтому Пророк-поэт, совершенно условная фигура и, можно сказать, декоративная, предрекает Кариму поражение, если он останется во дворце: «Если ты будешь сражаться один, то и умрешь один! Берегись сам себя! Не возвращайся в этот дворец, где истрепывается твоя жизнь, в этот разрушающийся дворец, где во взглядах черное зло. Ты найдешь там ад!» (Tadjo 1991, 46).

Собственно романная коллизия, то есть поворот повествования к каким-то действиям, представлена только в третьей части, где Акисси отправляется в деревню к матери Карима. Старая женщина принимает ее как дочь и немедленно приступает к инициации Акисси — приобщению к сакральному культу Маски. Старуха рассказывает Акисси предание о Маске: давным-давно у одной женщины в деревне умерла мать. Ее горе было так велико, что она решила, прежде чем зарыть умершую, в честь ее танцевать около тела. Она смастерила одеяние из крепкой красной фибровой ткани и танцевала в нем, пока не упала обессиленная и заснула. Тогда жители деревни сняли эту красную одежду и надели на маску, которую спрятали в свя-

ценном лесу. С тех пор они поклоняются ей и, принеся жертву (козу), просят о милости, например, о дожде, как сейчас:

Так как Маска — источник жизни,  
Маска — это огонь,  
Маска — это свежесть,  
Маска наводит страх,  
Маска не от мира сего,  
Ее имя никогда не произносят.

Песни маски — ритуальные песни.

Маска,  
Слушай ее песни.  
Маска всевластная,  
Красная,  
Могущественная.

(Tadjo 1991, 79)

Затем мать Карима приглашает Старика, очевидно, колдуна, который посредством магической практики, воззав к духу Маски, к духам священного леса и Предкам, prepares особую жидкость, чтобы оросить брови, веки и ресницы Акисси. И понадобилось всего лишь три капли, чтобы Акисси прозрела.

Счастье прозревшей омрачают, однако, правительственные сообщения, которые она слышит из транзистора, с которым никогда не растает, о раскрытии во дворце заговора против короля и аресте Карима и его сообщников. С этого момента действие приобретает ускоренное развитие и движется к предсказуемой романтическим пафосом книги развязке. Акисси возвращается во дворец, по пути обрастая массой деревенских жителей. Их встречает гвардия короля и расстреливает. Карима после допроса казнят через повешение, а Акисси по приказу короля заключают в подземную камеру. Терпение народа иссякло.

Народ — вот главный герой параболического или, скорее, «домогающего» параболичности романа Таджо. Восставший народ сметает преступный режим. Так сбывается вещей сон Акисси: еще до поездки в деревню она видела на площади, заваленной трупами, отрубленную голову на копье. Придворные в отчаянии и, боясь расправы народа, выкалывают себе глаза, тем самым заставляя читателей романа сомневаться в их якобы изначальной слепоте. А были ли они действительно слепыми?

В финале природные силы помогают восставшему народу. Прилетают орлы и убивают всех ненавистных летучих мышей. Рожденные Акисси в тюрьме близнецы — символ возрождения Африки.

Второй роман Таджо с красивым названием «Поля битвы и любви» («Champs de bataille et d'amour», 1999) идейно и тематически продолжает «Слепое королевство». В аспекте жанра он также далек от классической модели романа. Завязка «измышленная», невнятная, контroversы и развязки по существу нет. Композиционно он состоит из фрагментов, чередующихся внутренних монологов двух главных персонажей, — африканца Элоки и его возлюбленной — белой девушки Эме. По существу, это тоже монологический роман, так как монологи Элоки и Эме — не что иное, как монолог души двуединой, поскольку различий между героями нет (отсутствие диалогов, речевых характеристик) и вообще нет ни различия характеров, ни индивидуальных, личностных черт.

«Монологизм насаждает единогласие, одноголосое слово» (Яусс 2010, 156), и голоса Элоки и Эме — это голос автора, стирающий разницу в оппозиции герой/автор. Портрета Элоки нет, читатель узнает, что он университетский преподаватель, много лет не видевший отца, покинувший родину в поисках работы. Эме описана как девушка с золотыми волосами и голубыми глазами, живущая с отцом (ее мать умерла) в африканской деревне. Кем был ее отец и почему они оказались в Африке, — неизвестно.

Роман начинается словами: «одним анонимным вечером» — и это ключевое слово в семантике произведения. Безымянны, анонимны страна и город, в котором живут Элока и Эме, хотя подразумеваются, конечно, Кот-д'Ивуар и Абиджан, безымянна деревня, куда случайно забредает Элока, безымянны все другие персонажи романа (отец Элоки, тетя, женщины и мужчины), с которыми встречаются главные герои. Это означает, что жизнь Элоки и Эме, их переживания могли иметь место где угодно, «однажды в Африке», потому что главное — это обстановка, среда города, где два одиночества, объединившись формально в брачном союзе, собирались выжить вместе для лучшего будущего.

Как и в первом романе, Таджо лучше всего удается передать атмосферу африканского города в конце 80-х — начале 90-х годов XX века.

Однако будущее, о котором мечтают герои, оказывается призрачным, как и вся городская среда: безликое дома, безъязыкие прохожие. Этот город — как мираж в пустыне. Самая достоверная и одновременно символическая черта городского ландшафта — страшная жара и красноватая пыль, пронизывающая все, обволакивающая предметы и людей перед началом дождливого сезона. Она проникает в сознание героев, и мечты Элоки напоминают листья иссушенных деревьев, устилающие ковром дворы домов. Пыль создает настоящий экран, мешающий видеть небо: «В этом пылевом облаке слышны лишь жужжание насекомых, вой сирен машин скорой помощи, клаксоны таксистов, и у жителей был растерянный вид. Город стал безучастным. Никто не гулял на улицах. Печаль окутывала все. Город был обезображен жарой, столь навязчивой, что глубоко проникала в поры, выдавливая весь пот по каплям. Жара, которая никуда не уходила, сопротивлялась воде, тени, ночи. Упорная, злая, ревнивая, она обжигала своим дыханием город, поставленный на колени» (Tadjo 1998, 40–41).

Элока видит запустение, бедность. В городе забастовка, занятий в университете нет. Внутри здания вооруженные солдаты. Он вспоминает о своих студентах как об «анонимной массе», «он чувствовал себя обреченным, как будто съеденный раком. Он потерял свои убеждения. Он видел только пятна, которые уродовали его призвание. Его радости были редки, а чувство неудовлетворенности постоянно» (Tadjo 1998, 48).

Душевный кризис переживает и Эме. В отличие от Элоки, она из-за жары почти не выходит из его дома, неделя без электричества воспринимается ею почти как апокалипсис. Ей кажется, что они не могут жить ни друг без друга, ни вместе: «она потеряла свои крылья в контакте с Элокой и чувствовала себя хрупкой и виноватой, как если бы отдала большую часть своей судьбы в его руки. Она устала от самой себя, от своего состояния видеть и ничего не делать. Делать и ничего не менять» (Tadjo 1998, 37–38). Страх разрушает их союз, страх за страну и за себя: «Они боялись того, что было написано на городских стенах, на улицах и по всей стране: мы сами — зло. Мы пожара-

ем друг друга. Мы профанировали наши святыни. Наш путь — путь одиночек» (Tadjo 1998, 173). Самое большое потрясение Элоки и Эме переживают все же вместе. Он рассказывает ей о встреченной в городе девушке, беженке из Руанды во время тогдашнего геноцида, когда десятки тысяч ватутси были убиты хуту. Эту девушку мучили ночные кошмары, она не могла спать, все время вспоминая о трупах. А Эме видит то же самое на фотографиях в газетах и по телевизору. Она размышляет с Элокой, стараясь понять, почему «гангрена атаковала их континент, разрушив надежды на будущее».

Однако у их страдания — «анонимное» лицо. И эта тотальная анонимность зла и страдания, неопределенность и ожидаемость угрозы для жизни создает минорную интонацию повествования. Роман начинается со смерти отца Эме, которую Элока уводит к себе, чтобы «победить смерть». Но смерть вторгается в текст в виде трагических фрагментов: смерть кузена Элоки, пораженного неизлечимой болезнью, смерть беременной женщины в больнице, случайной свидетельницей которой стала Эме. Даже в финале в эпизоде с рыбаками и издыхающей рыбой агонизирующий спрут сжимает в щупальцах пойманного краба.

В анонсе к роману сказано, что «стиль автора — на грани сюрреализма». О сюрреализме не может быть и речи. Этот роман — лирическое излияние, исповедь сердца, сокрушенного разочарованием, пронизанная нотами сентиментализма.

Отрадны для Элоки и Эме только воспоминания о лесе, где они провели несколько дней, прежде чем пришли к нему домой. Почти руссоистские ноты звучат при воспоминании образов девственного леса, деревьев в каплях росы, бродивших вокруг животных, бородавочниках и ланях, пьющих из ручьев, при воспоминании о том «симбиозе с природой, когда их любовь соединялась с лесным перегноем» (Tadjo 1998, 26). *Lacrimoso* — лейтмотив повествования, оплакивание настоящего, потеря иллюзий и надежды, гармонии чувств, мотив безнадежного одиночества, «пустого» сознания, разорванных связей с людьми: «Он утонул в слезах, заплакав вместе с ней. Он плакал без нее. Он плакал взахлеб» (Tadjo 1991, 20).

Рефлективный дискурс, а по сути авторское слово, включает часто короткие фразы, которые воспринимаются как «замыкания» во внутренней речи героев, сбой в потоке сознания: «Бес-

плодность слов вызывала у них боль... Их жизнь изменилась. Деньги замуровали их... Неделя без электричества. Город плыл в бесконечной ночи. Небо набухло влажностью, плотной темной, завоеванной насекомыми... Оставить. Снова уехать... Найти место, где почва не уходит из-под ног. Она всегда знала, что предаст» (Таджо 1998, 31).

Элока и Эме слишком молоды, чтобы совсем не откликнуться на зов жизни, признавая ее ценность. Они узнали, что люди в Руанде возвращаются обрабатывать свои поля, подростки начали восстанавливать разрушенную школу, а какая-то девочка, потерявшая речь после убийства родителей, начала говорить.

И все-таки в финале возникает снова образ смерти: «Солнце заходит, и небо принимает цвет крови. На линии горизонта покачиваются, бросив якорь, лодки. Маленькие пенистые волны лижут им бока. И наконец, на последнем дыхании солнце начало тонуть» (Таджо 1998, 175).

В 1998 г. В. Таджо побывала в Руанде. К этому времени не только в Руанде, но и в других африканских странах (Сьерра-Леоне, Либерия, Конго, Судан) были развязаны кровавые межэтнические войны. Однако в Руанде они достигли масштаба геноцида (десятки тысяч убитых мужчин, женщин, стариков, детей из народа тутси, сотни тысяч беженцев).

Результатом этой поездки стала лучшая книга Таджо «В тени Иманы: путешествие в край Руанды» («A l'ombre d'Imana: voyage au bout de Rwanda», 2000).

Жанр книги сложен, многосоставен: это и травелог, «путевой» роман, и писательский дневник, и документальный мартиролог, и эссе-рефлексия о причинах межэтнических войн, и еще мини-рассказы свидетелей, выживших жертв и даже убийц из народа хуту. Композиция книги — это чередующиеся главки-фрагменты, эпизоды путешествия.

В начале автор объясняет читателям свое желание поехать в Руанду: «Я уезжала с гипотезой: то, что там произошло, касается нас всех. Это не было уделом только одного народа, затерянного в сердце Африки. Забыть Руанду после того, как было поднято столько шума и ярости, означало бы стать кривыми, безгласными. Это означало бы идти в темноте, вытягивая руки вперед. Чтобы не столкнуться с будущим» (Таджо 2000, 11).

В эпизоде «Кигали» (Кигали — столица Руанды) она поражена видом города всего четыре года спустя после кошмарных событий 1994 г.: «Издали город кажется все позабывшим, поглотившим и переварившим. На улицах полно народа. Беспре-рывный поток автомобилей... Можно беззаботно идти по ули-цам, купить бананы, смеяться с детьми, поговорить с кем-нибудь на улице, купить газету, выпить кока-колу в киоске, жить в Кигали, как если бы прошлое было плохим воспомина-нием. Когда в Кигали мир, он спокоен» (Tadjo 2000, 17).

Эта видимая безмятежность вызывает у автора чувство остро-го беспокойства, неотступно тревожащую мысль о случив-шейся совсем недавно трагедии, как эти же самые улицы были покрыты сотнями, тысячами трупов, как эти же самые места могли стать местами насилия и смерти: «Правда скрывается во взглядах людей. Слова мало чего стоят. Надо проникнуть под кожу. Увидеть то, что внутри. Зло поменяло тактику и поле бит-вы. Оно возникает там, где мы теряем бдительность» (Tadjo 2000, 19).

Власть, то есть правительство Руанды, включавшее в то время только представителей народа хуту, призвало население собираться в церквях и публичных местах, обеспечивающих, по его мнению, наибольшую защиту жизни.

Таджо приводит факты геноцида именно в церквях, где на-ходились женщины с детьми, беременные женщины, старики: «Церковь в Ньямата, 15 апреля 1994 года — 35 тысяч убитых». В 1997 г. здесь был эксгумирован труп женщины-тутси с запя-стьями, привязанными к щиколоткам. Она была сначала изнаси-лована, а затем убита ударом мотыги по затылку, а в матку был воткнут заостренный молоток.

Другой пример: «Церковь в Нтарома — пять тысяч уби-тых». Бывший солдат национальной армии из народа хуту те-перь работает гидом, показывая Таджо сложенные, как в музее, груды костей убитых в этой церкви. Сам он спрятался в момент убийства, а священники (четыре фламандца и один валлонец) уехали накануне убийств. В 1997 г. здесь началось строительст-во мемориала.

Далее следуют эпизоды-истории людей с трагическими судьбами. Одна итальянская медсестра в 1992 г. выступила по иностранному радио с призывом прекратить начавшиеся убий-

ства народа тутси. «Надо спасти здесь людей, защитить их!» Она была убита на пороге своего дома в марте 1992 г. Тереза из народа тутси во время бегства из Руанды потеряла мужа и двоих сыновей. Муж с мальчиками оказался в Конго (Браззавиль) и не собирался возвращаться к Терезе и дочерям в Руанду. Печальна история иностранца Карла, жившего в Руанде в гражданском браке с руандийкой-тутси с детьми. Когда начался геноцид, он был в Европе и долгое время ничего не знал о семье. Карл очень жалел, что не зарегистрировал брак, потому что тогда их эвакуировали бы вместе с другими европейцами. Потом он узнал, что жена и дети находятся в миссии Красного Креста, встретился с ними в Руанде, но очень скоро счастье встречи сменилось отчаянием. Жена чувствовала себя все хуже, молчала и угасала. Карл обратился за помощью к врачу, сдал ее анализы. У жены оказался СПИД. Перед смертью она рассказала ему, что ее много раз насиловали солдаты-хуту, она не сопротивлялась, чтобы спасти детей.

Вероника Таджо посетила также и тюрьму, где содержались обвиняемые в геноциде мужчины и женщины (женщины-хуту тоже убивали тутси, даже детей, мотыгами и ножами).

Все увиденное заставило писательницу признать, что от прежней Руанды с единой верой в верховного бога Иману, с почитанием короля (мьамы), традиций с общностью культуры на языке киньяруанда, с уважением женщины-матери, — от этой страны не осталось почти ничего.

Раздумывая над причинами геноцида, писательница свидетельствует, что все началось с раздуваемой местными политиками вражды между «феодалами»-тутси и «народными масса-ми» — хуту.

Одним из поводов преследования тутси была версия европейских историков, в частности бельгийских, что в конце XIX века пастухи ватусси<sup>23</sup>, очень высокие и стройные, не были автохтонами по сравнению с невысокими и коренастыми хуту-земледельцами. Ватусси якобы пришли в Руанду из Тибета, Египта и Эфиопии. И во время геноцида тысячи тутси были брошены в реку Кагеру, «чтобы они вернулись в Эфиопию».

---

<sup>23</sup> Ватусси, или ватутси — мн. число от «тутси».

Внимание ООН в то время, по мнению Таджо, было привлечено к ЮАР и Нельсону Манделе, избранному президентом, и правительства ведущих мировых держав медлили с признанием геноцида в Руанде. Что-то сделала Франция, послав своих солдат спасать человеческие жизни, однако убийцы ускользали от возмездия, используя «гуманитарный коридор». «Таким образом, можно сказать, что Франция и Бельгия до конца поддерживали режим в Руанде, потому что для них только этническое большинство хуту было гарантом демократии в Руанде. Но массовые убийства так или иначе стали результатом политического манипулирования элит, которые создали атмосферу ненависти и раздора, возбуждая этническое большинство против этнического меньшинства, чтобы сохранить власть» (Tadjo 2000, 43).

Высоким художественным уровнем отличается от остальных мини-новелла «Его голос». В ней проявилось умение Таджо через внутренний монолог передать душевное состояние персонажей, особенно смятение чувств, то есть «внутреннее тело», по Бахтину — то, что «я чувствую». Несмотря на лаконизм в описании внешности (вообще свойственный всем африканским писателям), внутренний монолог и мелкие, но точные детали (привычки, особенности темперамента и поведения персонажей) производят впечатление индивидуализированных портретов.

Молодая женщина-руандийка Изаро снимает телефонную трубку и испытывает шок: она явно слышит голос мужа, покончившего с собой несколько лет назад: «Она почувствовала себя ожившей, охваченной неконтролируемым желанием вновь увидеть его. Как этот голос мог пронестись через время, чтобы прийти до нее?» (Tadjo 2000, 61).

Рассудком Изаро понимает, что некий мужчина с голосом, похожим на голос Раймона, просит о свидании с ней. Но она все еще не может забыть мужа, со смертью которого словно пропало все счастье ее жизни. Изаро все же соглашается на свидание и, увидев незнакомца, чувствует укол в сердце: мужчина не похож на Раймона, более высокий и стройный, ей понравилась его улыбка, внимательность, взвешенность слов.

Досадная случайность обрывает их встречу: в кафе влетает пчела и начинает виться над головой Изаро, видимо, привлеченная запахом парфюма от ее волос (так сказал незнакомец). Раздражившись, Изаро уходит с извинением. Дома она вернулась

к мыслям о Раймоне. После окончания геноцида они, разлученные войной, вернулись в Руанду. Изаро устроилась на работу секретарем, а вот муж никак не мог найти работу. Всюду ему задавали один и тот же вопрос: «Где вы были во время геноцида?» Раймон рассказал Изаро, что он был в то время у старшего брата. До нее доходили слухи, что его обвиняли в убийстве семьи тутси (матери и трех детей), неких Нкурунья. Незадолго до самоубийства Раймон спросил у нее, верит ли она в его невиновность. Немного задумавшись, она ответила, что если бы она сомневалась, то не была бы сейчас с ним, но на самом деле она не была уверена в этом.

Изаро все же позвонила незнакомцу, они снова встретились в том же кафе. Он рассказал, что во время войны потерял всю свою семью: «Они останутся со мной на всю жизнь и никто не сможет заменить мне их. Но после долгих лет я не думаю, что не стоит останавливать время. Надо забрать с собой воспоминания, но включить их в свою жизнь, не отделять от жизни, но воссоединить с ней... Надо наказать тех, кто заслужил это, тех, кто создал это царство жестокости. Но другие должны быть свободны от грязи войны» (Tadjo 2000, 67–68).

И после того, как они долго и откровенно и явно симпатизируя друг другу, говорили, следует финал: «Я думаю, что теперь пора вам назвать свое имя», — произнесла она. «Меня зовут Нкурунья, — сказал он, — Нкурунья».

Одной из самых трагичных и зловещих особенностей межэтнических войн было участие в них детей-солдат. Повесть «Сиака, ребенок-солдат» («Siaka, l'enfant-soldat», 2013, написана еще в 2009 г.) Аиссату Морель Гей<sup>24</sup> посвящена этой теме, неприязнительная в художественном отношении, интересна как иллюстрация одной из причин, по которой дети-жертвы превращались в убийц, палачей.

Из беседы двух подростков в поезде на пути в Дакар читатель узнает, что один из них, Сиака, два года был солдатом в отряде мятежников и участвовал в этнических чистках в Сьерра-Леоне.

---

<sup>24</sup> Аиссату Морель Гей (Aissatou Morelle Gueye) родилась в 1961 г. в Сенегале, но более двадцати лет живет в Кот-д'Ивуар. Она прозаик, поэт, лауреат литературной премии имени Бираго Диопа в 2007 г.

Изможденный, с распухшими и покрытыми шрамами ногами, со следами едва заживших на теле ран, одетый в лохмотья, Сиака со слезами рассказывает попутчику свою историю: «Мы, моя семья и я, жили в большой деревне к югу от столицы Фритауна. Наша община была якорем мира, гармонии, терпимости, любви и уважения. Белый тонкий песок, кокосовые деревья и пальмы создавали вид земного рая. Однажды к нам ворвались мятежники, они убили всех мужчин, изнасиловали девушек и молодых женщин. После чего сожгли деревню. Два моих товарища и я спаслись просто потому, что были в это время в бруссе в поисках птичек. Когда мы вернулись, от деревни и ее жителей остался пепел. Один мой товарищ не смог этого вынести и бросился в колодец, а другой сошел с ума и с криком побежал в лес» (Morelle Gueye 2013, 17).

Вырыв яму и закопав весь пепел, Сиака ощутил разгорающуюся в нем ненависть к тем, кто убил его семью (родителей и двух сестер) и жажду мести. Спустя какое-то время, раздавленный морально, он примкнул к мятежникам, хотя точно не знал, эти или другие, или даже солдаты правительственных войск уничтожили его деревню. В лагере мятежников таких ребят, как он, и даже еще младше, пичкали наркотиками, превращая их в зомби, машины для убийства. Отправляя детей-солдат в деревни, командиры заставляли их «перерезать горло мужчинам, калечить юношей и девушек, насиловать женщин, но прежде вырывать у них глаза, чтобы те не смогли однажды свидетельствовать против них» (Morelle Gueye 2013, 18).

Однажды Сиака, не в силах больше выносить этот кошмар, быть участником и свидетелем творимых зверств, отстал от отряда, спрятался в лесу, был найден, искалечен, но выжил, добрался до миссии Красного Креста, где его подлечили, а потом через леса и горы, через Гвинею добрался до Бамако, чтобы уехать в Сенегал к родственникам со стороны отца.

Вмешавшийся в разговор подростков восьмидесятилетний старик с просветительским пафосом убеждает ребят в причинах теперешних бедствий африканских стран — утрате традиций, моральных ценностей предков, традиционных жизненных устоев: «Я могу уверить вас, что все катастрофы, которые мы переживаем, происходят оттого, что такие человеческие качества, как доброта, великодушие, способность делиться и даже жа-

лость, покинули сердца людей, их заменили жадность, эгоизм, злоба и лицемерие... В наше время родители придавали важное значение воспитанию детей... Сегодня родители боятся своего потомства: они занимаются только материальной стороной вещей, а ведь мораль — это основа жизни! Дети взрослеют, не приобретя способность решать свои проблемы, так как у них нет примеров. И так они становятся парнями, легко доступными неважно каким военным или милиции» (Morelle-Gueye 2013, 27–28).

Старик выдает и рецепт спасения детей: это учеба, близость к природе, здоровый образ жизни, отказ от наркотиков. Эти просветительские призывы вдохновляют и Сиаку: «Все, о чем я мечтаю, это снова начать жить, обрета инстинкты доброжелательного человека. Я очень рассчитываю в этом на помощь природы. Иногда, чтобы забыть ужасы, скрытые в глубине души, я вспоминаю панораму реки Нигер в час, когда огненный шар в зените сияет над сонным речным пространством!» (Morelle Gueye 2013, 30–31).

---

#### **Раздел 4. Между традицией и модернизмом**

##### ***Роман Коффи Кваюле «Господин Ки. Парижская рапсодия о том, кто лелеял мечту о прошлом»***

В конце XX века в писательской среде Кот-д'Ивуар усилились поиски нового художественного стиля, в максимальной степени выразившего бы национальную самобытность.

В ноябрьском номере журнала *Africulture* (2014, № 11) в статье «Роман в Кот-д'Ивуар: стиль «нзасса» Диана Вероника Асси предлагает к обсуждению новый термин для обозначения стиля ивуарийских романистов Ж.-М. Адьяффи, В. Таджо и А. Курумы, предложенный Адьяффи.

«Нзасса» (язык аньи) соответствует английскому «patchwork», то есть «мешанина», «лоскутное одеяло». По мнению Адьяффи, этот «транскультурный стиль» заключается в смешении вымысла и исторических реалий, поэзии и прозы, устной традиции и современной романной техники.

Думается, что этому стилю в полной мере в понимании Адьяффи не соответствует ни сам он, ни Таджо, а вот стиль последних произведений не названного Адьяффи драматурга Коффи Кваюле, обратившегося в начале XXI века к романистике, обладает признаками «нзасса», соединенной с модернистской романной техникой.

В его романе с витиеватым названием «*Monsieur Ki. Rhapsodie parisienne à sourire pour caresser le temps*» («Господин Ки. Парижская рапсодия о том, кто лелеял мечту о прошлом») ключевое слово — *le temps*, время.

Время играет очень важную роль в содержании романа. Это время не историческое, хотя «привязки» к некоторым историческим событиям есть. Оно не космическое. Это время мифическое, причем имигинативное. Оно ощущается главным героем романа (он же и Месье Ки) как некая неподвижная, нерасчленимая, вездесущая протяженность — присутствие в настоящем

времени африканской традиции, олицетворяемой Маской Предка-с-головой-киноцефала.

Предок, или Прародитель, иногда ассоциируемый с культурным героем, — это архаичный образ из этногенетических мифов тотемного происхождения и гибридного, зооморфного характера. Маска Предка-киноцефала и есть второе «действующее лицо» романа, и диалог между ним и студентом (Месье Ки) определяет дискурс произведения Коффи Кваюле.

Фабула романа поначалу кажется авантюрно-бытовой и банальной: используется известный в мировой литературе мотив раскрытия тайны жизни и смерти незнакомого человека по оставленному им «следу» (письмо, рукописи, книги). В данном случае этот «след» — магнитофонная лента. Рассказчик, безымянный студент-ивуариец, переехавший из одной снимаемой им мансарды в другую, обнаруживает оставленную прежним жильцом магнитофонную запись его голоса.

Словоохотливая консьержка сообщает новому жильцу, что здесь жил очень вежливый, любезный, доброжелательный студент-африканец, которого она называет «месье», но что тринадцать дней назад он, к ее изумлению и сожалению, покончил с собой, бросившись под поезд в метро.

Рассказчик начинает слушать голос незнакомца, обращающегося постоянно к какому-то господину Ки, и быстро понимает, что бывший жилец-самоубийца — его земляк из деревни Джими и что он вспоминает разные истории из жизни людей этой «деревни сумасшедших».

Композиция романа фрагментарна (недаром в издательской аннотации роман определен как «мозаика») и состоит из эпизодов, относящихся к разным временам без всякой последовательности. Такая композиция связана в какой-то степени с основной творческой деятельностью Кваюле — драматургической. Он «видит» повествование как ряд сцен, и все истории действительно очень зрелищны, театральны. Эти эпизоды-фрагменты связаны с историческими реалиями (судебные процессы в уже независимой стране, борьба с колонизаторами при Самори Туре, участие африканцев во Второй мировой войне в составе войск Свободной Франции под предводительством Де Голля, учеба при католической миссии и другие).

Рассказчик воспроизводит на бумаге услышанное, оставляя пробелы там, где жилец-самоубийца старается подавить астматический кашель, и лишь изредка вставляет свои короткие комментарии после бесед с консьержкой.

С первых строк романа экспрессивно и ярко демонстрируются проявления этнокультурной ментальности героя и связь с устной традицией: «Ки, вот первый знак, это была смерть дяди Куи Гаспара. Ведь это он хотел быть на моем месте... Моя судьба... Связь с Предком-с-головой-киноцефала... Как Предок-с-головой-киноцефала мог выбрать меня, ведь я всегда поворачивался к нему спиной? Не я ли, чтобы быть подальше от него, с готовностью позволил себе “быть проглоченным” школой белых, накапливая диплом за дипломом в Париже, их логовище? Вторым знаком была астма... Сразу после первого визита Предка-с-головой-киноцефала три месяца назад. Внезапно доктор поставил диагноз “аллергия”. Но в письме с родины отец предостерег меня: “Дядя Куи Гаспар советовался с колдунами, он просил их лишить тебя воздуха, задушить, убить”» (Kwahulé 2010, 11).

И с этого момента и до конца ностальгических историй самоубийцы в тексте разворачивается жизнь деревни Джими с традиционными ритуалами, конфликтами, народными песнями, колдунами и марабутами.

Поначалу в этих историях преобладает юмор, и рассказчик недоумевает, как и почему такой жизнелюбивый молодой человек мог прийти к мысли о самоубийстве.

Первая история комична. В Джими, «сумасшедшей» деревне, «деревне тронутых, глупцов, неизлечимых безумцев», по словам жильца-самоубийцы, один крестьянин подозревал, что двоюродный брат по кличке Динамо соблазнил его жену, которая ждет от этого Динамо ребенка (сам крестьянин был бесплоден). Тогда оскорбленный муж позвал Динамо на обед, чтобы угостить блюдом из панголина. Динамо, не зная, что он ест, пытается проглотить кусок панголина, но тот застревает у него в горле, причиняя боль. «“Ты отравил блюдо?” — спрашивает Динамо. — “Конечно. Ты спал с моей женой, потому что ты красив, а теперь вот твое горло изуродовано, и ни одна женщина к тебе не придет”» (Kwahulé 2010, 24).

Напуганный Динамо бежит жаловаться к судье, но тот решает не наказывать обидчика, ведь Динамо сам положил кусок

панголина в рот. Они оскорбляют друг друга. Динамо обзывает судью бумагомаракой, недоучкой, купившим диплом об образовании во Франции, а судья Динамо — невеждой, не могущим сосчитать до десяти и не знающим, что земля вертится вокруг солнца.

Однако последующие истории становятся все мрачнее. Ведь само название романа говорит о том, что автор считает свое произведение рапсодией, то есть эпической поэмой свободной формы, использующей народные эпические темы и представляющей чередование разнохарактерных, порой остроконтрастных эпизодов.

Жилец-самоубийца выступает в роли народного певца — «рапсода», «эпически» повествующего о жизни народа в Джими.

Вторая история — «Классическое дело. Мерзкое дело». Один житель Джими уличил свою жену в измене и стал сомневаться, от него ли ребенок, которого она ждала. Он разрезал ей живот, вынул ребенка и бросил его в реку, а потом с окровавленной мотыгой в руке явился в полицию. Знаменательно, что этот случай, поражающий своей жестокой бесчеловечностью, вызывает у жильца-самоубийцы меньше негодования, чем речь прокурора, друга отца: «Внезапно друг моего отца выпрямился, он стал человеком, которого душило негодование, он кричал, вопил, указывая пальцем на убийцу, говоря, что обвиняемый — гангрена общества, без сердца, дикарь, мерзавец, который бросил невинного младенца в реку, кишашую голодными крокодилами. В действительности в нашей реке крокодилов нет, но говорить так перед слушателями означало воспламенить аудиторию» (Kwahulé 2010, 26).

По мнению судьи, все жители Джими — асоциальные сумасшедшие, поступки которых вызывают у окружающих страх и ужас, так что даже учителя отказываются приезжать на работу в Джими. В данном случае убийство еще не родившегося ребенка — одиозное преступление. Казалось бы, убийца должен быть наказан, но администрация «умывает руки», отказываясь разбирать уголовные дела жителей Джими. Прозвучали гневные, страстные, наполненные негодованием и отвращением к содеянному слова, — и только. В результате судья приказывает обратиться всем присутствующим из зала суда.

Третий фрагмент — трагикомическая история. Талант Кваюле-комедиографа проявился здесь особенно эффектно. «Рапсод»-самоубийца воссоздает атмосферу деревни Джими с разноголосицей и «палабром» ее обитателей, свидетелей «приключения» с охотником. У этого охотника была собака Пеле (он был фанатом бразильского футбола), которая однажды принесла столько убитой ею дичи, что он присел отдохнуть под деревом. Он услышал щебетание птенцов в гнезде. Из алчности захотел достать их, взобрался на дерево и вдруг услышал голос своей собаки Пеле: «Неужели ты не доволен тем, сколько я уже убил для тебя? Зачем тебе эти птенчики? Что они тебе сделали? Ты услышал мой голос, и раз ты его услышал, отныне ты будешь слышать все и всех. Но не забывай никогда следующего: если однажды ты расскажешь кому-нибудь о том, что слышал меня и что, следовательно, понимаешь все и всех, с тобой будет покончено» (Kwahulé 2010, 30).

Несколько дней спустя жена охотника убирала маис в закрома, но не дала его курам, петуху и уткам. И охотник услышал, как крайне разозленный петух сказал: «Эта женщина злая. Посмотрите на ее задницу, она как зад у фольксвагена!» Куры смеялись, кудахтая, и вместе с ними засмеялся охотник, и когда жена спросила, отчего он смеется, он солгал, что сам не понимает причину смеха.

В этот день умер его тесть, и на похоронах охотник услышал разговор мух, слетевшихся на труп: «“Только я отложила спокойно свои яйца на верхней губе покойного, — пожаловалась одна, — а затем прилетели и другие и началась толкотня...” “Нужна все-таки дисциплина, — добавила другая, — скоро они его зароят, и на время, которое нам еще осталось, нужна дисциплина и еще раз дисциплина. Я столько ждала, чтобы сесть на его глаза. Они у него такие нежные”» (Kwahulé 2010, 31). И охотник засмеялся посреди стонов и плача собравшихся жителей.

Охотник попытался вывернуться из трудного положения, попробовав солгать в ответ на возмущенные вопросы земляков, почему он смеялся: якобы умерший поведал ему о кузене друга отца умершего, что труп племянника однажды воскрес во время похорон. Собравшиеся возразили, что тут нет ничего смешного: «известно, что мертвецы иногда воскресают». Желая оправдать

свое неуместное в данных обстоятельствах поведение, охотник добавил к вышесказанному, что труп племянника кузена стал, воскреснув, преследовать вождя деревни, так что тот от испуга обмочился.

Но и в этом объяснении негодующие крестьяне не нашли ничего смешного, поскольку, «если бы даже Президент Республики встретил бы мертвеца, то и он бы обмочился, и потому пусть охотник скажет правду, почему он осмелился смеяться на похоронах отца жены». Жена, расвирепевшая от его дурацких с точки зрения собравшихся объяснений, назвала его лжецом, после чего, потеряв над собой контроль, он ударил ее — и это явилось дополнительным оскорблением дочери умершего при свидетелях, и тут выступил дядя Куи Гаспар и пригрозил охотнику общественным порицанием. Сломленный упорным недоверием соплеменников, охотник, нарушая заповедь собаки Пеле, не выдержал обет молчания и рассказал, как все было на самом деле, чем вызвал всеобщее веселье:

«Я понимаю все. Землю, небо, звезды, воду, воздух,  
свет, сумерки, все, все.  
Я понимаю все. Растения, зверей, насекомых, леса,  
саванны, степи, пустыни, равнины, холмы  
и горы, язык грома, молнии, все, все.  
Ностальгию, грусть, партийную карточку, удостоверение  
личности, острую песню будущего.  
Лицом к лицу с зловещей бездной нашего  
собственного несуществования в вечности,  
смейтесь, ну смейтесь же.  
Зачем существует память, если она  
не может справиться с глупостью.  
Пеле один вспомнил о спасительном слове,  
Мы должны спасти поэму нашей жизни от грязи.  
Все это я знаю, потому что понимаю даже то,  
Что не подлежит пониманию»

(Kwahulé 2010, 39–41).

На первый взгляд может показаться, что текст романа Кваюле соответствует тем категориям стиля «нзасса», как их определяет Адьяффи, в частности, соединению прозы и поэзии.

Но белый стих охотника очень далек от народной африканской поэзии. Это скорее ослабленное эхо вдохновенных строк из

поэмы антильского поэта Эме Сезэра «Дневник возвращения на родную землю» (1939): «Слава тем, кто никогда ничего не избрал, тем, кто никогда ничего не исследовал, тем, кто никогда ничего не укрощал, но они понимают сущность вещей, они понимают не видимость, но сущность каждой вещи, желают не покорять, но знать, поистине взрослые дети мира, открытые всем ветрам мира» (Cesaire 1948, 58–59).

Новизна в использовании фольклора у Кваюле заключается в его трансформации, в стилистических пермутациях, когда его персонажи говорят авторским голосом, выдающим его собственные устремления и мечты.

Подавленный волевым натиском глупости и непререкаемой самоуверенности своих сородичей, охотник зарыл, а вся деревня расхохоталась. Эту историю «рапсод» заканчивает словами, что «если судьба забросит вас в Джими и вы спросите, где человек, который понимал все, вам покажут лысого старика с бородой, сидящего среди помоев. Он сумасшедший».

Лейтмотивом всех воспоминаний «рапсода» проходит утверждение, что все люди из деревни Джими — сумасшедшие.

Это как бы контрапункт авторского повествования, но так ли это на самом деле?

Есть два фрагмента в откровениях их земляка, когда эти убеждения не кажутся бездумными, но позволяют прийти к совершенно противоположным умозаключениям.

Первый фрагмент — история о поведении жителей Джими в эпоху колонизации, когда борьбу с колонизаторами возглавил Самори Туре. Стараясь упрочить свою власть, Самори входил в деревни и забирал здоровых мужчин в свои войска. Жители Джими, узнав, что к ним идет Самори, и не в силах прямо отказать ему, обратились к самому сильному колдуну, и он превратил здоровых мужчин в ростки риса, так что, когда Самори вошел в деревню, там были только женщины, старики и дети. После ухода Самори колдун должен был вернуть превращенным в рис их подлинный облик. Но несмотря на все фетиши, он умер во время войны, оставив в Джими рисовые чеки, которые, по мнению жителей деревни, были собранием человеческих существ.

С тех пор никто в Джими не ел рис, даже в засуху и голод.

В этом эпизоде обитатели Джими не кажутся безумными. Если оставить за скобками волшебные превращения, эти крестьяне сделали свой выбор. Скорее всего, они вообще не хотели воевать ни с кем, ни против кого-то. В этой истории за спиной «рапсода» и рассказчика (*alter ego* автора) вырастает фигура Кваюле-комедиографа, который и в своей пьесе «Хромая маска» проявил себя как противник всех войн как абсурда в жизни человечества.

Самой живописной в общей весьма скудной цветовой гамме романа и самой по-театральному зрелищной является история «безумия» одной супружеской пары. Муж, сам назвавший себя Алеманом, был трубачом во французских войсках во время Второй мировой войны и был награжден медалью за отвагу самим Де Голлем, который к тому же расцеловал его в обе щеки. Алеман обожал Де Голля, для него он был бог: «Он был для него человеком, который доказал, что французы тоже люди. Де Голль, истинный белый бог, обратился к ним, сенегальским стрелкам. Один встал перед немцами, один сказал им нет! Я таких людей, как он, уважаю!» (Kwahulé 2010, 105).

Перед хижинкой Алемана развевался французский триколор, который он приветствовал, распевая Марсельезу, а знамя он называл тоже Де Голлем.

В то же время Алеман, совершенно невежественный, плохо говорящий по-французски, ничего толком не знавший о фашизме, вспоминая немцев, восхищался их стойкостью и особенно дисциплиной. Поэтому, преклоняясь перед Де Голлем, он тем не менее прозвал себя Алеманом. В хижине у него имелась свастика, а гостей он приветствовал гитлеровским жестом.

Жена Алемана по кличке Гестапо, худющая как доска, косоглазая, кривоногая и с «луженой» глоткой, была «женщиной с горькими губами, горьким языком, горьким ртом. Горькая женщина! Бесплодная из-за колдовства, унаследованного от бабушки. Все это знали. Низменная женщина» (Kwahulé 2010, 104). Неудивительно, что ее прозвали Гестапо.

Она ненавидела Де Голля, возмущаясь, что муж боготворил его. Де Голль казался ей кем-то вроде второй жены мужа, опасным соперником. Обладательница шокирующего имени Гестапо находила Де Голля «слишком высоким, слишком белым, словом, слишком... Она любила собственного президента, которого

ненавидел муж».

В то время в страну прилетел с визитом Де Голль. Президент страны послал приглашение всем бывшим комбатантам приехать в столицу для встречи с Де Голлем. Алеман купил бутылку джина, полагая, что Де Голль лично подойдет к нему и обнимет, как в тот раз. Однако они с женой едва смогли пробиться в первый ряд приглашенных на встречу. Сзади напирали, толкали. В результате под натиском толпы они упали, их чуть не затоптали, бутылка пропала, а Де Голль, сопровождаемый кортежем машин, проехал, не обратив внимания на Алемана.

Алеман был потрясен неожиданным поворотом столь долгожданного события, даже внутренне оскорблен забывчивостью кумира, а Гестапо яростно поносила его глупость, обзывая бездельником (Алеман слишком много времени проводит за игрой в домино) и оскорбляя его вместе с Де Голлем.

Обезумев от ярости, она схватила французский триколор и разорвала его на куски, после чего Алеман избил ее и сорвал с нее всю одежду вплоть до набедренной повязки, опозорив перед собравшимися обитателями Джими.

Тогда избитая и обнаженная Гестапо «с ледяной и горькой улыбкой» поднялась, вошла в хижину и вышла оттуда, закрыв свастикой «стыд» и держа в руке священный амулет — локассую, фетиш, который защищал Алемана во время войны, фетиш, который ни одна женщина не имела права трогать. Гестапо бросила его в Алемана, разбив ему лицо.

Алеман пошел в хижину, вынес свою старую трубу и, встав на колени на разорванном знамени, заиграл жалобную мелодию. И в этот момент все увидели, как он стал уменьшаться в размерах и превратился в белого цыпленка за несколько секунд: «Локассую отомстил!» Вдруг появился ястреб и закогтил цыпленка, прежде чем исчезнуть из глаз потрясенных деревенских жителей.

В это же время у Гестапо началось кровотечение, она впала в транс и стала танцевать, а хижина загорелась. На следующее утро женщину нашли повешенной на дереве колы с помощью свастики.

Эта душераздирающая сцена «безумия» имеет вполне психологически понятные и реалистические причины. Гестапо впала в аффект от отчаяния из-за публичного унижения, а Алеман, до крайности наивный и ограниченный и по моральным качест-

вам близкий своей жене, тоже впал в аффект и отчаяние из-за утраченной веры в военное братство белых и черных, страдая от обманутых надежд и иллюзий.

Жилец-самоубийца верит в подлинность, реальность фактической концовки — мести фетиша. Это вера человека с явно измененным сознанием. Рассказчик, постепенно исчезающий к концу этого романа с его страниц, видимо, так и не догадался, что его земляк — шизофреник с раздвоением личности и манией преследования. Его сознание сконцентрировано на двух идеях: сумасшествия и смерти.

Крестьяне из Джими кажутся ему сумасшедшими. На самом деле у него нет духовной связи с ними, как и вообще с Другими. Его связь с Сью Эллен, дочерью консьержки, чисто плотская. «Другой» для него — Ки, неслучайно названный по имени, но этот «Другой» — тоже он сам, рожденный больной фантазией, как и маска Предка-киноцефала.

Уже в самом начале магнитофонной записи обращает на себя внимание такой, например, пассаж: «Что бывает с паразитами, микробами и другими вирусами, когда в черной могиле труп мало-помалу поедает личинки? Что становится с ними, когда остается лишь скелет на карнавале червей?» (Kwahulé 2010, 21). Психопатическая рефлексия в данном отрывке напоминает сюрреалистическую автоматическую «запись снов», граничащую с безумием.

Расспрашивая консьержку о самоубийце, рассказчик должен был бы сделать вывод из ее слов о том, что она никогда не видела кого-либо постороннего входящим или выходящим из мансарды «месье». Этот господин Ки, которого на записи жилец просит то открыть окно, то пообедать вместе, — порождение расстроенного ума. Судя по записи, психическое состояние жильца особенно ухудшилось в последние три месяца перед уходом из жизни, когда ему стала являться маска Предка-с-головой-киноцефала.

В последний раз своего появления Предок изрек:  
«Выйди из этого жилища, вернись в страну,  
в деревню, к нам.  
Я расскажу Предкам, членам Братства —  
Предка-с-головой-киноцефала, я скажу  
деревне, что видел тебя и сказал

о судьбе, предназначенной тебе.  
Наконец ты принял решение и пойдешь  
за мной уже сегодня.  
Никто никогда не отказывается от  
Памяти Предка...»

Будущий самоубийца отвечает ему:

«Предок, снова и снова говорю:  
Я не против стать маской, я даже  
мечтал об этом.  
Просто мне нужно немного времени,  
два месяца, месяц,  
может, неделю».

*Маска встает, открывает дверь и исчезает.*  
(Kwahulé 2010, 134–136)

Маска Предка-с-головой-киноцефала — это художественный семантико-эмоциональный мотив романа.

В минуты просветления, студент, будущий самоубийца, говорит, что доктор сказал ему правду о плохом состоянии его бронхов и легких и что жить ему осталось года три. Он (и его двойник месье Ки) в отчаянии собирается бросить институт и вернуться в родную деревню. Он переживает и свою «немую» связь с Сю-Эллен, которая, по словам ее матери, «болтливая как камень» и за все время после гибели месье не проронила ни слова, хотя часто плакала.

Моментами главный герой как бы «прозревает» и осознает бредовость своих видений. Этим объясняется его «неготовность», оттягивание «точки невозврата» — самоидентификации с маской Предка-киноцефала. В такую минуту он и бросился под поезд.

Композиция романа вполне соответствует его названию. Ее составляют неоднородные эпизоды, резко интонационно, ритмически, эмоционально контрастирующие друг с другом. Народные, деревенские эпизоды, с эпически плавным нарративом и неожиданно динамическими, экспрессивными концовками остро контрастны в сравнении с уныло-монотонным стенающим «вокализмом» главного героя.

Соединение разновременных, разнородных по содержанию, смыслу и настроению фрагментов — прием модернистской

композиционной схемы, компонентами которой являются уже не события, ситуации, поступки персонажа, а состояние его духа, изменение сознания, рефлексия о самом себе (я вспоминаю, я чувствую, я выбираю).

Талант автора проявился в пластичности историй обитателей Джими, в их живом, сочном метком слове, характерах. Они кажутся сумасшедшими «цивилизованным», то есть ассимилированным африканцам, таким, как судья, только потому, что «застряли» и упорствуют в своем традиционном укладе с традиционалистским сознанием, верованиями, мифами, фетишами, масками, колдунами и марабутами.

Что касается усмешки, которую автор намеревался вызвать при воссоздании «эпической» жизни обитателей Джими, то эта усмешка — скорее сардоническая предсмертная гримаса, судорога человека, не сумевшего совместить в своем сознании культурные коды разных цивилизаций и времен.

Астма, которой страдает главный герой романа, — эмблематический знак самоизоляции, одиночества человека в герметичном мире традиций и в современном городе (подчеркивается маленькая комната, стесненность жилищных условий студентов-ивуарийцев).

Несмотря на очень пластические, яркие, реалистические «истории»-сцены из деревенской жизни, роман в целом — и по композиции, и по стилю, и по идейному замыслу — модернистский.

В структуре романа есть особенность, сближающая его до некоторой степени со структурными сдвигами, например, в русском романе порубежной эпохи, то есть с романами «серебряного века».

В.В. Полонский в монографии «Между традицией и модернизмом» пишет: «В классическом романе XVII–XVIII веков контрверсы, лежащие в основе сюжета, предусматривали, как правило, некий набор противоречий авантюрно-бытового, эротического, социального, психологического свойства, в решение которых погружен активный герой... В наиболее показательных образцах «высокой» прозы «серебряного века» переориентация на мировые структуры во многом была подготовлена романистикой Достоевского... В ведущих текстах рубежа XIX–XX веков эти тенденции ускоряются и способствуют мифологизации романа. В качестве основного двигателя сюжета и модели, по-

рождающей художественную картину мира, зачастую выступает инвариантная схема противопоставления хаоса/космоса...» (Полонский 2011, 91–92).

Смена художественных стилей в европейском искусстве и литературах в порубежную эпоху (конец XIX–XX века) подготавливалась заранее. Так, Сезанн «предвосхитил» авангард в живописи, а Малларме и Рембо — сюрреализм в поэзии.

В африканских франкоязычных литературах в силу специфически сверхускоренного и интенсивного развития осуществлялось взаимодействие со всем корпусом мировой литературы, с почти одновременным влиянием разностадийных художественных стилей (прежде всего французской литературы, в большей степени просветительского реализма и сентиментализма, но также и критического реализма, и экзистенциализма).

Поэтика «нового романа» оказалась чужда африканским писателям, но зато на творчество, например, сенегальского писателя Сембена Усмана оказал несомненное влияние горьковский реализм.

Смена художественных стилей произошла в ивуарийской литературе только в 80–90-е годы. У некоторых писателей возникло негативное отношение к информативно-свидетельскому стилю миметического реализма. В новых, катастрофических условиях африканской действительности (политическая нестабильность, сепаратизм, межэтнические конфликты, отсутствие эффективных экономических проектов) у части писателей вызрела тенденция к передаче изменений в личностном сознании и даже подсознании африканцев, к изображению психотравматических ситуаций, фрустрации субъектов повествования. Это видно на примере романов В. Таджо.

Одновременно укреплялась тенденция к созданию нового жанра романа — романа-вымысла и стремление к созданию нового типа «письма», своего рода гибриднему, метисному письму, «индинженезированному» французскому. Вновь усилилось рвение к опоре на устную традицию, на мифологические корни коллективного сознания.

Сближение ивуарийской франкоязычной литературы с русской в переходную для обеих литератур эпоху, хотя и разделенных столетием, может показаться странным и необоснованным. Ведь африканские франкоязычные писатели познакомились

с русской литературой XIX и XX веков в основном через литературу-посредника, французскую литературу, влияние которой неоспоримо намного больше.

Однако это относительное сближение можно рассматривать как случающиеся в мировой литературе эффекты трудно объяснимых сближений, схождений стилей. Это явление философы называют «синергетической парадигмой»<sup>25</sup> (Сборник статей «Синергетическая парадигма социальной синергетики», М., 2009).

Вот что пишет по этому поводу В.Г. Богданов: «Так называемые эффекты синхронистичности (К.Г. Юнг) проявляются в культуре в феноменах возникновения одинаковых стилей в обществе в разных частях мира, в синхронном свершении одинаковых научных открытий, в явлениях сверхустойчивости традиций и религий в диаспорах в разных уголках планеты... А догоняющая модернизация народов третьего мира, как бы “считывающих” западную культуру, хотя и на свой лад, преодолевая целые эпохи исторического развития?» (Богданов 2009, 240).

Африканские франкоязычные писатели, испытав влияние, адаптировав, творчески освоив стили французской литературы, в переходную эпоху с 80-х годов, решили, что хватит «считывать» западную литературу, и акцентировали вновь феномен уникальности, самобытности собственной традиционной культуры, традиционного искусства и традиционной религии.

Адыяффи, Таджо и Кваюле «гальванизировали» элементы устной традиции, архаические ритуалы, мифологические образы этнокультурной ментальности.

И эта тенденция оказалась близкой одной из тенденций русской литературы переходной эпохи (повести, романы А.М. Ремизова, «Мелкий бес» Ф. Сологуба с его «недотыкомкой»).

Эти синергетические «стыки» обнаруживаются, если сравнить роман Коффи Кваюле «Господин Ки» и роман «Часы» (1909) А.М. Ремизова, «фантазмагориста с колдовской прослой-

---

<sup>25</sup> Синергетика — от греч. *синергия*, т. е. со-энергичность, объединение двух типов энергий (например, космической и земной, божественной и человеческой). Синергетика — новая развивающаяся междисциплинарная наука, рожденная на естественнонаучной основе, но все более гуманизирующаяся, позволяющая продвинуться в понимании человека и человеческой природы, структуры сознания и психики.

кой», по отзыву хорошо его знавшего Б.К. Зайцева (Зайцев 1999, 359).

Тема обоих романов — безумие и смерть. Отец главного героя романа «Часы», Кости Клочкова, — владелец семейного часового магазина, полубезумный сифилитик, жалующийся, что его «голова вот-вот лопнет от тараканьих яиц».

Сам Костя, болезненно переживающий свое уродство (он кривоносы́й, и окружающие смеются над ним), почти социопат, не любящий людей в этом провинциальном уездном городке. Работая «мальчиком» в семейном магазине, он чувствует себя одиноким и незащищенным. Ему снятся кошмарные сны, например, как он карабкается по стенке граммофона вверх, а наверху перед ним открывается бездна. Костя чрезвычайно суверен. Он признается, что «принял лягушачью веру». Следуя народному поверью, он отрезал у лягушки ногу, высушил и «чурается» ею, т. е. отгоняет злые силы.

Ему видится преследующий его необычный черт «на тонких женственных ножках, прозрачный, сквозь него, как сквозь сетку, видно все».

Постепенно Костя теряет рассудок: в первый раз — забирается на башенные часы на соборной площади городка и переводит стрелки на час вперед, а в конце романа, сойдя с ума, ломает их: «кто-то наверху, вытянув по-гусиному шею, морща залитые слезами серые глаза, хохотал, сквозь хохот и слезы посылая воздушные поцелуи городу вниз, земле в этой звездной ночи» (Ремизов 1991, 324).

Сходит с ума и другой персонаж романа Владимир Николаевич Нелидов, человек с университетским образованием, бывший актер и учитель, друг брата Кости, сбежавшего из дома от кредиторов. Нелидов, меланхолически вспоминающий умершую невесту, не может ответить на любовь к нему Христины, жены брата Кости, и, мучаясь противоречивыми чувствами, бросается под колеса поезда.

Видит страшные пророческие сны и Катя, сестра Кости, умирающая от чахотки. Во время одного из них к ней в комнату входит одетая во все черное женщина, берет со стола Катины черные часики и разбивает их. Когда Катя проснулась, она увидела, что часы остановились. Ее отправляют за границу на лечение, а по существу — умирать.

Есть общая черта у Кости и студента — господина Ки: будучи маргиналами, одиночками, они оба мечтают стать спасителями хтонического, inferнального, абсурдного мира. Костя мечтает стать спасителем уездного, пошлого, мещанского мира, а господин Ки — мира родного, деревенского, мира сумасшедших людей. Костя все время думает о времени, его власти над людьми и решает, что может «перевернуть мир, держа время в руках». В финале Костя отождествляет себя даже с Богом: «Я взял себе грехи мира... Я взял себе смерть! Аз есмь Господь Бог твой! Придите ко мне!»

Общая черта повествования у Ремизова и Кваюле — основательное знание «почвы», той среды, в которой протекает жизнь героев их романов. «Самый материал писателя, — писал о Ремизове В.С. Келдыш в книге «Русский реализм начала XX века», — вполне жизненный, осязаемый, укорененный в бытовой почве... Однако интерпретирующая авторская мысль (и здесь, пожалуй, заключается основное противоречие творческого пути писателя) решительно расходилась с художественным материалом, пыталась подвергнуть сомнению его столь ощутимую реальность, предпринимает своего рода декадентскую диверсию против него» (Келдыш 1975, 267).

То же самое можно было бы сказать и о Коффи Кваюле. Он очень осязаемо, ярко, реалистично изображает деревенский мир, ивуарийскую «почву», но интерпретирует ее как «страшный», безумный, хтонический мир. Вглядываясь в этот мир народных суеверий, зловещих видений и слов, герой «Господина Ки», с тем же ощущением катастрофичности наступившего нового века, как и Ремизов, увидел в нем «роковой смысл», по выражению В.С. Келдыша, не подвластную человеку волю мирового зла.

Студент-самоубийца хотел в облике Предка-с-головой-киноцефала явиться к безумным соотечественникам и внести в их абсурдный inferнальный невежественный мир веру в древние традиции, гармонию и человечность, но не имел достаточной силы духа, будучи, как он сам признается, «проглоченным» западным опытом.

Конечно, между героями романов «Часы» Ремизова, «Мелкий бес» (1905) Федора Сологуба и романом «Господин Ки» Коффи Кваюле есть различие. Ивуарийский студент не так озлоблен, не так отвратителен, как они, особенно учитель Передо-

нов у Сологуба. Передонов, образованный мещанин, читавший в молодости Писарева, повесивший портрет Мицкевича в комнате, позже заменивший его на портрет «придворного» Пушкина, доносящий на учеников, побивающий гражданскую жену, мучающий кота, чрезвычайно суеверный, все время «чурающийся», видит некую недотыкомку, мелкую юркую серую тварь из бесовской свиты.

Но и ивуарийский студент, герой романа Кваюле, тоже, в сущности, социопат и, хотя и говорит, что «любит консьержку как родную мать», в это трудно поверить, это только слова. По большому счету, эта ограниченная мещанка, назвавшая дочь именем героини американского сериала «Даллас», да и сама Сью-Эллен глубоко безразличны ему.

Студент-самоубийца, несмотря на годы учебы во Франции, остался равнодушен к ценностям западной культуры, не приобрел ни друзей, ни единомышленников, но стал чужим и для соплеменников.

Все эти герои, при всех различиях социального положения, интеллекта и характера, оказались морально раздавленными двоемирием: миром городской реальности, мещанской среды и миром неподвластных человеку сил, надмирового зла. Индивидуалисты и эгоцентрики, они лишены духовной опоры и любви к жизни. В воспоминаниях студента-самоубийцы преобладают эпизоды со смертельным исходом для жителей Джими; у Передонова мертвенное выражение глаз, он отмечает только плохое, низкое в людях, они становятся жертвами собственных страхов, иллюзий, суеверий и развивающейся психической патологии.

Синергетика, то есть сознергичность художественных литературных традиций, повлиявших на творчество русских писателей и ивуарийского автора, не совпадают, конечно, полностью. Как известно, на творчество Ремизова оказали большое влияние произведения Гоголя и Достоевского. Когда Костя Клочков входит в фазу клинического безумия, он врывается в галантерейный магазин, бросается с объятиями к своему идеалу, Лидочке Лищицыной и прикусывает ее «нежноточенький фарфоровый носик», — это пародийная аллюзия на эпизод в «Бесах» Достоевского, когда Ставрогин прикусывает ухо губернатора. Но на Ремизова влиял и модернизм, он как бы «предчувствовал» его. Недаром Б.К. Зайцев в статье «О Ремизове — к десятилетию кончины»

вспоминает о рисунках, «загогулинах» Ремизова, которые он видел в эмиграции и которые представляли какую-то смесь «ученой книжности и сюрреализма».

На Коффи Кваюле, конечно, влиял постмодернизм — и на форму, и на содержание. Главное, что все эти персонажи (хотя Костя и Передонов — более многомерные, рельефные, выпуклые образы) — индивидуалисты с большим герметичным сознанием, жертвы фантомов, рожденных страхом перед действительностью, ее вызовами и угрозами.

В переходную эпоху тенденция к «локализации», подчеркивание инаковости собственной идентичности взаимодействует в ивуарийской романистике и с модернизмом, и с парадигмой стремления к целостности мировой культуры, к единым общечеловеческим ценностям.

Теоретически обоснованная Адьяффи тенденция нуждалась в художественном воплощении, в образе нового героя-африканца, традиционалистское сознание которого «осциллирует» в условиях глобализации, сопрягая энергетику выживания с энергией вызовов мультикультурализма, поликонфессиональными и другими вызовами.

Этот новый герой ивуарийской романистики был представлен Коффи Кваюле.

Тенденция к «локализации», подчеркивания «инаковости» собственной идентичности взаимодействовала с парадигмой стремления к целостности мировой культуры, к единым общечеловеческим ценностям.

Главный персонаж романа — безмянный, безликий студент, и он же, то есть его двойник «господин Ки», психически травмированный вызовами Запада с его катастрофами и потрясениями (социально-экономическими, политическими и пр.) — жертва социального отчуждения. В романе нет упоминания о каких-либо его социальных контактах, помимо визитов к врачу и любовных «сеансов» с безликой и безгласной Сью-Эллен. Раздавленный рефлексией о самом себе, он ищет спасения в попытке самоидентификации с маской Предка-киноцефала, то есть в приобщении к народному, мифологическому, традиционалистскому сознанию.

Он пытается заполнить провалы в своей личной памяти воспоминаниями о традиционном деревенском мире, но и этот

традиционный мир представляется ему безумным, миром Хаоса и абсурда. Он чувствует, что не способен стать героем-спасителем в маске Предка-киноцефала, чтобы внести в традиционный мир гармонию и разумный порядок. Магнитофонная лента фиксирует отчаяние паникера, близкого к самоубийству.

Рассказчик не собирается и не хочет доискиваться до реальных причин бредовых видений жильца-самоубийцы (присутствие *vis-à-vis* господина Ки, явление Предка-киноцефала).

Создается впечатление, что текст на ленте, воспроизводимый на бумаге рассказчиком, оказывает постепенно свое влияние на него. К рассказчику словно «притекает» губительная, аннигиляционная энергетика самоубийцы. Его рациональные комментарии становятся все реже. Не превращается ли он в подобие жильца — Месье с собственным господином Ки?

Здесь словно стирается различие в оппозиции текст/автор, или точнее, как писал В.Н. Топоров, «текст творит автора. Возможность такой инверсии творца и творения, владеющего и владимого... подтверждается многими тенденциями в литературоведении XX века» (Топоров 1995, 488).

Концовка романа укрепляет предположение, что controversial романа — вторичный инвариант мифогенной структуры «хтонически-инфернальный быт/бытийственный мир фантазии» (В.В. Полонский). Главный герой хотел убежать, скрыться от дикого инфернального мира «безумной» деревни, от Маски Предка-киноцефала, отгородиться знаниями и дипломами на Западе, в Париже. Но он оказался в ловушке времени, и там, в самоизоляции (ведь он почти не выходил из дома) преследующая его Маска, Предок-фантом как бы материализовался, стал бытийственным.

Его история повлияла на состояние ума даже такой ограниченной обывательницы, как консьержка. Пытаясь найти рациональное объяснение явившемуся ей Киноцефалу (соседи ведь доносили ей о разговорах студента с каким-то Предком и господином Ки), она находит одну причину — одиночество. Она, лишенная духовной близости с дочерью, изолированная в своей герметичной капсуле-комнате, верит в бытийственную реальность фантома. Мифологизация текста — один из основных модусов повествования в модернистской литературе, помимо нарушения линейности дискурса, дискретности времени, фрагмен-

тации, очевидна в финале романа в письме консьержки рассказчику, новому «месье»: «...он был здесь, он смотрел на меня взглядом собаки, месье Ки, но в нем не было ничего от «месье». Маска — это была обезьяна с головой собаки. Киноцефал? Я не знаю, как его назвать, но маска была обезьяной с головой собаки, которая смотрит на все через дверное стекло в послеполуночном Париже. Одиночество, вот от чего это... потому что, если господин Ки или кто другой не приходил к месье, тогда значит, он пришел к вам, к вам, единственному африканцу в этом здании, он пришел к вам, я сделала это сближение, поскольку вы так похожи на месье... От одиночества случилась вся эта история. Скажите, могу ли я вас называть месье?» (Kwahulé 2012, 145–146).

По идее автора, сознание экзистенциально одинокого, трагически вечно одинокого человека, невзирая на расы, образование, социальный статус, место проживания, и особенно в урбанистическом мире, может снова и снова возрождать и транслировать мифы — матрицу прасознания.

Вопрошающая концовка романа ставит под сомнение самоидентификацию не только жильца-самоубийцы, но и рассказчика, и даже самого автора. Недаром в романе нет описания внешности, портрета главного героя. Не один ли это человек — рассказчик, студент и «месье», экзистенциально одинокий, окруженный призраками умерших, с сознанием, застывшим на перекрестке мифов и времени, не находящий точки опоры даже в памяти, материальный «след» которого — магнитофонная лента — запечатлел клиническое психическое расстройство.

Открытый, по-модернистски неопределенный финал, незавершенность сюжета свидетельствуют об отсутствии у автора художественной целостной картины мира.

Его несомненное мастерство реалистического нарратива в народных эпизодах блокируется умозрительным вымыслом, порождая недоовоплощенные, схематичные образы, такие как студент-самоубийца. Рефлексия о самом себе привела в духовный тупик, к невозможности совместить традиционные моральные ценности с реалиями современного, абсурдного, по его мнению, мира.



### ГЛАВА III

## ТРАДИЦИЯ И НОВАТОРСТВО АХМАДУ КУРУМЫ

### *Раздел 1. Гибель традиции* **в романе «Годы независимости»**

Ахмаду Курума (Ahmadou Koukouma) родился в городе Бундиали. Этнически он — малинке<sup>1</sup>. После окончания начальной школы в г. Бенжервиле в 1947 г. поступил в Высшую техническую школу в Бамако (Мали). В 1949 г. во время студенческой демонстрации был арестован, исключен из школы и выслан в Кот-д'Ивуар, где завербовался в армию и был отправлен в Индокитай. Вернувшись в 1954 г. в Кот-д'Ивуар, демобилизовался и уехал во Францию, где окончил Национальную школу инженеров в Нанте. Работал в Кот-д'Ивуар, затем жил в изгнании в Алжире до 1964 г., в Камеруне (1974–1984) и Того (1984–1989).

Первый роман Курумы «Годы независимости» («Les Soleils des l'Indépendances», 1968) позднее был включен в учебные программы африканских, американских и европейских университетов и был отмечен Большой литературной премией Черной Африки, премией канадского журнала «Études françaises», а в 1970 г. премией Май-Летур-Ландри (Maille-Letour-Landry) Французской Академии и переведен в Югославии, Польше, Англии.

---

<sup>1</sup> Малинке (мандинки) — народ в Западной Африке: в Гвинее, Сенегале, Мали, Гвинее-Бисау, Кот-д'Ивуар, Гамбии, Сьерра-Леоне; говорят на малинке, принадлежащем манде-языкам (группа нигеро-конголезских языков), исповедуют ислам.

Курума жил и работал в странах Африки и на Западе. В 1993 г. он вернулся в Кот-д'Ивуар, но с 2000 года снова жил во Франции и Канаде, умер в Лионе 11 декабря 2003 г. Был награжден премией общества литераторов (1998), премией Тропики (1998), премией Ренодо за роман «Аллах не обязан...» (2000), премией Америго Веспуччи (2000), премией Жана Жионо и премией Гонкуров от лицеистов (2002). В 2004 г. в Женеве ассоциацией франкофонии была учреждена премия имени Ахмаду Курумы.

Уже заглавие романа «Les soleils de l'Indépendance» (дословно: «Солнца независимости») погружает читателя в традиционный мир аутентичной Африки в постколониальный период.

В устной традиции время измеряется сезонами, выражается числом прошедших солнц и лун. В тексте романа есть следующая фраза: «Можно было согласиться с тем, что во все годы с Самори («depuis les soleils de Samory») в Хородугу было всего трое или четверо похорон столь удавшихся, как похороны Ласины» (Kouyouma 1968, 145). А Самори Туре (-1840–1900) ведь много лет воевал с колонизаторами, одерживая значительные победы.

Кроме того, солнце — один из главных образов-символов в поэтике Курумы: звезда по имени «Солнце» часто возникает в романе как безжалостное действующее лицо, неумолимо предупрекающее людям драму или даже трагедию: «Солнце! Солнце! Солнце пагубной независимости заполнило все небо, оно поджаривало, обезвоживало мир, чтобы оправдать грозные несчастья последующих смертей» (Kouyouma 1968, 11).

В дальнейшем в тексте этот образ-символ составляет коннотацию с эмфазой, пафосом в устной традиции, производя эффект неизбывной драматичности человеческой судьбы: «...за века до эры Независимости было предсказано, что Фама должен будет умереть у могилы своих предков» («Il était prédit depuis des siècles que c'était près des tombes des aïeux que Fama devait mourir») (Kouyouma 1968, 185).

В отличие от большинства африканских писателей Ахмаду Курума уже в первом романе предстал как мастер, в совершенстве владеющий современной романной техникой, и как художник-новатор, творчески обновляющий устную традицию своего

народа и оригинально трансформирующий известные жанровые формы.

Роман Курумы «Годы независимости» в жанровом отношении — роман-история, близкий к роману «подведения итогов».

Фама, главный герой романа, представитель родовой знати, принц, не только неотторжим от традиционной Африки, но не меньше, чем колониализм, ненавидит новое независимое общество, где нашел себе работу лишь как гриот в обслуживании похорон.

На первый взгляд кажется, что роман Курумы сохраняет преемственность по отношению к произведениям франкоязычной африканской прозы 30–50-х годов. В нем немало эмпиризма, натуралистических описаний различных обрядов (инициация, похороны), быта (приготовление пищи, рыночная торговля), магических ритуалов (гадание у марабутов) и др.

Однако натурализм здесь органично связан с символикой, а точнее, подчинен метаболическому художественному видению, если метаболу как троп трактовать так, как это делает М. Эпштейн в статье «Концепты... Метаболы»: «сущность образа прорастает в нем через его собственное расширение, превращенное бытие, а не отсылает к чему-то иному... такой поэтический образ, в котором нет раздвоения на “реальное” и “иллюзорное”, “прямое” и “переносное”, но есть непрерывность перехода от одного к другому, их подлинная взаимопричастность» (Эпштейн 1988, 190).

Метаболический способ воспроизведения действительности сосуществует в романе наравне с жизнеподобным, но в финале, начиная с нападения «священного» крокодила на Фаму, метабола господствует как «образ двоящейся и вместе с тем единой реальности», «работающая на самораскрытие реальности во всей чудесности и чудовищности ее превращений» (Эпштейн 1988, 200).

Крокодил, воплощение тотема, символ традиционного мира, убивает Фаму. Но Фама, умирая, ощущает, что осязает свое превращение в песок, воссоединяющий его через смерть с миром, продолжающим существовать не только как иллюзия, но и как реальность.

Образная структура романа приобщает читателя к постижению его смысла, главной мысли, идеи: перемены в африканской

действительности необратимы, а мир, к которому принадлежит Фама, этот мир, казалось бы, окостеневших традиций, также преобразуется, уходит, теряя могущество, но не безвозвратно, а как бы перетекая в новые формы.

Фама — аристократ, «леопард» по рождению. У народов группы манде, у народа фон члены царского рода назывались «дети леопарда» (леопард — это также тотем клана Курумы, к которому принадлежит автор романа).

Идея обреченности, исторической бесперспективности традиционного, замкнутого на самом себе мира, проводится писателем с помощью различных стилистических средств. Во-первых, композиционным обрамлением: роман начинается и кончается смертью, похоронами; во-вторых, интонационными акцентами концовок глав: почти каждая глава заканчивается какой-либо неудачей, неприятностью для главных героев — Фамы и его жены Салиматы.

В третьих, тематически: противопоставление города и деревни в повествовании оборачивается их конечным уравнием в сознании Фамы в одном негативном ряду реалий. В начале Фама ненавидит именно город, который воплощает в его глазах трагедию неудавшейся жизни: нищету, бесчестье, бесправие, унижение его, аристократа, принца, чьим тотемом является леопард, вынужденного в городе стать гриотом на похоронах («грифом»), своего рода атрибутом похоронного обряда.

Город оскорбляет, раздражает все чувства Фамы, зрение и осязание («грязный, липкий от дождей город»), а в особенности — слух: «В этом городе, казалось, лопнут барабанные перепонки: клаксоны, выхлопы их моторов, шлепанье шин, крики и сигналы прохожих и водителей» (Kouyouma 1968, 11).

Фама ненавидит горожан — и белых, и негров. Белых — потому что помнит о принудительных работах, о плети надсмотрщиков на строительстве дорог, мостов, верфей, о гнете налогов, о расовой дискриминации. Черных, «сыновей рабов», он ненавидит потому, что, по мнению Фамы, они остались рабами, переняв у белых все их пороки. Фама любит одну лишь Салимату, жену, настолько добрую, что она бесплатно раздает еду нищим на рынке, а этот сброд крадет у нее последние деньги и чуть ли не калечит ее. Вымаливая у Аллаха избавление от бесплодия, она не позволяет себе и думать об измене мужу, забо-

тится о нем, кормит и поит, и что же? «Судьба ее была — умереть бесплодной» (Kouyouma 1968, 68).

Но и для Фамы традиционная Африка, его деревня Тогобала, родное гнездо и колыбель рода Думбуйя — это не столько реально существующий мир, сколько воображаемый мир былого счастья, детского ощущения полноты жизни, призрачное убежище его оскорбленных чувств: «Ах эта ностальгия по родной земле Фамы! По ее глубокому небу, по этой безводной, но надежной земле... О! Хородугу! Как тебя не хватает в этом городе, и всего, с чем жил принц Фама в счастливом детстве, не хватает тоже — солнца, чести, золота» (Kouyouma 1968, 20).

Родная деревня Фамы, куда он направился на похороны двоюродного брата, некогда с помощью интриг и магии ставшего вождем племени думбуйя, — родина предков Тогобалы — уже не та, что раньше: «Теперь существовало вот что: от края до края несколько хижин, одна, две... покосившиеся, обветшалые, высушенные солнцем, изолированные, словно термитники на равнине... баобаб на рыночной площади, пепельный искромсанный ствол, протягивающий голые облупленные ветви к сухому небу, небу, неразличимому с солнцем харматтана<sup>\*</sup>» (Kouyouma 1968, 89).

Теперь после смерти брата Ласины Фама может занять место вождя, но он отдает себе отчет в том, что стать в таких условиях вождем голодных, обнищавших людей — это овладеть призрачным могуществом, властью, опирающейся лишь на энтузиазм двух дряхлых стариков, верных слуг династии Думбуйя — марабута и гриота.

Причину упадка, обветшания традиционного уклада Фама видит только в независимости. Корни его ненависти — социальные. Чутье реалиста подсказывает писателю эпизод с попутчиками Фамы на пути в Тогобалу. Во всех случаях причина ненависти одна — лишение собственности, разорение. Диаките ненавидит новый общественный строй в Народной Республике Никина (под которой подразумевается, вероятно, Гвинея) за то, что у его богатого отца, имевшего шестьдесят быков и три грузовика, власти все отняли. Диаките возмущается не только наглой, по его мнению, экспроприацией грузовиков, но и глупо-

---

<sup>\*</sup> Харматтан — сухой и пыльный западноафриканский пассат.

стью партийных функционеров (они сожгли грузовики, поскольку не было горючего). Рассказывая Фаме об их издевательствах и зверствах, о расстреле отца, не выдержавшего оскорблений, он находит в лице Фамы благодарного слушателя.

Однако вряд ли этот роман привлек бы к себе столь пристальное внимание африканской критики, если бы Фама воплощал одну только слепую ненависть собственника, у которого с приходом независимости отняли материальные блага, возможность «предпочесть золоту лишь золото, выбирать по вкусу еду и фаворитку среди сотен жен!» (Kourouma 1968, 12). Образ Фамы, заносчивого, вспыльчивого, раздражительного, скандального, упрямого «грифа», которого даже его жена Салимата считает никому не нужным, пустым неудачником, тем не менее обладает притягательной силой.

К концу повествования интонация его меняется, и в рассказе о последних часах жизни гордого принца Думбуйя поэтический бред смертельно раненного крокодилом Фамы сливается с поэтической авторской речью, с прямыми авторскими патетическими словами: «Леса, реки, горы и равнины Хородугу множили эхо, подгоняли ветер, чтобы донести до самых отдаленных деревень и самых глубоких могил предсмертный крик последнего Думбуйя... Фама на белом скакуне, который скачет, прыгает... Фама доволен. Хвала милосердному! Но Фама оборачивается. Его эскорт рассеивается... куда же они исчезли, мои слуги? Протестует он. Внезапно взрывается молния, дробит воздух, небо и землю, и скакун поднимается на дыбы у края бездны. Фама дрожит. Мольба. Все становится мягким и спокойным, нечто нежное, как утешение женщины, касается Фамы, это нежность встречи в прохладном подлеске, нежность тонкого мелко-го песка, вот он течет, все течет тихо и спокойно, и Фама течет, скользит, он хочет сделать еще одно маленькое усилие. Фама ушел, кончился. Малинке мертв.

Потом пойдут дни до седьмого дня и похороны на седьмой день, потом потекут недели, и наступит сороковой день и похороны сорокового дня и...» (Kourouma 1968, 170).

Образ Фамы трагичен, несмотря на то, что писатель, кажется, не жалеет средств, чтобы «снизить» его. В первых главах романа читатель оказывается даже свидетелем того, что Салимата в сердцах поколачивает храпящего Фаму. Читатель видит

непутевого, незадачливого Фаму, но не жалкого. И чем ближе к финалу, тем строже и благороднее становится облик Фамы и тем поэтичнее становится язык романа. Трагизм мироощущения Фамы усугубляется осознанием им и своей личной несостоятельности, и исторической обреченности мира, которому он принадлежит. Он понимает, что не может приспособиться к новому политическому режиму, к новой действительности, как его попутчик Конате, например, занимающийся контрабандой и валютными операциями.

Но и для борьбы с режимом Фама не имеет ни сил, ни желания. Он испытывает отвращение к политической борьбе: «У политики нет ни глаз, ни ушей, ни сердца; в политике правда и ложь рядятся в одну набедренную повязку, праведник и насильник ходят парой, добро и зло покупаются и продаются по одной цене» (Kouyouma 1968, 138).

У Фамы только одна жизненная опора — его представление о чести потомственного аристократа, сословная гордость. И когда она рушится после тюрьмы, концлагеря, неожиданной амнистии («чтобы установить согласие в стране, все заключенные были освобождены»), он, не внимая советам друга Бакари, не понимающего, почему Фама не хочет воспользоваться посулами и щедротами властей, едет в Тогобалу умирать, умереть «как леопард», а не «как гриф-могильщик».

По нашему мнению, настоящая тема романа — не гибель, смерть традиции, как считает сенегальский литературовед М. Кан, а гибель человека, для которого традиция — единственно возможная форма существования. Тот выход из дилеммы — «жить как могильщик или умереть как леопард», который определяет для себя Фама, отнюдь не фатально детерминирован социально-политическими условиями независимых стран Африки.

Фама не может существовать при новом режиме не потому, что он традиционалист, а потому, что он олицетворяет наиболее косную, бездеятельную часть традиционного мира. Он сам создает свою бесплодность, безинициативность.

Подводя итог своей жизни, Фама вспоминает предание о судьбе племени думбуйя, предписываемое Бакари, потомку великого марабута Сулеймана, основателя Тогобалы: «Конец рода Думбуйя наступит тогда, когда солнце не будет заходить, когда

дети рабов, незаконнорожденные свяжут все земли нитями, лентами и ветром и будут командовать» (Kouyouma 1968, 87).

Фама истолковывает пророчество метафизически: это время пришло, ведь солнце не заходит (электрические лампочки всю ночь освещают город), сыновья рабов правят и командуют, связав все уголки страны нитками (телефон), лентами (дороги) и ветром (радио).

Не обладающему ни знаниями, ни твердостью характера, пропитанному сословными предрассудками, Фаме нет места в новых для него меняющихся условиях, вызванных революционными исторически предопределенными переменами в стране. Река его рода, река жизни принца Думбуйя иссякла.

Осознав все это, совершая свободный личностный выбор, выбор смерти, Фама возвышается именно в тот момент, когда перестает предъявлять действительности счет. С щемящей душу нежностью он думает в эти последние часы жизни о Салимате, с которой прожил двадцать лет: «Она заслужила хоть несколько дней счастья. Будь счастлива, Салимата, не раскаивайся и пой каждое утро, когда толчешь пестом приправы к обеду, как ты умеешь делать, когда счастлива» (Kouyouma 1968, 160).

Как раз тогда, когда Фама судит сам себя за все совершенные в жизни ошибки, в том числе за женитьбу на Марьям, вдове Ласины, за никчемность, суетность, к нему возвращается достоинство «леопарда».

Не подчинившись запрету пограничников вступать на мост, ведущий в Тогобалу (которая находится на территории соседнего государства), Фама восстает против запрета воссоединиться с Африкой своей мечты, уйти в ту страну, где остались белые скакуны, золото, танцы, любовь юной Салиматы, подобной плоду зеленой гуайявы, где остался и он сам, высокий, ослепительно черный, белозубый Фама, принц, властитель, едва слышно нашептывающей невесте: «Салимата, ты самая прекрасная из всех живущих существ в бруссе и деревьях Хородугу» (Kouyouma 1968, 42).

В том, что Ахмаду Курума сумел остаться верным исторической правде и показать необратимость происходящих в независимых африканских странах перемен, проявился основной принцип его реалистического в основе стиля: объективное, со-

циально и исторически правдивое изображение действительности.

Известный сенегальский литературовед Махмаду Кан в монографии «Африканский роман и традиция» (1982) высоко оценивает роман Ахмаду Курумы прежде всего за «оралинэ», то есть за органическую связь с народной устной традицией.

Ни на минуту не выпуская из вида основной тезис своей концепции — о специфичности африканского романа, органически, непосредственно, в отличие от западного, связанного с традицией и фольклором, М. Кан трактует жанр анализируемого произведения как «почти эпопею», как книгу, «граничащую» с эпопеей, ссылаясь на глубокое проникновение автора в основу основ народного мироощущения, мировосприятия, то есть, как он пишет, в «ментальность народа малинке»: «Фама шел на свидание с судьбой, вместе с ним должна была умереть и традиция, которая кажется лишенной смысла в неуправляемой Африке» (Kouyouma 1968, 17).

Конечно, степень проникновения писателем в духовный мир малинке, особенно конфессиональный, сочетающий и традиционные негроафриканские, и мусульманские верования, очень высока. В этом убеждает уже начало романа: «Был седьмой день после кончины в столице Коне Ибрагима из народа малинке... Как у любого малинке, тело которого покинула жизнь, его тень поднялась, откашлялась, оделась и отправилась в длинный путь, к далекой родной земле малинке, чтобы там разразилась роковая весть о похоронах. На затерянных в глубине необитаемой бруссы тропинках тень повстречала и узнала два вестника народа малинке. Тень быстро прошла мимо и не поздоровалась. Вестники не обиделись: “Ибрагима больше нет”, сказали они себе... Тень вернулась в столицу к своей оболочке, чтобы участвовать в похоронах: пойти и вернуться более чем за две тысячи километров. В мгновение ока» (Kouyouma 1968, 9).

Здесь мы имеем дело с типичной метаболой, характерной именно для мифологического художественного сознания, то есть «образ-метабола строится по принципу сопряжения разных предметных рядов, которые соотносятся между собой не метафорически, не иносказательно, но как равноправные составляющие одной реальности, множественной в своих измерениях» (Эпштейн 1988, 200).

Поразительны по силе проникновения писателя в психологию своей героини страницы книги, где Салимата в страстных, неистовых мольбах обращается к Аллаху, чтобы он даровал ей, благочестивой мусульманке, ребенка.

Но не меньшая пластичность отличает описание визита Салиматы все с той же целью к марабуту Абдулаю. Глазами Салиматы читатель видит магическую практику Абдулая, соединяющую три способа: черчение знаков на песке (заклинание мертвых), гадание на каури (вызывание духов) и чтение Корана (молитва Аллаху).

М. Кан прав, когда отмечает присущую стилю Курумы «оральность», нарративность, связанную с фольклором. Она выражается не только через введение поговорок, пословиц, конкретных реалий из жизни малинке, обильных в повествовании. Например, Абдулай говорит Салимате: «правда как острый перец: не вырывает глаза, хотя они и краснеют от нее», или «за двадцать лет совместной жизни Фама и Салимата узнали друг друга, как крокодил и маленький карп, живущие в одном водяном желобе» (Kouyouma 1968, 81).

Связь с народной фольклорно-эпической традицией «просвечивает» из-за «рядов» (или «соседств», по терминологии Бахтина) основных реалий жизни Фамы и Салиматы: еда и питье, любовь и брак, совокупление и смерть.

Стараясь привести все новые доводы в пользу своей концепции специфики африканского романа, Кан настаивает на близости произведения Курумы к эпосе.

В эпизоде необъяснимого нападения «священного» крокодила на Фаму можно усмотреть связь с эпическими сказаниями и мифологическими преданиями, например со сказочно-мифологическим змееборческим мотивом — в данном случае в роли «хозяина» воды выступает крокодил. Крокодил — дух-покровитель рода Думбуйя, да собственно, многих народов группы манде. Считали, что крокодилы никогда не нападают на представителей рода Думбуйя — их хранителей. В таком аспекте смерть Фамы можно трактовать как жертвоприношение, кару за нарушение традиционного договора предков с духом-покровителем местности их обитания. В то же время в традиционных мифологических преданиях (например, у сонинке) жертвоприношение означало залог будущего благополучия страны и

народа. И тогда в финале видится эпический оптимизм писателя. Гибель «грифов» и «леопардов» возвещает грядущее обновление страны, восстановление экологического равновесия, социальной гармонии, процветание страны малинке.

Если иметь в виду финал, но только финал, можно смерть Фамы трактовать как победу в испытании на верность традициям. Смерть как бы восстанавливает «безупречность», удостоверяет героизм Фамы в том смысле, как трактует безупречность и героизм эпика, по Бахтину.

Можно найти и другие конструктивные признаки эпики, например, связь «авторитарного слова» Фамы с традицией, фольклором, связь прямого авторского патетического слова с героизирующей фантастикой в народно-эпическом духе.

И все-таки «Годы независимости» — не эпопея. Фама — не эпический, а специфически и в высшей степени романский герой. Он не «безупречен» как эпический герой с точки зрения устной традиции — лишен связи с коллективом и «продуктивного роста».

Бесплодие Фамы — лейтмотив романа, концентрированное выражение его личной человеческой трагедии, духовной и физической трагедии, исключенности из жизненного цикла, маргинальности.

Представляется, что Курума вполне осознавал тему своего романа как тему «правды об Африке». В интервью Монсефу Бадделе он заявил: «Эта книга адресована Африке. Я обдумывал ее на языке малинке, а писал на французском с той степенью свободы, которую я считаю естественной по отношению к классическому языку. Я думаю, что “Годы независимости” — правдивая книга. Я перевел ее с малинке на французский язык, ломая его, чтобы найти и утвердить африканский ритм» (Kouyouma 1968, 159).

Курума с блеском разрешил очень сложную задачу, сложную для африканских писателей ситуацию — «скрещение» трех языков: французского, родного (малинке, материнского) и собственного языка, то есть стиля.

По мнению камерунского лингвиста и литературоведа Ж.-М. Нумси, «Курума произвел своего рода «акклиматизацию» и «индиженезацию» французского языка, подчиняя их негроафриканскому ритму, не только вводя слова из лингвистическо-

го субстрата малинке, но и с помощью языковых инноваций» (Noumssi 2009, 16).

Африканский исследователь М. Гассам в монографии «Язык Ахмаду Курумы, или Французский под солнцем Африки» пишет: «... он снова переводит язык малинке на французский, чтобы создать язык малинке, уничтожив всякую лингвистическую границу» (Gassama 1995, 23).

Нумси пишет также, что Курума создает «палимпсест» или «гипертекст», используя наряду с кальками и неологизмами этнотексты (мифы, легенды, песни, сказки) устной традиции малинке.

Например, в романе «Годы независимости» приводится легенда о возникновении племени Думбуйя, к которому принадлежит Фама: «... в пятницу Сулейман, которого из почтительности называли также Мороба, прибыл в Тукаро с отрядом талибов. Он объявил им: Марабут, великий марабут придет с севера. Удержите его! Удержите его! Предложите ему землю и хижину. На этой земле, повсюду, где остановится он и его последователи, будет могущество... Сулейман и его талибы построили огромный поселок, названный Тогобалой, и основали племя Думбуйя, единственным законным представителем которого остался Фама» (Kouyouma 1968, 97–98).

В этом же романе Курума вводит отрывок из западноафриканского эпоса с эпизодом битвы охотника Баллы с буйволом-духом: «... битва Баллы с буйволом-духом была эпической. Человек произнес заклятие, благодаря могуществу которого он размахивал своим оружием высотой с дерево между небом и землей; другое заклятие — и Балла был перенесен и сел на свое ружье, как на гамак, и слишком высоко, чтобы буйвол мог достать его. Но буйвол был также искусен, как и охотник, и животное превратилось в орла и обрушило свои крючковатые когти на Баллу, который спасся только благодаря новому заклятию и превратился в иголку; охотник не ускользнул от преследования буйвола, превратившегося в нитку, и нитка старалась проникнуть в ушко и приподнять иголку. Тогда быстро Балла превратился в травинку, и она тут же исчезла в траве. Буйвол не отставал и сотворил пламя, которое стало пожирать бруссу... Балла, благодаря последнему заклятию, сделался рекой, и река затопила пламя, задушила «джа» животного, то есть его жизненную

силу, магию и сознание, и животное стало просто буйволом, злобно вздохнуло и сдохло» (Kourouma 1968, 124–125).

Этнотекст в романе Курумы включает также поговорки малинке, своего рода сентенции, полные народной и общечеловеческой мудрости: «Всякая незаконная власть, как гром, влечет за собой магию, которая сожжет ее» или «Все, что происходило между Мариам и Салиматой, было уже предрешиено: птиц не объединяют, если боятся шума крыльев» (Kourouma 1968, 153).

К лингвистическому субстрату малинке относятся также темы этносов в тексте, то есть покровительствующие им духи-хранители, и песни, лирические и ритуальные, часто исполняемые по случаю праздников, например свадьбы, или, наоборот, в затруднительных или печальных обстоятельствах:

«О несчастье! О несчастье! О несчастье!  
Когда на шерсти кошки мыши.  
О несчастье! О несчастье! О несчастье!  
Вы знаете, что смерть огромное несчастье!»  
(Kourouma 1968, 185)

Фрагменты этнотекста (легенд, сказок) переносят читателя в мир сверхъестественного, и сверхъестественное у Курумы смешивается рассказчиком с естественным таким образом, что между ними нет разрыва. Субстрат устной традиции используется Курумой как постоянный диалог духов, царства животных, растений и человека. Так, духи прямо вмешиваются во время похорон Ласины: «...все объединились во время единственной мольбы о милости Аллаха и духов предков... Это было так необычно для малинке, чтобы их духи вознегодовали, и зловещий вихрь ворвался на кладбище» (Kourouma 1968, 140–141).

Курума использует не только элементы местного лингвистического субстрата, употребляя антропонимы, топонимы малинке, название предметов и животных, растений, стараясь сохранить структуру и ритм народных песен и сказок.

Этот художественный прием встречается в романах Усмана Сосе, в «Легенде о Мфуму Ма Мазоно» Ж. Малонги и многих других.

Но ивуарийский романист пытается передать на французском структуру родного языка, прибегая не к комментариям, а к очень вольному переводу и подмене, допустим, научного тер-

мина ненаучным, местным. Например, он вместо выражения «нервная беременность» Салиматы (*grossesse nerveuse*) приводит традиционное выражение «беременность от духа» (*grossesse de génie*).

Ж.П. Макута Мбуку приводит следующий пример. Траур у малинке, который продолжается сорок дней, вдовы обязаны соблюдать сидя. Поэтому во многих африканских языках говорят не «носить траур», а «сидеть в трауре». Это же выражение в романе «Годы независимости» Курума употребляет о Фаме, которому не терпелось заполучить Мариам в жены после смерти кузена Ласины: «он пошел к двери хижины, где вдовы сидели в трауре» (Kouyouma 1968, 132).

Конечно, А. Курума использует и кальку, например, для дат. Так, он пишет: «Потекли дни вслед за днем похорон вплоть до седьмого дня» (Kouyouma 1968, 8). В данном случае это калька с традиционной поминальной формулы во многих негроафриканских языках: «Прошли дни после похорон, а потом наступил седьмой день».

Представляя читателю на первых страницах романа своего героя, Курума также использует кальку с традиционной репрезентативной этикетной формулы, сохраняя ее грамматическую структуру, отражающую кровные связи Фамы с другими членами его рода: «Фама Думбуйя! Настоящий Думбуйя, отец Думбуйя, тотем — пантера!»

Схема «подлежащее + актуализатор + сказуемое» — не французского происхождения, как утверждает Макута Мбуку; это калька структуры негроафриканских языков: «имя + актуализатор + имя». А Курума таким способом выражает тройную связь Фамы как индивидуума с представителями его генеалогического дерева.

Связь с традицией, с ментальностью малинке видна, в частности, и в изображении природы. Как известно, многие природные стихийные явления, например дождь, гром, ураган антропоморфны в негроафриканских языках. В романе Курумы не только дождь, но и время уподобляются живому существу, которое может идти, бежать, отступать, умирать.

В устной традиции время отмечалось и по звездам, и по солнцу, и по луне. Положение солнца указывает на начало и на конец дня. Время выражается и через сезоны, и через космиче-

ские события, происходящие в это время. События происходят до, перед или после сезона дождей или харматтана: «И назначенный день наступил одним утром в последнюю неделю харматтана» (Kouyouma 1968, 15).

В романе Курумы указатель времени совпадает с драматическим эффектом, эмфазой, как в устной традиции: «Салимата, наедине со своими несчастьями, день и ночь, неделями, месяцами, в сезон дождей и в засуху слышала лишь свои слезы» (Kouyouma 1968, 43).

Некоторые формы маркировки времени отражают мифологию, например обычай сороковин: «и настал сороковой день, и похороны на сороковой день были отпразднованы... Почему малинке празднуют сороковой день со дня погребения? Потому что через сорок дней после погребения мертвые встречают прибывшего, но не уступают ему места и не подают гостеприимных рук, пока не будут пьяны от крови» (Kouyouma 1968, 138).

М. Кан в своей монографии утверждает, что Курума изображает природу как приверженец традиционных верований, видящий во всех ее проявлениях сверхъестественный смысл. Свою мысль Кан подкрепляет ссылкой на финал романа «Годы независимости».

По нашему мнению, глубокое проникновение А. Курумы в традиционный образ мыслей и мироощущения малинке, в сокровенную область конфессиональных представлений ярче всего отразилось в эпизоде нападения крокодила на Фаму. Патетическая речь рассказчика здесь выдержана в стиле народно-эпической традиции. Смерть последнего представителя клана Думбуйя находит отклик во всей природе: «Птицы: стервятники, ястребы, ткачики, горлицы, зловеще крича, взмыли из листьев, но вместо того, чтобы взлететь, ринулись вниз, на земных тварей и людей. Удивленные этим неистовым нападением, хищники с воем бросились к деревенским хижинам; крокодилы вышли из воды и углубились в лес, в то время как люди и собаки с криками, замогильным лаем рассыпались и побежали в бруссу. Леса множили эхо, гнали ветер, чтобы он донес до самых дальних деревень и самых глубоких могил вопль, который только что испустил последний Думбуйя» (Kouyouma 1968, 167).

Однако сам Фама относится к природе не как эпический, а как типично романский проблематичный герой. Он смотрит на

природу замутненным ненавистью взглядом, а потому солнце в городе ему кажется «пагубным», город с его политиками, ворами, лжецами — «нечистой пустыней», небо — «нечистым, липким», набухшим бурей. Ему кажется, что природа осквернена, с одной стороны, присутствием белых и, с другой, присутствием «сыновей рабов», ставших «белыми неграми». Природа возвещает проклятье, угрозу обесчещенному традиционному миру: «Направо, со стороны моря наплывали тучи, сближая горизонт с домами. Налево верхушки небоскребов в квартале для белых тоже накликали тучи, которые объединились и раздувались на небе. Еще будет буря!» (Kouyouma 1968, 20).

Неизменная ирония, как тень, проступает за сочувствием рассказчика своему незадачливому герою, за патетикой лирических пейзажных зарисовок, подчеркивая кризисность мироощущения Фамы, вопреки собственной воле оказавшегося на обочине, а затем и в тупике жизненного пути. Писатель не отождествляет Фаму с народом. Судьба Фамы — трагическая закономерность для человека, не вписавшегося в новое время, не желающего понять его, смотрящего только в прошлое.

В своих романах, различных по форме, но обладающих единой целостной стилевой системой, Курума ищет ответ на причины гибели традиции, на причины первоначального поражения Африки в борьбе с колониализмом, причины ее «унижения». Это главная тема его второго романа «Монне: унижение и вызов» («Monné: outrages et défi», 1990).

---

## Раздел 2. Квазиэпопея «Монне: унижение и вызов»

В новом романе Курума отчасти корректирует свои прежние идейные позиции, отказываясь от поэтизации доколониальной Африки. В жанровом отношении «Монне: унижение и вызов» — квазиэпопея, посвященная судьбе последнего государства мандингов и его правителя Джиги Кейта<sup>1</sup>.

Повествование в стиле традиционного нарратива ведется то от лица собирательного «мы» (очевидно, это голос народа), то от лица самого Джиги, некогда могущественного короля, вспоминающего историю ныне пришедшего в упадок королевства, начиная с эпохи французского завоевания страны (80-е годы XIX века).

Вводя в текст гриота Джелибу, рассказывающего историю каждого короля из династии Кейта, автор, как и в предыдущем романе, расширяет повествование до «гипертекста», «инженерируя» его, вводя легендарный материал: «Первый Кейта, который пришел в страну соба<sup>2</sup>, звался Аллама. Он прибыл с севера, с далеких земель в излучине Нигера. Мусса I покорил Уассулу<sup>3</sup>» (Kouyouma 1990, 190–191).

Вводя этнонимы и топонимы из местного лингвистического субстрата, Курума расширяет пространственно-временные рамки африканского мира. Используя гиперболу, характерную для традиционного нарратива, автор словом гриота возвеличивает королей династии Кейта: «Тьегбе II, без сомнения, будет одним из самых великих в этой династии, после тысячи своих побед на севере, западе и востоке он вознесется на небо, где голос Всомогущего скажет ему, что власть чернокожих в королевстве Кейта

---

<sup>1</sup> Кейта — один из крупнейших кланов мандинга. Согласно устной традиции, Кейта правили в средневековом Мали с VIII века. В начале XI века правители Мали приняли ислам. В XIII веке при Сундьяте Кейта Мали стало крупным государством. После упадка в XV веке и до конца XIX века Кейта правили в поселении Кангаба на юго-западе современного Мали.

<sup>2</sup> Соба — легендарный народ, подразумеваются мандинго.

<sup>3</sup> Уассулу — город-государство, основанное Самори Туре.

будет властью над миром, и его гуманистический Закон окончательно утвердится на земле» (Kouyouma 1990, 193).

Рассказчик, комментируя слова гриота, подчеркивает, что в них содержалось и пророчество о конце династии Кейта: «Без малейшего колебания Джелиба описывал нам будущих королей Кейта с тысячью деталей, вплоть до Джиги III, последнего в династии, который превратится в бабочку, более красивую, чем “синяя из Санага”. Эта бабочка полетит от соба к самому глубокому желобу Нигера и будет кружить над водой, пока оттуда не всплывет, как это происходит каждые восемьдесят лет, самый старый в мире гиппопотам, тотемический предок Кейта, в которого проникнет бабочка, и тогда династия Кейта вернется в ту материю, из которой она вышла» (Kouyouma 1990, 192).

Какое же место занимает Джиги в истории своей династии? Повлияли ли его личностные качества на отношение к колонизации? Соответствовал ли он своему тотему — гиппопотаму? Ведь зоологи считают гиппопотама самым опасным животным Африки, опаснее льва и тигра.

Ранее говорилось, что Курума создает образы-характеры. По характеру Джиги совсем не похож на упрямого гордого принца Фаму, готового «насиловать» обстоятельства, но не поступиться своими принципами традиционалиста.

Джиги — рефлексивная, но тонко чувствующая натура, восприимчивая к чужому влиянию и чужой воле. Это проявляется и в его интимной жизни, в отношениях с одной из жен — красавицей Муссакоро, в эротических эпизодах его супружеской жизни: «Она нашла Джиги, о котором всегда мечтала с самого детства. Она хотела его, открылась; он... и тотчас же отошел, покинул комнату... Скандал, огромный стыд» (Kouyouma 1990, 141–142).

Обнаружив нарушенную девственность новой супруги, Джиги, согласно традиции, должен был бы отринуть ее, он же спустя короткое время оказался в ее власти, причем рассказчик повествует об этом факте, концентрируя глагольную энергетику по нарастающей: «Она снова вернулась к нему медленными ленивыми шагами, толкнула его, повалила, ласкала и раздела» (Kouyouma 1990, 153).

Курума передает двойственность личности Джиги через его внутренний монолог. Голос Джиги — это не голос рассказчика,

гриота или автора. Можно сказать, что Джиги — «субъект собственно значащего слова» в этом смысле, как и герои Достоевского, о которых писал М.М. Бахтин в книге «Проблемы поэтики Достоевского», и слово Джиги «так же полновесно, как обычное авторское слово... ему принадлежит исключительная самостоятельность в структуре произведения, оно звучит как бы рядом с авторским словом и особым образом сочетается с ним и полноценными же голосами других голосов» (Бахтин 1979, 7).

Эпоха Джиги — не эпоха «борибаны» (малинке), то есть вызова колонизаторам при Самори Туре. После пленения и смерти Самори наступила эпоха «outrage» — унижения.

С наибольшей экспрессией описывает рассказчик приход «цивилизаторов-назореев», как их называли жители королевства: «Эти назореи пришли к соба через холм со священным городом Курифи, перешагнув через него, словно через порог хижины или ляжки бесстыдной женщины» (Kouyouma 1990, 34). Соединение в лексике сакрального и почти обценного производит шокирующий эффект.

В это время уже существовали отряды наемных солдат из числа африканцев-стрелков, начиная с отрядов сенегальских стрелков, созданных губернатором Федербом, участвовавших в колониальных экспедициях: «Стрелками становятся, словно входят в священный лес: порывают со своим кланом, семьей, возрастной группой, продают свою душу белым» (Kouyouma 1990, 62).

Рассказчик приводит расхожие стереотипы и клише высказываний колонизаторов об африканцах: «Негры — бессердечные негодяи, не зря Бог создал их черными. Более злым, чем негр, может быть только другой негр» (Kouyouma 1990, 84).

Растлевающее влияние колонизаторских мифов сказывалось на некоторой части африканцев. С иронией приводит рассказчик размышление переводчика Сумаре, кузена Джиги, явно дистанцируясь от этого прислужника белых: «Аллах, малинке молятся больше, чем другие народы, и Вы знаете нашу веру и искренность... Мы, черные, были плохо созданы, нас надо взбадривать тамтамами, чтобы заставить работать. Спрашиваешь себя, не создал ли нас Аллах после других рас, разочаровавшись?» (Kouyouma 1990, 244).

Вездесущая ирония Курумы декодирует колонизаторский миф о цивилизаторской миссии белых: «Французы утвердили их репутацию добрых белых: нашим соотечественникам, убитым немцами, они оставили железную каску, красную феску, фланелевый пояс, солдатскую шинель с пришпиленными медалями» (Kouyouma 1990, 86).

Джиги видит сущность колонизации, чувствует лицемерие и лживость белых: «Их договоры были лживыми, и все, что собирались строить здесь, было ложью» (Kouyouma 1990, 285).

Но Джиги — не Фама и не Самори. Он не хочет идти путем Самори. Рассказчик, отправившись в начале повествования вместе с Джиги на юг королевства соба, видит результаты боев Самори с французами. Самори применял тактику «выжженной земли»: «Они направлялись на юг, пересекая равнины, реки, покрытые пеплом районы и вышли к огню и мертвецам. В небе кружили грифы в языках пламени и горячем дыму. Голые ветви сырных деревьев и баобабов были покрыты гроздьями коршунов. В полях стаи гиен и ликаонов\* боролись за человеческие останки. Наконец они увидели победившую армию, отдыхающую на бивуаке вокруг одиноко молящегося человека: это был Самори Альмами» (Kouyouma 1990, 25).

Бедствия антиколониальной войны потрясают Джиги, он начинает думать о возможностях другого пути, чтобы сохранить собственную власть в королевстве соба.

Описание последствий войны Самори — вполне реалистическое; тон рассказчика здесь — тон объективного свидетеля. Но во внутреннем монологе Джиги (голос которого, подчеркиваем, самостоятелен) есть ироническая окраска голоса его незримого спутника-рассказчика: «Джиги поднялся на террасу, откуда видел весь мир... Направо, на западе: его мечеть для молитв, рынок, болото; за ними скалы, поселения его слуг и брусса, его брусса. Перед ним гора Соба. Налево, на востоке: кладбище, священный лес, поля и брусса. На севере: болото, поле и опять брусса. Единственно на юге... Назореи занимают лишь ничтожную малую часть его мира, незначительную клеточку его неба, впрочем, проклятую... Стоило ли это жертв, гнева, бессонниц и молитв? Нет!» (Kouyouma 1990, 75–76).

---

\* Ликаон — гиеновидная собака.

Сколь ни высока была самооценка Джиги, на самом деле он видел недалеко: скоро колонизаторы лишили его власти, направив своих комендантов. При характеристике белых начальников ирония рассказчика разыгрывается вовсю, переходя в сарказм при описании шестого коменданта, Журно: «Журно был шестым гражданским комендантом соба и из всех белых вождей самым пузатым. Он был таким великим тружеником, многообразным, вездесущим. Случалось, его заставляли в гарсоньерке стражников занимающимся с новой девственницей, которую ему приводили, и в то же время он драл глотку на стройке или охотился на дичь в бруссе... Это Журно проложил всю дорожную сеть в стране соба, это под его неусыпным надзором мы получили лучший урожай риса, хлопка, арахиса. Это он, с зовом муэдзина, в сопровождении стражников и агента по гигиене проникал в любой момент во все кварталы, во все концессии» (Kouyouma 1990, 116).

Вслед за комендантами прибыли и учителя, так же, как и учитель Бернье, «с высокой миссией цивилизовать, размягнуть гранитные головы негрийонов» (Kouyouma 1990, 118).

Африканцам, чтобы выжить, оставались только пахота, сбор плодов, принудительный труд или служба в отряде стрелков.

Джиги знал о бедствиях народа, о жертвах колонизации, о принудительном труде и не хотел еще больших жертв. Его видение страданий своего народа и главное — сопереживание с ним представлены в коротком, но ярком эпизоде романа, имеющем социально-историческое обоснование, и в то же время сверхъестественном, связанном с эстетическим кодом традиционного нарратива. Отправившись в страну соба, обескровленную многочисленными жертвами (человеческими и материальными), Джиги встречает на своем пути призраков: «Когда шелест утих, появилась первая зомби: женщина, одетая в ткани из белого тика. Он увидел издали ее, как бы плывущую, а не идущую навстречу, но, не дойдя двух шагов до лошади Джиги, она застыла, попятилась и исчезла в бруссе, а затем вновь возникла в нескольких локтях ото рва, наполовину скрытая высокой травой, и стала присматриваться к нам. У нас это хорошо известно: зомби тех, кто только что умер, покидают деревню и часто встречаются путешественникам. Чтобы успокоиться, Джиги на-

клонился и указал на призрак одному из своих спутников: никто из сопровождавших ничего не видел» (Kouyouma 1990, 122).

Сверхъестественное настолько органично и пластично соединяется в тексте с исторически-достоверным и реалистичным, что не кажется сверхъестественным и портрет Джиги: «Джиги приближался к ста двадцати пяти годам. От крови, колы и дыма волоски в его бороде пожелтели, как шерсть допотопной крысы в хижине столетней бабушки, сидящей день и ночь у огня. Его мечты были такими ясными и надежными, как лезвие ножа с деревянной ручкой. Его слова отгоняли саранчу, излечивали бесплодных женщин, разоряли гордецов и наглецов. Он стал огромным, как саванна у Джолибы, и казался более, чем кто-либо, защищенным от плохой судьбы. Да, он казался самым твердым из всех, как и желал» (Kouyouma 1990, 100).

Это фантастический портрет, который является не только портретом конкретного человека, но одновременно портретом-интерьером африканской хижины и портретом могущественного мага, вполне соответствует тому макро- и микропространству африканского мира, который создает автор, имитируя устную традицию.

Курума и не ставит целью представить историческую личность, он совершенно реалистически создает как бы собирательный образ тех африканских вождей и правителей, которые, ненавидя колонизаторов, все-таки терпели их, а порой и извлекали выгоду из сотрудничества с ними.

Ж.-М. Нумси называет Джиги «эмблематической» фигурой без объяснений и комментариев. Это определение наводит на мысль, что в стиле Курумы, помимо несомненно реалистических, есть и черты общеевропейского искусства конца XVI — начала XVII веков — стиля барокко.

В самом деле, благодаря ускоренному развитию, многие стадии и воздействия художественных стилей оказались «сжатыми», и мы находим в творчестве ивуарийских романистов влияние и просветительского реализма, и романтизма, и символизма.

В творчестве Курумы, в его стиле соединяется возрождение традиции — на новом уровне — индивидуально-авторской трансформации ее элементов, и социально-критический реализм (вплоть до политической сатиры), и черты барокко.

Эхо барокко — в сверхбиблии, густоте, демонстративности мельчайших деталей традиционного быта, в оттенках и нюансах поведения и менталитета малинке, чрезвычайной яркости и часто неожиданно поражающих экспрессивностью метафор и сравнений. Например, «Келеднги и Бема (сыновья Джиги. — *Н.Л.*) были как красная собака и красная обезьяна».

Наконец, «барочным» кажется контраст между трагически напряженным, эмфатически-экспрессивным действием и бесстрастным, спокойно-простодушным тоном рассказчика. Ирония и сарказм Курумы в этом, как и в последующих романах, родственны барочному «смеху над бездной», по выражению Л.Е. Пинского, рожденному разочарованием, в данном случае в идеалах Независимости, предугадыванием ставших впоследствии реальными катастрофических событий (гражданские и этнические войны) конца XX века, кризисным мироощущением.

Итак, Джиги предпочел плыть по течению, вспоминая песню, которую пел гриот Джелиба, старую песню времен королевства, в сопровождении ксилофонов, тамтамов и кор: «Не заходи туда, куда никогда не приходят, где нет ни живых, ни мертвых, ни смерти, ни дня, ни ночи, ни сезона дождей, ни харматтана, ни шума, ни тишины» (Kouyouma 1990, 121).

От природы Джиги «был создан не только из доброй глины, он был также искренний, милосердный и встающий рано утром. Качества, которые никогда не изменяют! Встающие рано и видят далеко, Джиги замечал все, что происходит в королевстве. Искренние слышат точно и ясно: Джиги слышал поверх дифирамбов гриотов отдаленные хрипы дерзких народов. Милосердные предчувствуют быстро и отчетливо: Джиги предчувствовал, что его судьба будет судьбой “монне”. Он решил подготовиться к ней» (Kouyouma 1990, 17).

В то же время ему был свойственен мусульманский фатализм: «Мир Аллаха похож на текущую реку. Когда ее поток подхватывает тебя и нет способа повернуть, дай ей унести тебя, отдайся течению, и какая-нибудь деревня встретится на пути» (Kouyouma 1990, 77).

Джиги действительно знал свой народ, свою страну, и здесь уже слышится голос самого автора: «В течение веков люди соба и их короли жили в закрытом мире, защищенном от всякой новой идеи и веры. Укрытым горами, им удалось худо-бедно со-

хранить независимость. Это было застойное общество. Колдуны, марабуты, гриоты, мудрецы, все интеллектуалы верили, что мир определенно завершен, и говорили об этом. Это было кастовое и рабовладельческое общество, в котором каждый имел с рождения до смерти свой статус... Религия была синкретизмом фетишизма малинке и ислама. Она давала необходимые объяснения всем вопросам, которые могли ставить жители, и люди не шли дальше того, что утверждали марабуты, колдуны, духи и фетишисты» (Kouyouma 1990, 20).

Это очень важное в идейном отношении резюме государственного устройства королевства Кейта: оно в самом себе уже содержало элементы будущего падения, краха.

Поначалу Джиги напоминает эпического героя: охотник, силач, воин. Но и он оказывается «квази», то есть не героем, в увеличительном стекле иронии и сарказма, вторгающихся в повествование. Традиционалист и мусульманин в одном лице, обращающийся за помощью то к колдунам и марабутам, то к Аллаху, Джиги выбирает путь компромисса с колонизаторами. Его фатализм противопоставлен активности беспощадного врага колонизаторов Самори Туре.

«Монне-унижение» (на языке малинке этому слову соответствует множество понятий) олицетворяет на первый взгляд, Джиги, а «монне-вызов» — Самори Туре. В действительности же эти понятия неприменимы целиком ни к одному из них. Оба — и активный традиционалист и борец с колонизаторами Самори, и пассивный традиционалист и соглашатель Джиги — терпят фиаско.

Выбрав путь подчинения колонизаторам, Джиги перестал быть истинным вождем племени соба, а его смерть, физическая и мистическая, обретает символическое значение: «Да, Джиги не ушел со смертью: он живой. Он умер уже давно: мертвый он стал более живым, чем когда-либо» (Kouyouma 1990, 285).

Произведение Курумы включает в себе предостережение и сомнение: закончилась ли эпоха «монне» после завоевания независимости, смерти Джиги и смены африканских лидеров.

«Негрисия» (неологизм Курумы, соответствующий понятию «негроленд») неотвратимо должна была подвергнуться насилию, захвату и унижению в силу своей окостенелости, стагнации, косности.

Псевдохроника жизни Джиги Кейты — это летопись «монне», горького времени африканской истории, изображенной на гротесковой фреске; это история африканских народов, выживающих в XX веке в условиях политической независимости с единственной партией, харизматическими лидерами — отцами наций, с культурой и наукой, в условиях глобализации, военных переворотов и этнических войн.

«Затем появились новые мифы: борьба за развитие, за мир, за социализм, за продуктивное самообеспечение и экономическую независимость, а также борьба против засухи и голода, война с коррупцией, трибализмом, nepотизмом, преступностью, эксплуатацией человека человеком, вся эта мешанина лозунгов, настолько незамаскированных, что они превратили нас в бесильных, полусонных, полуглухих, потерявших голос скептиков, — короче, в еще больших негров, чем мы были и до той поры, и в ту пору» (Konrouma 1996, 287).

Основное качество иронии Курумы в «Монне» — имитация наивности, то есть ложная наивность. Рассказчик представляется наивным и пряמודушным: «Нам [неграм], всегда не хватало умения ненавидеть и понимать, что из несчастий других может родиться наше счастье, вот поэтому мы и не смогли выйти из всех революций, которые нас заставляли пережить: социализм, либерализм, единственная партия, борьба с зависимостью и коррупцией и другие слоганы, которые мы не понимаем. Это от нашей кожи или от религии? Однажды мы узнаем это».

Ирония Курумы — двигатель его креативности, способ реалистического изображения колониальной и постколониальной Африки со всеми ее постоянными политическими потрясениями, волнениями, заботами и проблемами.

Каждый следующий роман Курумы открывал новую грань его таланта.

---

---

**Раздел 3. Мастерство инвективной сатиры в романе  
«В ожидании голосования диких животных»  
(«En attendant le vote des bêtes sauvages»)**

Этот роман — образец наиболее гармонического слияния, синтеза трансформированных индивидуально-авторской фантазией элементов устной народной традиции малинке и современной романной техники. Ирония и сарказм, «барочный» смех придают неповторимое своеобразие авторской манере, имитирующей стиль традиционного нарратива гриота, повествующего об истории жизни, славе и падении президента Республики Залива (вымышленное название) Куайаги в колониальный и постколониальный период.

Композиция романа составляет шесть глав — ритуальных «бдений». В первом «бдении» сора (гриот на языке малинке) Бинго, согласно традиции, играя на коре, начинает хвалебную песнь в честь Куайаги: «Ваше имя: Куайага! Ваш тотем: сокол! Вы солдат и президент. Вы пребудете президентом и самым великим генералом Республики Залива, пока Аллах (да хранят его годы и годы) не заберет ваше дыхание. Вы охотник! Вы останетесь с Рамзесом II и Сундиатой одним из трех самых великих охотников среди людей» (Kouyouma 1998, 9).

Бинго представляет президенту главных участников церемонии «бдений»: флейтиста, танцовщика и шута Тьекуру (кордуа на языке малинке), ученика и оппонента («возражающего») соры, и главного министра и друга Куайаги Макледю.

Жанр повествования определяет именно Бинго — это имитация традиционной донсоманы, сказа о жизни вождя охотников и диктатора Куайаги с целью его сакрального очищения. Согласно правилам донсоманы, Бинго восхваляет и прославляет Куайагу, а шут Тьекура «добавляет щепотку соли», то есть упрекает, уязвляет и обличает: «Мы будем петь и танцевать вашу донсоману в течение шести бдений. Мы скажем правду. Правду

о вашей диктатуре. Правду о ваших родителях, ваших сподвижниках. Всю правду о ваших низостях, о ваших свинствах, мы разоблачим вашу ложь, ваши многочисленные преступления и убийства» (Kouyouma 1998, 10).

Контроверса романа определяется в этом первом «бдении» как исторический, судьбоносный для Африки конфликт правителя и народа. Эта история о человеке, обещавшем стать великим сыном своего народа, бывшем героем в колониальный период и ставшем кровавым диктатором и убийцей после обретения независимости.

Судьба Куайаги похожа на судьбу многих африканских политических лидеров, это собирательный образ. Субстрат традиционного нарратива преобразуется вымыслом автора в инвективную сатиру с богатой палитрой иронии, сарказма и черного юмора.

Так, Тьекура в первом «бдении» говорит, что Куайага происходит из племени охотников, «совершенно голых людей. Без социальной организации. Без вождя. Дичайших среди диких, с которыми невозможно было договориться ни вежливо, ни силой. Этнологи называют этих людей палеонегристами, слишком длинное слово, удовольствуемся сокращением “палеос”» (Kouyouma 1998, 12). Посланные колонизаторами священники должны были христианизировать и цивилизовать этих людей, сделать их колонизируемыми, управляемыми, эксплуатируемыми.

Куайага был сыном палеоса Чао, охотника (эвелема на языке малинке), чемпиона инициационных схваток, великого охотника, не имеющего себе равных среди фульбе, моси, малинке. Французы включили Чао в полк сенегальских стрелков, и он участвовал в битве под Верденом в 1917 году, лично убил из пулемета пятерых немцев и был награжден медалью, военным крестом, Орденом Почетного легиона.

Соединяя традиционный нарратив с интертекстом, рассказчик добивается комического эффекта, разоблачающего «цивилизаторскую» миссию французов, по сути, обманувших Чао: «Гриоты восхваляют, славят его и внушают, что французы ищут борцов-героев и платят им. Однако это было семантическим *quiproquo*; это не было правдой. Французы и Блез Диань, первый негрский депутат от Сенегала, обязанный рекрутировать черных, не искали борцов... Они зазывали негров-воинов за моря...

К несчастью, на языке горцев одно и то же слово обозначает схватку, борьбу и войну. И Чао представился колониальной администрации, думая, что будет участвовать в самом большом чемпионате по борьбе» (Kouyouma 1995, 13).

После войны перед Чао, по словам эрудированного рассказчика, встала «дилемма»: он мог освободиться от одежды, вернуться к природной нагоде, но в этом случае он был бы вынужден ходить без медалей. Медали не повесишь ни на волосы, ни на шею, ни на чехол для пениса... Чао колеблется. Однажды утром он решил выйти в военной куртке, на глазах всей родной деревни» (Kouyouma 1998, 14).

В рассказ Бинго включается Макледидо, называющий поведение Чао «трансгрессией», нарушением традиций, преступлением в тысячелетней истории палеосов, за которым последовало наказание предков. Вернувшись в родные места после Первой мировой войны в чине капрала, Чао решил стать прежним «эвелема» и, собрав под своим командованием бывших солдат-стрелков, в каждый охотничий сезон отправлялся с ними на инициационные состязания в священный лес.

Французские колонизаторы не смогли снести такие не санкционированные властями действия отрядов вооруженных африканцев (уклоняющихся таким образом и от принудительных работ) и обратились за помощью к этнологам. Рассказчик с нескрываемой иронией относится к ученым-африканистам как к пособникам колонизаторов. Этнологи посоветовали французским военным руководствоваться пословицей палеосов, гласившей, что терпеливому человеку случается и камень сварить так, чтобы он закипел. Военные дождались возвращения Чао и охотников и разоружили их. Поскольку «генералиссимус» Чао сопротивлялся, его арестовали, заковали в цепи и заключили в тюрьму, где он и умер. Перед смертью Чао поведал своему семилетнему сыну Куайаге, что Аллах и предки наказали его за отступничество от традиций, отказ от наготы. Чао пожертвовал собой, зная, что сыну придется жить в новом мире, в мире одетых людей.

Первое «бдение» заканчивается тем, что сора Бинго приводит поговорки малинке, резюмирующие его содержание и предваряющие следующую главу («бдение»): «На конце старой веревки свивается новая»; «Роса не замочит вас, если вы идете по»

зади слона». И так — поговорками малинке — заканчивается каждая глава, каждое «бдение».

Второе «бдение» посвящено рассказу о детских и юношеских годах Куайаги. В этой части повествования стиль Курумы — пример индивидуально-авторской трансформации элементов традиционного фольклора, возможно, сюжетов африканской волшебной сказки о «чудесных» превращениях героя, возможно, элементов мусульманской устной традиции, например сюжетов об упавшем с неба камне-обереге или священной Книге, наделенной волшебными свойствами.

В этом романе, как и в предыдущих, повествование становится «гипертекстом» за счет включения этнотекста, то есть легенд, эпизодов из охотничьего эпоса и сверхъестественных явлений таким образом, что рассказчик стирает разницу между естественным и сверхъестественным: «...около гор, на равнине и на берегу реки жила пантера-одиночка. Пантера ела только человеческую плоть. Ее глаза сверкали, как фары грузовика в ночи. Ее зубы кляцали, как ветви сырного дерева в бурю. Ее язык облизывал бородку, как огонь бруссы обжигает и очищает землю. Пантера не боялась людей, не избегала их и из гордости даже не прибегала к многочисленным колдовским приемам, чтобы использовать их против охотников...» (Kouyouma 1998, 69–70).

Типично для охотничьего эпоса использование гиперболы при описании сверхъестественных подвигов охотника и его сверхъестественной храбрости: «Добычу Куайагу составляют тридцать три слона, двадцать один гиппопотам, двадцать семь буйволов, семнадцать львов... и девятнадцать удавов. Он убивал громадных акул, акул-быков и всех китов, которые в течение тридцати лет объявлялись в Республике Залива» (Kouyouma 1998, 316).

Куайага, будущий президент Республики Залива, предстает в устах рассказчика как герой, легендарный охотник, наделенный сверхъестественной силой и храбростью и сверхъестественной же способностью быть неуязвимым благодаря таким же сверхъестественным способностям матери: «Колдовство Наджумы, матери Куайаги, самое могущественное на нашем континенте. Она вдохновлена самыми великими магами нашей эпохи. Ее сын неуязвим» (Kouyouma 1998, 290).

«Чудесным» было само рождение Куайаги: беременность его матери Наджумы длилась двенадцать месяцев. Куайага родился на заре, а «животные тоже знают: кто родился на рассвете, будет самым знаменитым охотником» (Kouyouma 1998, 21). Еще в младенчестве Куайаги отличался сверхъестественной силой: ловил руками мух, в пять лет убивал крыс, а в девять лет уже стал удачливым охотником.

В колониальной школе Куайага рано обнаружил черты лидера, подбивал мальчишек убежать из школы в лес и там, раздевшись донага, охотиться, за что потом учитель в наказание бил их розгами.

Кордуа Тьекура издевается над колониальной системой образования и экзаменами на сертификат «эволюэ», то есть эволюционированных, ассимилированных африканцев: «Экзамен был очень скрупулезным. Надо было знать кучу вещей, которые знают белые. Пить из стакана, не всасывая жидкость носом. Есть вилками, не позволяя крошкам падать с губ. Сморгаться и плевать в платок. Испражняться точно в отверстие унитаза. Обнимать жену, прежде чем целовать ее без порочных ласк, и так весь год. Объявить о своей вере в Библию, в ее благословение белых (Сим, Яфет) и проклятие черных (Хам, Ханиан). И знать как естественный и неизменный закон — превосходство света (воплощаемого белыми) над тьмой (черными)» (Kouyouma 1998, 200).

Повзрослев, Куайага совершает «чудесные» подвиги: убивает последовательно одинокую пантеру-людоедку, огромного, «самого старого в мире» черного буйвола, слона, опустошавших поля, плантации и деревни, и, наконец, чудовищного крокодила и всех — из своего ремингтона. У всех хищников он отрезал хвосты и засовывал их им в глотки, согласно ритуалу, чтобы уничтожить злых духов — ньяма (на малинке), поскольку, если засунуть конец животного (его хвост) в его начало (глотку), то все ньяма останутся запертыми в останках. После каждого охотничьего подвига Куайаги Тьекура восклицает: «Спасибо, еще раз спасибо, Куайага, навсегда спасибо!»

Участвуя в составе французских войск во Вьетнаме и Алжире, Куайага в чине сержанта возвращается на родину, когда она уже стала независимой Республикой Залива с президентом Фрикассой Сантосом.

Сантос отказался выплачивать денежное пособие демобилизованным стрелкам-палеосам, присвоил эти деньги и, кроме того, запретил принимать в созданную национальную армию Куайагу и его товарищей на том основании, что они служили в колониальных войсках бывшей метрополии. Оскорбленный Куайага вступает в заговор с целью свержения президента, который обладал могучей магической защитой и мог превратиться в кого угодно. В рассказе Тьекуры о пути Куайаги к единоличной власти, о превращении бесстрашного охотника и воина в кровавого диктатора магический реализм пропитывается авторской иронией и сарказмом, достигая высшей степени художественного синтеза.

Куайага отправляется в родную деревню, чтобы обрести магическую защиту с помощью «чудесных» предметов: Корана и метеорита, полученных марабутом Бокано в дар от некоего святого улема (мусульманского богослова и законоведа). Коран передавался предками улема со времен исламизации Сахеля по отцовской линии, а метеорит — с фараоновских времен по материнской. «Чудесные» предметы, находясь в семье Куайаги, должны были оберегать его от колдовства, проклятий, заклятий и смерти.

Вернувшись в столицу Республики Залива, Куайага узнает, что Сантос прячется в своем дворце под усиленной охраной жандармов. Куайага превращается в белого кролика, которого уличный торговец приносит в корзинке ко двору. Затем Куайага, применив магические заклинания, которым научила мать, делается невидимым для полицейских и пробирается во дворец вместе со своей личной «гвардией» — двадцатью «ликаонами», солдатами, готовыми ради него на все. Ликаоны говорят, что Куайага превратился сначала в муравья, чтобы искать президента, спрятавшегося в книгах дворцовой библиотеки, затем в иголку, чтобы буквально по ниткам проверить гардероб Сантоса. Наконец Куайага понимает, что президент превратился в ветер и «рванул» к американскому посольству. Дождавшись материализации Сантоса в человека, ликаоны хватают и убивают его и, согласно ритуалу, отрезают гениталии и засовывают ему в рот.

Став капитаном после убийства президента, Куайага немедленно точно таким же образом расправился с тремя другими

участниками заговора и провозгласил себя генералом, Верховным Правителем, Президентом Республики Залива. Чтобы определить курс внешней и внутренней политики своей страны, Куайага совершил своего рода «инициационные» путешествия, нанес визиты президентам соседних независимых африканских государств, предварительно получив «разведывательные данные» от своего министра Макледдио.

Образ Куайаги имитирует «чудесного» героя волшебной сказки: Куайага — сын знаменитого охотника и сам лучший охотник (эвелема). Он совершает подвиг: в одиночку убивает хищников. Он обретает магическую силу благодаря «чудесным помощникам» (Корану и метеориту) и «дарителям» — марабуту и матери. С помощью магической силы он превращается то в кролика, то в иголку и становится неузнаваемым для врагов.

Тем не менее, это не буквальное воссоздание устной традиции, а лишь заимствование ее элементов и их трансформация в синтезе с инвективной сатирой. История жизни Куайаги, его возвышения и падения отражает политическую реальность франкоязычных стран Африки, хотя и в гротесково-фантастической форме и с композицией, имитирующей этнотекст.

Типичность Куайаги подтверждается в третьем и четвертом «бдениях», повествующих о четырех диктаторах, четырех президентах независимых африканских государств Республики Гор, Эбеновой Республики, Республики Двух Рек и Республики Великой Реки. Предположительно, их реальными историческими прототипами являются Секу Туре, Уфуэ-Буаньи, Мобуту и Жан Бокасса.

В этих главах романа стиль Курумы в наибольшей степени приближается к «памфлетному» реализму, типически близкому стилю многих франкоязычных писателей (Э. Донгалы, Сембену Усману и др.). Курума представляет «лики зла», социально-политического зла Африки в образе многоголового монстра, в типах африканского Диктатора.

С эстетической точки зрения эта презентация африканского типа тоталитаризма подобна монументальной фреске в стиле *neo-noire*.

Наибольшее сходство с историческим прототипом — Секу Туре — у президента Республики Гор (подразумевается Гвинея) Нкутиги Фондио (тотем — заяц) по прозвищу Человек в Белом.

Диктатор Фондио возвысился тогда, когда его страна первой проголосовала против на референдуме 1958 г., объявленном Де Голлем. С тех пор он страстно «вопил» перед всем миром «нет» неокOLONиализму. Он призвал всех чернокожих интеллектуалов приехать в республику Гор, чтобы строить первое истинно независимое африканское государство и отомстить за императора Самори.

Нкутиги назначил Макледдио, искавшего по всей Африке «поводыря своей судьбы», главным директором столичного радио, и тот, выполняя политический заказ, с фантазией и талантом сочинял тексты, абсолютно лживые, но нужные полиции, юстиции, Партии и международной прессе. Нкутиги Фондио был социалистом, мусульманином и приверженцем традиционной африканской религии (марабутирование, жертвоприношение, гри-гри) одновременно.

Каждые полгода в республике обнаруживались заговоры против него, и Человек в Белом не довольствовался тем, что убивал заговорщиков. Он спал с вдовами осужденных на смерть даже в то время, когда вешали их мужей: «Ночами, когда они трепетали после смерти своих мужей, делал это не всегда с удовольствием или из садизма, но по необходимости, по долгу. Этот священный обычай (находиться в постели с женщиной в то время, когда убивали ее мужа) позволял Человеку в Белом с то-темом зайца обладать всей совокупностью жизненных сил жертв» (Kouyouma 1998, 157).

Нкутиги Фондио именовался Верховным Руководителем, лучшим футболистом, лучшим врачом, лучшим агрономом, лучшим мужем, самым религиозным и самым великим мусульманином. И к тому же он был поэт. Его стихи должны были читать, изучать и комментировать во всех школах, институтах и университетах Республики. В первую очередь диктатор спросил у Макледдио, какие его любимые стихи, и тот не колеблясь процитировал строки Сенгора: «Я черная саванна, огонь, что жжет меня, готовит возрождение...» (из поэмы Сенгора «Песнь посвящения» — *Н.Л.*), за что в конце концов поплатился, оказавшись в тюрьме за предполагаемое участие в заговоре. Макледдио, которому Тьекура передает слово, рассказывает, что после освобождения ему вручили подарок президента — семь томов его сочинений с посвящением, в котором Нкутиги благодарил Мак-

ледию за участие в строительстве научного социализма и заканчивал этими же строчками стихов Сенгора.

В намерения автора входило создание собирательного образа типичного африканского диктатора, поэтому, характеризуя президентов, Тьекура упоминает о некоторых личностных различиях, подчеркивает то, что было у них общего. Например, Нкутиги был высоким, как все малинке из саванны, а Тьекорони (тотем — кайман), президент Эбеновой Республики (возможно, Кот-д'Ивуар), был маленького роста. Нкутиги одевался в бубу, Тьекорони — по-европейски, в костюм-тройку. Нкутиги был мусульманином, Тьекорони — католиком, первый строил в своей стране социализм, второй — капитализм. При этом оба они были анимистами, и никакой разницы в способах правления у них не было. Тьекорони был только более лицемерным, чем Нкутиги, более изворотливым, и ему удавалось казаться мудрым, некоррупцированным, человеколюбивым, тогда как Человека в Белом считали жестоким садистом, который залил свою страну кровью.

Тьекорони по прозвищу Мягкая Шляпа стал главным антикоммунистическим лидером в Африке, и Запад решил сделать из Эбеновой республики икону процветания, делая огромные финансовые вливания в экономику страны. Тьекорони давал советы Нкутинге об опасностях и «ошибках», которых надо избегать правителю: «Первый “черный зверь”, первая угроза Главе государства и единственной партии — это пагубное желание в начале карьеры отделять казну государства от собственной. Личные нужды главы государства, его президента всегда служат его стране и, прямо или не прямо, интересам республики и народа. Он должен быть самым богатым человеком в стране... Настоящий и великий африканский вождь беспрерывно и всегда дарит. Дарит тем, кто делает визиты, и тем, кто не делает, тем, кто его любит, и тем, кто его ненавидит, тем, кто беден, в нищете, и тем, кто богат и в изобилии» (Kouyouma 1998, 181).

Вторая угроза для человека нового государства и даже для всех политиков в начале карьеры — это установление различия между правдой и ложью: «Кто эти люди, которых мы зовем великими? Это, без сомнения, те, чьи качества были больше всего восславлены. Самые прекрасные среди птиц те, чьи голоса луч-

ше. Человек полностью реализуется и становится чудотворцем, когда освобождается от правды и лжи» (Kouyouma 1998, 183).

Третья угроза и ошибка государственного деятеля и президента — это, по словам Тьекорони, принимать людей за тех, кем они представляются. Каждый правитель должен знать: «Каждый человек притворщик. Добрые чувства — это только стратегия. Таракан пожирает нас, дуя на нашу рану» (Kouyouma 1998, 187).

Тьекорони построил тюрьму, где соединились друзья, стонники, родственники и близкие: «Как поступить с искренними друзьями или собственными родственниками? Как обращаться с ними? Как различить истинных от фальшивых? Есть только одно универсальное правило, ведь предать может только друг или близкий человек. Значит, надо предупреждать предательство, обезоружить неверного друга, завистливого родственника, предателя прежде, чем он вспрыснет свой яд» (Kouyouma 1998, 188).

Еще один президент-монстр, император в стране Двух Рек (по-видимому, Жан Бокасса из Центральноафриканской Республики, потом Империи) Боссума, человек «с запахом ануса гиены», с прозвищем Большая Бутылка Красного (на французском) и Вонючка (на малинке). Из страха перед заговорами Боссума (тотем — гиена) никогда не информировал о дате и времени своего прибытия. Капрал, сержант, лейтенант после войны в Индокитае, затем полковник и участник заговора военных с целью государственного переворота, он объявляет себя президентом Республики Двух Рек, затем убивает всех сообщников. Когда он узнал, что четыре диктатора уже объявили себя генералами, он провозгласил себя сначала маршалом, а потом императором. «Главный принцип всякого правителя с единственной партией, — говорил Боссума, — это тюрьма!» (Kouyouma 1998, 204).

Порядок в стране поддерживался с чрезвычайной жестокостью: браконьеров сажали в тюрьмы, а их деревни сжигали. Воров забивали насмерть, прежде чем отрезать им руки и уши. Объявив себя единственным монополистом отелей, баров, производства арахисового масла, снабжения армии маслом, рисом, маниоком, монополистом гражданской авиации и даже фотографирования церемоний, Боссума вверг Республику Двух Рек в экономический кризис.

Под стать зловещей троице и президент Республики Великой Реки (подразумеваются Мобуту и Заир), с тотемом леопард, по прозвищу Динозавр-клептоман. Как и остальные, он так боялся заговоров, что все свои сокровища брал с собой, куда бы ни отправлялся. Сентиментальный, жестокий, чрезвычайно тщеславный, он воображал себя ангелом, спустившимся на землю с небес. Убив в приступе ярости жену, был безутешен, построил базилику и похоронил ее в крипте. В результате его двадцатилетнего правления в стране не стало ни больниц, ни дорог, ни телефонов, ни самолетов, зато появились десятки тысяч ВИЧ-инфицированных.

Групповой портрет африканских диктаторов настолько омерзителен, что кажется невозможным превзойти их по степени гнусности. Однако Куайаге, обогащенному опытом политических технологий своих сопредельных наставников, это удается. Из рассказов гриота Бинго, его оппонента кордуа Тьекуры, министра Макледдио ясно, что Куайага правил тридцать лет, добившись всемирной славы главного борца против коммунизма. Он стал почетным доктором *honoris causa* нескольких европейских университетов, был награжден невероятным количеством орденов и премий правительствами многих стран, в том числе большой премией Человека Мира (крест и пальмовая ветвь) от Брюссельского института филологических исследований.

Нескончаемым потоком двигались к президентскому дворцу делегации со всех концов Республики и из-за границы, которые Куайага принимал начиная с трех утра. Триумфальным маршем проехал он сам по всей стране, и везде на его пути были празднества, танцы, восхваления и «ура».

Однако два-три раза в год предпринимались попытки государственного переворота, инспирированного, по заявлению президента, коммунистами. Всякий раз они жестоко подавлялись, а сам он оставался невредимым благодаря магии Бокано и матери.

Крушение правления Куайаги связано с конкретным историческим событием, указанным в романе, — падением Берлинской стены и коммунистических режимов. Французское правительство, в частности Миттеран, потребовали от африканских президентов сменить методы управления таким образом, чтобы кровавые диктатуры превратились в «ангелических демократов», организовали диалог с оппозицией и профсоюзами.

Куайага тотчас созвал Национальное Собрание, но было уже слишком поздно. Экономика страны была в ужасном состоянии, нечем было платить трудящимся. Начались уличные беспорядки. Биколоро<sup>30</sup>, люмпенизированные молодые люди, разбрасывали листовки, рисовали граффити с призывами свержения диктатуры Куайаги. Их разгоняли и убивали полицейские, они появлялись вновь. Наконец, произошел еще один переворот, и радио «Свобода» объявило, что президент погиб. Спасшийся, как всегда, Куайага вылетел в родную деревню, чтобы заручиться магической поддержкой Бокано и Наджумы, Корана и метеорита. Однако марабут и мать бесследно исчезли вместе с магическими предметами. Зато все деревни и окрестности кишели посланцами африканских политиков, жаждущих завладеть «чудесными предметами», чтобы стать неуязвимыми для врагов. Саванна занялась огнем, от него бежали крестьяне, охотники и звери: стада антилоп, буйволов, слонов, львов, потоки крокодилов, панголинов, змей, ящериц, косяки птиц.

И тогда Куайага вспомнил о последнем завете улема и матери: в случае, если для него все будет потеряно, необходимо пройти через ритуал очистительной «донсоманы» вместе с гриотом. Таким образом, первые «бдения» донсоманы оказываются рамкой повествования, и кордуа Тьекура заканчивает роман, обращаясь к Куайаге: «Вы знаете, что вам все выскажут, когда вы все признаете и не останется ни одной тайны на вашем пути, тогда метеорит и Коран сами найдут вас. Когда вы снова обретете Коран и метеорит, то объявите демократические выборы президента. Вы приобретете новый мандат с уверенностью быть избранным. Но если люди случайно откажутся голосовать за вас, из бруссы выйдут звери, заберут бюллетени и проголосуют за вас. Кордуа Тьекура танцует, ходит на четвереньках, имитирует крики, походку различных животных. Так как Куайага никогда не приобретет Коран и метеорит, снова начнем очистительную донсоману. Успокойся, Тьекура. Кордуа отказывается выполнить требование сора, который произносит следующие пословицы: «Коров не разместишь на всех воображаемых пастбищах. В конце терпения — небо. Ночь длится долго, но день все равно наступит» (Kouyouma 1998, 358).

---

<sup>30</sup> Биколоро — на языке малинке молодые люди, не прошедшие инициацию.

При очевидном использовании элементов устной традиции и трансформации «донсоманы», роман «В ожидании голосования диких животных» Ахмаду Курумы в жанровом отношении больше всего походит на мениппею. В романе Курумы есть конструктивные признаки этого жанра, которые М.М. Бахтин определял как «смешение реального и фантастического, серьезного и смехового» (Попова 2010, 395).

В романе ощущается тоска по утраченному, искаженному или затерянному идеалу антиколониальной борьбы; живет непобежденная разочарованием в постколониальной действительности мечта о лучшем будущем для африканских стран, о гармонии в обществе социальной справедливости.

В безулыбчивой, жестокой сатирической «донсомане» Курумы в финале возникает некий оптимистический посыл, мажорный аккорд надежды на то, что время кровавых диктатур в Африке минуло безвозвратно, ведь сора Бинго говорит в конце, что Куайага не вернет обратно Коран и метеорит, что «ночь длится долго, но день все равно наступит».

Языковое мастерство Курумы поражает и в этом романе. Самые простые из стилевых средств, которые использует автор, — это сравнение по подобию, сходству: причем то, с чем в этой формуле сравнивается, берется из негроафриканского мира, например: «...она сохранила фигуру юной девушки: ее груди торчали как созревшие манго в первые дни апреля» (Kourouma 1998, 59) или «...его клыки лязгали, как сталкивающиеся в бурю ветви сырного дерева» (Kourouma 1998, 69).

Текст романа изобилует и метафорами. Метафорические конструкции часто совершенно неожиданны для читателя, они, взятые также из флоры и фауны африканского мира, заставляют по-новому увидеть героя: «После всех этих повышений и назначений будет невозможно отличить в жизни диктатора профанацию от истины, экскремент красной обезьяны от экскремента черной обезьяны» (Kourouma 1998, 236).

Углубляясь в менталитет малинке и расширяя рамки «гипертекста», рассказчик в романе «В ожидании голосования диких животных» приводит аллегорию парадигмы судьбы, проходящей лейтмотивом во всех романах Курумы, вскрывая ее экзистенциальную двойственность: «В жизни есть два вида судеб. Одни открывают следы в огромной бруссе жизни, а другие идут

по этим следам, уже открытым для жизни. Первые преодолевают препятствия, неизвестное. Они всегда обрызганы утренней росой, потому что они первыми раздвигают переплетение травы. Вторые идут по проложенным следам, уже опошленным, идут вслед за инициаторами, учителями. Им незнакома утренняя роса, от которой дрожат, сопротивление препятствий, неизвестность черных ночей, неизвестность бесконечных пространств» (Kouyouma 1998, 63).

Сатирический эффект, юмористическая коннотация возникает в творчестве Курумы часто с помощью неологизмов, новых лексико-семантических форм французского языка, чаще всего с помощью аффиксального словообразования (префиксов и суффиксов, например *demi-* и *semi-*): «Для колонизатора метис — это улучшенный банту, но деградировавший белый. Негр — полулжец, полудиот, но белый — наполовину вор и наполовину интеллигент» («Un Negre demi-menteur, demi-idiot, mais un Blanc semi-voleur, semi-intelligent»).

Наиболее часто в тексте романа встречаются такие суффиксы, как *-ée (-ien)*, обычно в гривуазной коннотации: «Il comblait des presents l'épouse légitime qui volontierement acceptait de renoncer a ses droits nuitées» («Он задаривал законную жену подарками, если она добровольно отказывалась от своих прав на ночь») (Kouyouma 1998, 45).

Суффикс *-eur* автор использует в неологизмах, обозначающих музыкантов в этнокультурном тексте: «Le rythme change, tamtameurs et belafonistes frappent avec fureur» («Ритм меняется, игроки на тамтамах и балафонисты яростно ускоряют темп»).

Суффикс *-ique* придает оценочно-юмористическую окраску характеристике, которую дает рассказчик научной деятельности европейских ученых-африканистов: «...Этнологи называют их голые люди <...>, палеонегристы» («Les ethnologues les nomment les hommes nus <...>, les paleonégritiques»).

И наконец, многочисленная и многообразная группа «африканизмов» (употребляемая и другими африканскими франкоязычными писателями), маркеров идентичности, которые Жерар Мари Нумен называет еще «пегрегинизмами».

В романе Курумы это антропонимы (Куайага, Бокума), этнонимы (малинке, бамбара, догоны, сенуфо и др.), топонимы: Ils venaient d'aussi lointains pays que le Wassoulas, le Konian,

le Horodougou, le Kabadogou et de proehes regions comme le Bafilo, le Bassar, le Kabou, le Bafoule, le Tamberna, le Gourma et la Moba, le Kabie et d'autres encore» («Они приходили из далеких стран, таких, как Вассулу, Кониан, Хородугу, Кабадугу и из ближайших районов, таких как Бафило, Биссар, Кибу, Бафуле, Тамберна, Гурма и Моба, Кабое и других») (Kourouma 1998, 378).

Этнокультурную идентичность удостоверяют «ксенизмы», заимствованные из материнского языка, в данном случае малинке, которые более свойственны не коллективной, а единоличной принадлежности: «...охотники проявляют инициативу и предлагают вам, если вы симбо, донсоба (мэтр-охотник), плечо бубала» («les chasseurs prennent l'initiative de vous offrir, parceque vous êtes un simbo, un donsoba (un maître-chasseur), une épaule de bubal») (Kourouma 1998, 279) или «Le dayndyon qui signifie force d'âme, saing-froid, est l'Hymne de la valeur, du courage, de la vaillance, de la témérité» («Дейндьон означает силу духа, хладнокровие — это гимн достоинству, храбрости, мужеству и отваге») (Kourouma 1998, 314).

Всеохватная ирония Курумы, базовая часть его поэтики, в значительной степени обеспечивающая единство, целостность его стиля, многооттеночна, то мягко-добродушная, то едко-издевательская, то грустно-лирическая.

С помощью иронии он разрушает колониалистские стереотипы, мнения и клише: «миссии остановились на выражении “полтора века”, чтобы сделать из туземцев людей комильфо, индивидуумов, которые перестали бы быть несносными, одержимыми сексом, которые прекратили бы воровать и стали бы набожными католиками» (Kourouma 1998, 290).

Указание на ироническую дешифровку текста иногда может быть пунктуационным: кавычки или восклицательный знак. Например, когда автор заключает в кавычки «parler français» или «geste nationale», он иронически изобличает паразитизм, привычку лгать или указывает на служебное несоответствие некоторых африканцев: «Его соперники казались более удачливы манерой “говорить по-французски” или в “национальном духе”» (Kourouma 1998, 244).

Экспрессивное восхищение, законченное восклицательным знаком, кодирует издевку над политическими амбициями афри-

канских лидеров, таких как «человек с тотемом леопарда», который запоздало открыл в себе призвание к набожности и «кардинальным ценностям»: «Нганди — это человек с тотемом леопарда, а кардинальные ценности людей данного племени — это ложь, воровство и смелость. И смело человек с тотемом леопарда будет чудесным образом лгать, чтобы воровать и убивать... он собирался посвятить остаток своей жизни громадному христианскому делу: спасти от рабства, невежества, дикости негров обширного бассейна Великой реки. Аминь!» (Kouyouma 1998, 228).

Использует Курума и парадокс, то есть высказывание, которое противоречит общезначному, принятому большинством смыслу и производит шокирующее впечатление абсурда — на первый взгляд, но в действительности, по размышлении, соотносится с реальностью.

Так, в романе «В ожидании голосования диких животных» рассказчик (гриот), описывает политические перекосы в стране Великой Реки и диктатуру человека с тотемом леопарда, представляет ее абсурдом как бы в шутку: увечные носили и переносили здоровых людей. Слепые были поводьями зрячих, просеивали грязь, прощупывали коричневую воду. Прокаженные рыли культями землю для здоровых, имеющих руки и пальцы. Это были чудеса, которые человеку с тотемом леопарда удалось реализовать в его обширной Республике Великой Реки» (Kouyouma 1998, 252).

В некоторых случаях рассказчик-марабут использует риторический парадокс, чтобы пророчествовать о судьбе Куайаги, героя «деяний» той человеческой породы, которая должна полностью реализовать себя в двусмысленной, двойственной роли в истории: «...твой сын далеко пойдет и закончит сверх того. Он кончит большим и очень маленьким, слишком счастливым и столь же несчастным. Он будет нашим учеником и нашим учителем, нашим богатством и нашей нищетой, нашим счастьем и нашим несчастьем. Огромным! Все, что есть великого, прекрасного, доброго, и его противоположность, все будет в этом малыше» (Kouyouma 1998, 64).

---

#### Раздел 4. «Детское лицо» войны в романе «Аллах не обязан...»

Очередной, новый по стилистике роман «Аллах не обязан...» («Allah n'est pas obligé...», 2001) Ахмаду Курумы посвящен теме, ставшей очень актуальной в порубежную эпоху, — теме детей-солдат. Впервые этот термин (small-soldier) появился в романе нигерийского писателя Кена Саро-Уива (Ken Saro-Wiwa) в романе «Созабой» («Sozaboy», 1989). Феномен детей-солдат, то есть детей, ставших и жертвами, и убийцами в межэтнических конфликтах, был обусловлен самой политической и социально-экономической реальностью развития африканских стран в постколониальный период.

С 1960 до 2000 года в них произошло более ста военных переворотов. Авторитарные военно-диктаторские режимы десятилетиями находились у власти. Военные в глазах народа были реальной силой, способной обеспечить независимость, стабильность, внутренний порядок. Однако опыт часто приводил к негативным последствиям. Коррупция и трибализм ужесточили борьбу за политическую власть. Росли этнократические притязания политических группировок, а военные для поддержки той или иной партии формировали отряды этнической милиции из вооруженной молодежи, даже подростков, среди которых были и девушки.

Вооруженные подростки вместе с солдатами устраивали облавы на этнически чуждых соотечественников, пересекали границы государств, разрушали и поджигали дома, осуществляли погромы<sup>31</sup>, насиловали и убивали без разбора пола и возраста.

Те из африканских писателей, кто решился написать об африканской трагедии на рубеже XX–XXI веков, выступали свидетелями обвинения палачей и адвокатами жертв межэтнических войн.

---

<sup>31</sup> Погром — «pogrom» — это русское слово вошло в лексикон французского языка именно в значении этнических «чисток».

Эта литература прежде всего свидетельская. Авторы невозможно упрекнуть в очернительстве действительности или в травмирующем читательское восприятие натурализме. Достаточно сослаться на заметку специального корреспондента «Фигаро» Патрика Сен-Поля от 23 января 2003 года, описавшего сцену, свидетелем которой он был в деревне на востоке Кот-д'Ивуар, в нескольких километрах от Либерии: «Лужа крови стекает по ступенькам. Внутри дома все испачкано в крови. Все разграблено, разорено. На стене спальни фотографии: отец в одежде адвоката, жена, дети. Это единственное материальное воспоминание об этой семье. Тринадцать человек убиты в этом доме и брошены в общую могилу вместе с другими жертвами боев в Тулепле. Дальше, по направлению на восток, на дороге в Либерию один пепел. Развалины домишек еще дымятся. Перед каждым домом разбросанные трупы: мужчины, женщины, дети... жертвы дикости пришедших из Либерии солдат. Тело женщины, наполовину обнаженной, в луже высохшей крови... Рядом с ней соседка или член семьи покоится на земле. На ее животе тело маленькой девочки. Сзади дома три других женских трупа. Потом тело наполовину сожранного младенца. Виновники этих преступлений еще совсем близко, по другую сторону границы, в восьми или более километрах к востоку» (Chevrier 2006, 147–148).

В отличие от французских журналистов, африканские писатели стремились не только засвидетельствовать масштабы и последствия межэтнических войн, но и понять истоки вандализма и геноцида в Африке спустя почти сорок лет после завоевания ее странами независимости. Их интересовали причины «смерти традиций», забвения традиционных моральных ценностей, например уважения и почитания старших, причины стремительной милитаризации сознания африканской молодежи, тех, кто родился в 80-е годы XX века и у кого амулеты-обереги гри-гри висели вперемежку с оружием, автоматами, гранатами, ножами.

Военные, наряду с музыкантами и футболистами, были кумирами подростков, кроме того, становиться детьми-солдатами заставляла нужда. Многие из детей, влившихся в отряды этнической милиции, были сиротами, потерявшими родителей в межэтнических конфликтах, из-за несчастных случаев или болезней,

но были дети и из полных, традиционных, чаще городских семей, по тем или иным причинам сбежавшие из дома.

В романе Курумы «Аллах не обязан» дети-солдаты участвуют в межэтнических гражданских войнах, происходивших в Кот-д'Ивуар, Либерии, Сьерра-Леоне.

Герои почти одновременно вышедших романов «Джонни Бешеный пес» («*Johnni Chien mechant*», 2002) конголезца Эмманюэля Донгалы (Dongala), «Крик немого» («*Le Cri de muet*», 2000) мавританца Абдулы Али Уара (War), «Черные внуки Верцингеторикса» («*Les Petits-fils noirs de Vercingetorix*», 2002) конголезца Алена Мабанку (Mabancou) — подростки от двенадцати до семнадцати лет, дети-солдаты.

Наиболее талантливо написанный из четырех вышеназванных — роман Ахмаду Курумы. С шоковой натуралистичностью, можно сказать, с гиперреализмом, развивает писатель новую для африканских литератур тему «плохого» родного дома и «плохого» народа, врагов собственного племени.

В романе Курумы шестнадцатилетний (вначале двенадцатилетний) подросток Бирахима после четырех лет скитаний по дорогам войны в отрядах детей-сирот решает поведать историю своей жизни, «гнусной, собачьей жизни проклятого», рассказать свои «бла-бла-бла», то есть воспоминания, размышления, озаглавив этот, по его словам, «салат» постоянным присловьем бабушки: «Аллах не обязан быть справедливым везде и во всем».

Бирахима считает несчастливым свое детство в мусульманской деревенской семье. Отец умер, когда мальчик еще не умел ходить, а мать была калеккой, постоянно плакавшей и жаловавшейся Аллаху. Когда мать Бирахимы Бифитини была юной и красивой девушкой, на обряде инициации у нее началось непрекращающееся кровотечение. Призванная родственниками знахарка-колдунья помогла, но потребовала за помощь выдать Бифитини за своего сына. Однако родичи Бифитини — мусульмане отказали знахарке и ее сыну — фетишистам, неверным, то есть «кафрам», а девушку выдали замуж за ее кузена, сына деревенского имама.

Тогда колдунья и ее сын из мести, как говорили родственники Бирахиме, с помощью короте (яда на языке малинке), действующего на расстоянии, и джибо (фетишей) наслали порчу на Бифитини, и у нее на правой ноге образовалась незаживающая

гниющая рана. Белый врач в городской больнице предложил ампутировать ногу, но родственники, решив, что эту болезнь белые не могут вылечить, хотели умолить колдунью и ее сына снять порчу. Однако, оказалось, что к тому времени они оба умерли.

По деревне поползли слухи, что Бифитини — сама очень сильная колдунья и что она «сожрала» души знахарки и ее сына в отместку за свою болезнь.

Воспоминания Бирахимы о детстве — это ощущение боли и страха. Боли, потому что он сильно обжегся, упав в огонь, когда убегал от матери-калеки, передвигающейся по дому на ягодицах, опираясь на руки и левую ногу, в то время как правая была поднята вверх. А страх Бирахима испытывал, пока мать была жива, так как из-за слухов он считал, что она колдунья и нельзя с нею есть, плакал и постоянно убегал из дома и из начальной школы.

В этом романе Курума предстает новатором, художником, для которого важно рассказать не только «что», и «как». Сгущенная, чрезвычайно плотная, экспрессивная натуралистичность, «телесность» выступает у него средством достижения индивидуализации образов, изменения художественной манеры письма, подчеркивания неповторимости, уникальности отдельной личности.

Очень ярко новаторство Курумы проявляется в описании внешности матери. Портрет матери — пример эстетической трансгрессии — преодоление традиционного канона в изображении женщины. Сначала эта связь с традиционным каноном очевидна: «Бабушка и Балла рассказывали мне, что она была красива, как газель, как маска гуро» (Kouyousta 2002, 16).

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

Но далее автор как бы отталкивает традиционный канон, преодолевая его отличительный признак — имперсональность, добываясь шокирующего визуального эффекта с помощью чрез-

вычайной натуралистичности описании ползающей с поднятой ногой матери. Этот прием напоминает сюрреалистическое соединение несоединяемого, в данном случае уродства и красоты, рождающее ошеломляющую метафору: «Когда ее лицо не заливали слезы, оно как будто светилось. Она была как потерявшаяся и найденная вновь 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» (Kouyouma 2002, 87).

Специфика образотворчества Курумы в данном случае близка сюрреалистической технике сопряжения, соединения разнородных элементов, порождающих через удивление (*surprise*) или необычное (*l'insolite*) некий свет, «свет образа», по выражению А. Бретона еще из первого «Манифеста сюрреализма». Так, уродство матери, ее лицо с отблесками былой красоты, преображенное, одухотворенное страданием, воспринимается Бирахимой как светозарное.

После смерти матери двенадцатилетнего Бирахиму решили отправить к тете в Либерию, чтобы она воспитывала его и отдала в школу. Мальчика сопровождал Якуба, местный хаджи и одновременно марабут, изготовитель амулетов-оберегов, «гри-гри-мен», как на пиджин называет его Бирахима. Якуба уверял мальчика, что в Либерии они разбогатеют, потому что в Либерии идет межэтническая война и там «не осталось никого, кроме военных вождей и людей, которые слишком боятся умереть» (Kouyouma 2002, 36). И всем нужны обереги от смерти. А Бирахима, по словам Якубы, мог бы там стать одним из детей-солдат, и в двенадцать лет ему очень захотелось стать им: «Такие уличные дети, как я, становились там детьми-солдатами. Маленькие солдаты имели все. У них был калашников. Калашниковы — это изобретенные русскими ружья, которые стреляют без остановки. С калашниковыми дети-солдаты имели все. Деньги, даже американские доллары. У них была обувь, фуражки, нашивки, даже автомашины. Я закричал: “О Аллах! Я хотел стать ребенком-солдатом, маленьким солдатом”» (Kouyouma 2002, 420).

Борьба за политическую власть в Либерии в 1993 г. велась между президентом Сэмюэлом Доу, избранным в 1985 г., генералом, произведенным из сержантов и происходящим из народ-

ности кран, и военными, тоже генералами, произведенными из сержантов, — Тейлором, Джонсоном и Эль Хадум Курумой, происходившими из племен жио и малинке.

Едва оказавшись на территории Либерии, Бирахима и Якуба встретили отряд либерийских детей-солдат. Бирахима оказался свидетелем, как дети-солдаты расстреляли из пулеметов двух мотоциклистов, сопровождавших грузовик с ивуарийцами, и, как, в то же время, был убит один ребенок-солдат. Чтобы избежать плена, Бирахима настойчиво просил зачислить его в отряд. Ему выдали военную форму парашютиста, автомат Калашникова, и с этих пор четыре года смерть была его постоянной спутницей.

Его характеристики менявшихся полевых командиров объясняют, почему жизнь детей-солдат не могла не быть «гнусной».

Первый был полковник по прозвищу Добрый Папа, сторонник Тейлора, боровшегося с президентом Доу, то есть представитель Национального патриотического фронта Либерии. В лагере Доброго Папы была тюрьма, где содержались пленные, то есть люди из племен кран и гере, а также его политические враги, уголовники и мужья женщин, которых он выбирал в любовницы. Допившись однажды до белой горячки, Добрый Папа стал стрелять из пулемета куда попало и был убит собственными солдатами.

У второго командира Бирахимы, генерала с прозвищем Принц Джонсон, лагерь был обнесен забором из кольев, на которых были насажены головы врагов. Притворно помирившись с президентом Доу, Принц Джонсон, объявивший себя христианином, похитил президента прямо из дворца, привез в свой лагерь и собственноручно отрезал ему сначала уши, потом язык, потом руки, а останки приказал бросить собакам.

Последний из «отцов» — командиров Бирахимы генерал Тьеффи на территории Сьерра-Леоне так поучал мальчиков: «В этнических войнах немного человеческого мяса необходимо. Это делает сердце крепким и защищает от пуль. Я, Тьеффи, например, не иду в бой без колбасы с человеческой кровью. Колбаса с человеческой кровью укрепляет, она делает меня яростным, жестоким и защищает от пуль» (Kouyouha 2002, 128).

Все командиры Бирахимы, и мусульмане, и христиане, были одновременно анимистами и носили амулеты-обереги. Но маль-

чик видел, что, несмотря на амулеты, дети-солдаты погибали от пуль, от противопехотных мин или под влиянием алкоголя и наркотиков убивали друг друга.

Узнав в Сьерра-Леоне, что его тетя умерла в лагере беженцев от малярии и лихорадки, Бирахима возвращается в Кот-д'Ивуар вместе с «гри-гри-меном» Якубой и доктором, который лечил тетю. По просьбе доктора он и решает рассказать о своей «дерьмовой жизни проклятого человека».

Рассказ Бирахимы по своей форме — подобие дневника, и главным выразительным его средством служит речь. Когда шестнадцатилетний Бирахима вспоминает свое детство, его речь действительно похожа на «бла-бла-бла» с непосредственными детскими суждениями необразованного наивного мальчика: «Гана — это страна рядом с Кот-д'Ивуар, где хорошо играют в футбол и говорят на пиджин так же, как на английском!» (Kouyouma 2002, 39). Но вот его мнение о межэтнических войнах далеко не так наивно: «Когда говорят, что в стране межэтническая война, это значит, что бандиты с большой дороги разделили страну. Они разделили территорию, они разделили людей. Они разделили всё и всех, и весь мир позволяет им это делать» (Kouyouma 2002, 49).

Чрезвычайное своеобразие языку романа придает по существу «метисное письмо». Бирахима то и дело употребляет слова на родном языке малинке, давая в скобках их разъяснение на французском языке, используя при этом четыре словаря. Словари достались ему в Сьерра-Леоне от умершего земляка, работавшего переводчиком в Верховном секретариате по делам беженцев: словари Ларусс, Малый Робер, Словарь лексических особенностей французского языка в Черной Африке и Пиджин-Английский словарь Хэррепса. Исповедь Бирахимы соединяет и научные объяснения новых для него или не известных белым понятий, и обращения к Аллаху, и ругательства, обсценную лексику на родном языке: «Я не симпатичный, не славный парень, потому что меня преследуют гнома нескольких человек. (Гнома — это важное для африканцев слово. Оно означает, согласно Словарю лексических особенностей, в переводе на французский язык — тень, которая остается после смерти индивидуума. Тень, которая становится огромной злой силой, преследующей того,

кто убил невинного человека.)<sup>32</sup> А я убил много невинных в Либерии и Сьерра-Леоне, где участвовал в межэтнических войнах, где я был ребенком-солдатом, где употреблял тяжелые наркотики. Меня преследует гнома. Гномакаде! (ублюдство)» (Kouyouma 2002, 10).

Как пишет в своей монографии «Лингвостилистический анализ этноспецифического художественного текста» Н.С. Найденова, «каждый словарь служит своей цели — с помощью французских словарей Бирахима объясняет “умные слова” (*les mots savants français de français toubab colon colonialiste et raciste*) необразованным африканцам (*noirs negres africains indigènes*), а из Словаря лексических особенностей французского языка в странах Тропической Африки он черпает объяснение африканизмов для того, чтобы его рассказ был понятен французам. Эти объяснения представляют собой лирические отступления, содержащие сведения лингвострановедческого характера, знакомящие читателя с особенностями культуры, с жизненными реалиями Тропической Африки» (Найденова 2014, 162–163).

Бирахима свой жизненный путь не описывает, а рассказывает о нем, диктует кому-то. Скобки в тексте — это индивидуальный авторский прием пунктуации, равнозначный паузе в устной речи. Это прием «торможения», углубляющий семантику текста и одновременно усиливающий его экспрессию.

Скобки — не только особенность пунктуации в данном тексте Курумы, это, безусловно, стилистический прием графического изображения самого языка, его «отчуждения», расширение художественного смысла и двухголосия слова. Это, конечно, мнимо простой язык подростка. Его экспрессивность связана и с языковой игрой, и с авторской иронией. Используя словарные дефиниции, Бирахима пытается преодолеть шаблонность словоупотреблений, передать собственным голосом ощущение погружения в ужасную, проклятую действительность, которую едва может вынести рассудок.

Бирахима часто рассказывает о таких странных, жестоких эпизодах, что его смятенная психика в целях самозащиты, спа-

---

<sup>32</sup> Многие африканские народы верят, что у человека несколько душ (до четырех), в том числе одна — его тень после смерти.

сения от «адского», по его словам, хаоса и абсурда реальности, пытается «передохнуть» на словарях.

Вот, например, как звучит рассказ Бирахимы о его первом контакте с детьми-солдатами на территории Либереи: «Парни, что на мотоцикле, думали, что им перекрыли дорогу. Они выстрелили. И вот малыш, ребенок-солдат упал как скошенный, он был мертвый, абсолютно мертвый. Уаллах! Задница! А окрестный лес начал плеваться... тралала... тралала из автомата. Птицы в лесу увидели, что дело плохо, понялись и улетели к более мирным небесам. Тралала из автомата поливали мотоцикл и ребятам на нем, то есть водителя и механика, который затем применил фаро, спрятался с калашниковым за мотоциклом. (Слова “фаро” нет в Малом Робере, но оно есть в Словаре лексических особенностей французского языка. Оно означает “хитрить, ловчить”). Водитель и механик, которые схитрили, спрятавшись за мотоциклом, оба были мертвы, совершенно полностью! И несмотря на это, автомат продолжал тралала, зинг! Тралала... зинг! А на дороге, на земле виднелось месиво: мотоцикл и тела, изрешеченные автоматными очередями, полыхали, и повсюду была кровь, много крови, она текла, не переставая. В задницу! И все. Это продолжалось под зловещую музыку тралала. (“Зловещий” означает “мрачный, пугающий, ужасающий”))» (Kouyouma 2002, 51–52).

В конце своей исповеди Бирахима уже по-взрослому, очень подробно и связно излагает свои впечатления и мнения о внутриполитической борьбе за власть «бандитов с большой дороги», о диктаторах, произведенных из сержантов в полковники, генералы и даже генералиссимусы, как Эль-Хаджи Уороне в Сьерра-Леоне.

Французский литературовед-африканист Жак Шеврие<sup>33</sup> в книге «Франкоязычные литературы Черной Африки» (Chevrier, 2006) сравнивает Бирахиму с героем повести «Простодушный» Вольтера, выделяя как главную его черту наивность, подвергающуюся испытаниям в реальном жестоком мире.

---

<sup>33</sup> Жак Шеврие (Jacque Chevrier) — профессор Сорбонны, председатель Ассоциации франкоязычных писателей, один из присуждающих Большую литературную премию Черной Африки, учредитель премии Ахмаду Курумы.

Сам роман Шеврие считает вариантом пикарески, плутовского романа. Думается, что это определение не совсем корректно.

Бирахима вначале, конечно, наивный, невежественный, чрезвычайно суеверный ребенок, наивный, но не невинный. Пафос его исповеди — самоосуждение, раскаяние. Уже с двенадцати лет он страдал от чувства вины перед матерью, укорял себя, что поверил слухам о том, что она колдунья, трагически переживал свое бывшее отвращение к ней и бегство из дома.

Воспоминания о матери исторгают у него нежнейшие строки, шокирующе соединенные с ругательством и упоминанием Аллаха: «...после тридцати лет жизни в зловонии, боли и слезах, оно излучало свет. Фафоро! (на х..!) Уаллах!» (Kouyouma 2002, 17).

За плохое отношение к матери и за участие в межэтнических войнах Бирахима считает себя проклятым. Он — убийца, но и жертва войны, однако от природы не жестокий, не солдат, не палач. После гибели товарищей каждый раз он произносил своего рода «надгробное слово», в котором подводил читателя к мысли, что подростков вступать в ряды детей-солдат в первую очередь заставляет нужда, сиротство, голод, одиночество и надежда хотя бы досыта поесть, а затем под влиянием наркотиков и пропаганды командиров они превращаются в диких собак, как «ликаоны» генерала Тьеффи, готовые убивать и детей, и женщин, и стариков.

«Надгробное слово» обучающегося риторике (по словам Бирахимы) в память о погибших товарищах-солдатах играет важную роль в структуре романа, трансформируя, сплавляя элементы «черного» романа в подобие триллера с исповедальной прозой.

Когда Бирахима с простодушной бесчувственностью подростка, привыкшего к наркотикам и смерти в походной жизни и другой жизни не знающий, рассказывает о гибели Сары, девушки-солдата, он говорит короткими фразами, фиксирующими лишь действия и состояния участников этой сцены: «А она курила и оттягивалась не переставая (Не переставая — значит без остановки, согласно моему Ларуссу). Она становилась совершенно ненормальной. Она просила Горячую Голову заняться с нею любовью перед всеми. А Горячая Голова отказывался, он торопился и хотел есть. Мы должны были идти, но надо было

ждать. Горячая Голова хотел заставить ее идти с нами. Она выпустила всю обойму в Горячую Голову. К счастью, она была полоумная и ничего не видела. Пули ушли в воздух. Горячая Голова в ярости послал очередь по ногам и обезоружил ее. Она орала как корова, визжала, как свинья, когда ее режут. И Горячая Голова стал несчастным, очень несчастным. Мы должны были оставить ее, предоставить ее печальной участи. Она рвала глотку, призывая мать, Бога, всех и вся. Горячая Голова подошел к ней, поцеловал и начал плакать... Он оставил ее одну с деревом, одну, в крови, раненую. Девка (“девка” — “неприятная, злая девушка”) не могла идти. Муравьи и коршуны спешили устроить себе пиршество (“пиршество” означает “роскошный ужин»)» (Kourouma 2002, 88).

Но когда Бирахима произносит «надгробное слово», речь его меняется, потому что мысли его уже не так коротки, как автоматные очереди. Эта речь уже думающего человека, рефлексизирующего, пытающегося понять причины страшных судеб своих сверстников. «Отца Сары звали Буаке, он был моряк. Он путешествовал и путешествовал, не умея делать ничего, кроме этого. Ее мать продавала рыбу на большом рынке и время от времени занималась дочерью. Саре было пять лет, когда ее мать была сбита насмерть пьяным водителем. Отец, не зная, что делать с дочерью, доверил ее деревенской кузине, а та сдала ее госпоже Коки. Коки была торговкой и матерью пятерых детей. Она сделала Сару нянькой и продавщицей бананов» (Kourouma 2002, 88).

Несколько раз у Сары уличные мальчишки воровали бананы, и она, боясь гнева Коки, которая била ее, оставляла голодной, стала просить милостыню на улице... «Однажды, — продолжает Бирахима, — один господин нашел ее там. Он представился, был милым и сочувствующим (“сочувствующий” означает “кажущийся принимающим участие в бедствиях Сары”). Он предложил ей конфеты и другие вкусности. Сара добровольно пошла с ним в безлюдное место..., и он изнасиловал ее. Ее положили в больницу, где она пришла в себя, и спросили, кто родители. Она сказала о своем отце, но не о мадам Коки. Отца искали, но не нашли. Он путешествовал, всегда путешествовал. Ее отправили в сиротский приют к монахиням, на западе Монровии. Она была там, когда в Либерии началась межэтническая

война. Пять сестер из этого приюта для сирот были убиты, другие смогли сбежать, Сара и четверо ее подруг стали проститутками, прежде чем стать детьми-солдатами, чтобы не сдохнуть с голоду» (Koukouma 2002, 90).

Без следа морализаторства, назидательности Курума создал трагический образ огромной художественной силы. Бирахима, от природы добрый и очень способный, — олицетворение целого поколения африканской молодежи, рожденных в уже независимых африканских странах, духовно и физически травмированных, изуродованных в межэтнических войнах. Его привязанность к словарям — проявление инстинкта самосохранения, отчаянная попытка спасти свой рассудок, хоть на что-то опереться в окружающем его кровавом, абсурдном мире. Личная трагедия Бирахимы — трагедия Африки; весь жизненный опыт мальчика заставляет думать о возможной необратимости его последствий для психики детей-солдат и весьма проблематичном их будущем.

Именно за этот маленький шедевр Курума был удостоен престижных премий Ренодо, Гонкуров от лицеистов и Америго Веспуччи.

Куруме в наибольшей и художественно наилучшей степени удалось отобразить личностные, индивидуальные начала в своих героях (Фама, Джиги, Куайага, Бирахима), а ведь, как писал М.К. Мамардашвили, «личностные начала, которые на универсальное зацеплены, являются и условием нормального существования и полноценного живого функционирования черт национального характера» (Мамардашвили 2011, 174).

Ахмаду Курума как романист выразил и, по существу, возглавил основное направление в развитии ивуарийской прозы XX века — создать правдивую и национально-самобытную картину африканского мира, внося таким образом значительный вклад в мировую литературу.

---

---

**Раздел 5. Роман «Несогласные говорят нет».**  
**Взломать код лжи**

В 2004 году посмертно издан неоконченный роман Ахмаду Курумы «Несогласные говорят нет» («Quand on refuse on dit non»), который он писал, уже восемь месяцев будучи больным.

В замечаниях к этому изданию французский критик Жиль Карпантье пишет, что текст романа составляют три главы, видимо, половина из задуманных шести, если учесть пристрастие Курумы к числу шесть (шесть частей романа «Монне: унижения и вызов», шесть «бдений» в романе «В ожидании голосования диких животных» и шесть глав в романе «Аллах не обязан»).

Самая незаконченность романа, по мнению Карпантье, провиденциальна, связана с особым ощущением Курумы времени, не линейного, ньютоновского, а бергсониянского, то скачкообразного, то текучего, протяженности вековечного времени (*la durée*), в котором прошлое и настоящее слитны.

Посмертная публикация недописанного и не отредактированного автором романа свидетельствует об очень высокой оценке французской критикой творчества Курумы и его таланта.

Карпантье справедливо отмечает специфическую черту творчества Курумы: его романы представляют синтез Большой истории и Малой, истории страны Кот-д'Ивуар, общей истории ивуарийских этносов (малинке, бете, бауле, чуро, диула и др.) и индивидуальных историй, частных судеб (Фама, Джиги, Куайага и Бирахима).

Необходимо признать, что даже из этих немногих написанных глав ясно, что стиль Курумы не утратил динамики развития, обогащаясь новыми чертами.

Автофикциональность, синтез фактов собственной личной жизни, автобиографии и биографий исторических и вымышленных персонажей проявилась в начале романа. Личность Бирахима как литературного героя сливается здесь с личностью автора — Ахмаду Курумы: «Те, кто хочет обо мне узнать побольше, должны браться за «Аллах не обязан» (премия Ренодо и еще де-

вать престижных и международных премий за 2000 год), переведенный на двадцать девять иностранных языков» (Kouyouma 2004, 18).

Частная история малыша Бирахимы, подростка-солдата, участника межэтнических конфликтов в Либерии и Сьерра-Леоне, должна была продолжиться в романе «Несогласные говорят нет» — второй части дилогии с возвращением юноши из Либерии на родину, в Далоа (город на юге Кот-д'Ивуар), к кузнецу — врачу Мамаду Думбийя и его жене Сите, лицейской преподавательнице.

В качестве эпиграфа к роману Курума приводит легендарную фразу Самори Туре, вложенную в уста Джиги: «Изумленным придворным, ни один из которых не верил, что угроза может быть исполнена, Джиги бросил знаменитые слова Самори: “Несогласный говорит нет и, соединяя слово с делом, приказал немедленно взнуздать своего скакуна”».

Тем самым Курума подчеркивает идейно-смысловое единство своих романов. Слово «нет» — пароль к тексту. Курума говорит «нет» общепринятым, расхожим мнениям об африканских странах, в частности о Кот-д'Ивуар, и самому лучезарному из них — о Кот-д'Ивуар как о главном производителе какао-бобов на мировом рынке. Говоря «нет», он отказывается от иллюзий в отношении успехов научно-технического, социально-экономического и культурного прогресса в независимых странах Африки, протестуя против официальной лжи меняющихся правителей в результате бесконечных военных переворотов, против бесчеловечности автократических режимов, вскрывая правду об африканской действительности.

Используя прежний, известный по роману «Аллах не обязан» стилистический прием ссылки на французские словари, Бирахима исповедуется Сите. Он не отделяет своей личной судьбы от судьбы страны: «Когда я увидел, что межэтническая война докатилась до Кот-д'Ивуар (Республика Кот-д'Ивуар — это государство на Западе Африки), я понял одну вещь. Она, как и другие республики в этой зоне, в каких-то чертах демократическая, но в основном, во всех областях совершенно прогнившая от коррупции» (Kouyouma 2004, 11).

Психически травмированный своей «проклятой» жизнью в Либерии и Сьерра-Леоне, Бирахима ссорится с Ситой на почве

политических разногласий. Он защищает в споре с женой президента Гбагбо, этнически бете, «порядочного человека» и единственного оппозиционера во время правления достопамятного диктатора Уфуэ-Буањи. В это время против Гбагбо выступили мятежники с юга страны. Бирахима проклинает межэтнические войны: «Вот я, как потерянный бродяжка среди убийств и варварской бойни в Кот-д'Ивуар. Это опять я, малыш Бирахима, который говорил с вами в “Аллах не обязан”» (Kourouma 2004, 15). «Нет» Бирахимы взламывает умалчивание прессы о причинах межэтнических войн. Бирахима по-своему, наивно, простодушно вскрывает правду о корнях межэтнического противостояния: «Бете — это этнос, ивуарийское племя в глубине лесов, о котором мы много будем говорить. Когда говорят о группе белых, их называют общностью или цивилизацией, но когда речь идет о черных, надо говорить этнос или племя, согласно моим словарям. Бете гордятся своей ивуарийскостью: они все время говорят о своей ивуарийскости (ивуаритэ: термин, созданный интеллектуалами, теми же бете) в противовес северянам в Кот-д'Ивуар, чтобы подчеркнуть, что бете первыми пришли на ивуарийскую землю. Бете не любят диула, таких, как я, считая нас оппортунистами, непостоянными, раболепными по отношению к Аллаху с нашими пятикратными каждодневными молитвами (“оппортунисты” и “непостоянные” означает, что мы приспособляемся ко всему в любом случае, как хамелеоны)» (Kourouma 2004, 16).

В период президентства Уфуэ-Буањи, «хитреца и мульти-миллиардера», бете стали преследовать диула, а когда Гбагбо пришел в результате выборов к власти, убивали их в Иопугоне, спальном пригороде, как «кроликов». В свою очередь, говорит Бирахима, диула и малинке не любят бете, считая их «очень жестокими, всегда готовыми грабить дома и конторы» (Kourouma 2004, 18).

В Далоа Бирахима, отданный кузеном в ученики к владельцу грузовиков Рено («гбегас» на диула), еще учится в коранической школе у имама Хайдара. Бирахима полюбил дочь имама Фанту, красавицу «с медовой улыбкой» и умницу, сумевшую стать бакалавром в области гуманитарных наук.

В это время к Далоа подошли мятежники с юга. Город защищали «лоялисты», солдаты президента Гбагбо, но они трус-

ливо сбежали в леса. Гбагбо призвал белых наемников-убийц, и они вместе с лоялистами и людьми из эскадронов смерти 26 октября 2000 года расстреляли мятежников, пришедших с юга, а потом охотились даже на имамов Далоа — диула, вытаскивая их из домов, отнимая удостоверения личности, которые разрывали и сжигали. Бирахима поясняет, что без удостоверения личности диула не могли претендовать на земли, которые стремились занять бете.

Самые выразительные, экспрессивные страницы романа посвящены описанию ивуарийской трагедии — межэтнической бойни: «Разложившиеся трупы стали гумусом (“гумус” — органическая материя, созданная прогнившими частями животных и растений). Гумус превратился в компост. Это позволит удобрить ивуарийскую землю. Именно компост от бойни позволяет Кот-д'Ивуар иметь плодородную почву, которая вскармливает хороший кофе, хорошие бананы, хорошую гевею и в особенности какао. Кот-д'Ивуар — главный производитель какао в мире, производитель лучшего какао и лучшего шоколада. Фафоро (задница)!» (Kouyouma 2004, 21).

Кузен Бирахимы, хирург Мамаду, член Демократического объединения республиканской оппозиционной партии, имеющей большинство среди диула Севера, был арестован людьми из эскадрона смерти и увезен в неизвестном направлении. Отец Фанты имам Хайдара был убит. Юные патриоты бете из Патриотического фронта разграбили виллу и клинику.

Бирахима сначала прятался в лесу, потом вернулся в Далоа к Фанте, «прекрасный, как маска гуро». Имам успел показать Фанте припрятанный калашников.

Следующие две главы романа посвящены путешествию Бирахимы с Фантой на север, к городу Буаке. В пути они встречают добрых гостеприимных людей. Иногда Бирахима стреляет из автомата Калашникова по бандитам, но главное содержание этих глав — лекции Фанты по географии, экономике и истории Кот-д'Ивуар.

Каждый раз после лекции Фанты Бирахима начинает лучше понимать происходящее в стране. Например, после ее информации об Уфуэ-Буањи он рассуждает, делая резюме: «Когда ты на манговом дереве, перед тем, как сбросить фрукты тем, кто на земле, поешь сначала сам... Вот так и случилась повсеместная

коррупция в Кот-д'Ивуар. И это все продолжается. Уфуэ-Буањи был коррумпированным ("тот, кто продается"), коррупционером ("тот, кто покупает кого-то другого") и расточителем ("расстрачивать безхозяйственно"). Все деньги страны он присвоил себе, раздал своим родственникам, соплеменникам, своей деревне, своему кантону, своим друзьям и льстецам. Однажды деньги кончились. И он так свирепо закричал на того, кто сообщил ему об этом, что бедняга упал замертво» (Kourouma 2004, 100).

Остается неизвестным, изменил ли бы что-то в этих главах Курума, потому что эти «уроки» Фанты очень «утяжеляют» текст, напоминая по стилю учебное пособие и энциклопедические справочники, и имеют только информативное значение.

Третья глава почти вся посвящена истории жизни и правления первого президента Кот-д'Ивуар Уфуэ-Буањи, его эре — «les soleils d'Oufouet-Bouagni».

Возможно, замысел Курумы состоял в том, чтобы представить путешествие Бирахимы как своего рода инициацию, путь к постижению истины, правды о положении Кот-д'Ивуар, путь к себе — новому просвещенному гуманизму.

Бирахима честно признается Фанте, что ему приходилось убивать и насиловать, но в Либерии, не в Кот-д'Ивуар, и он «все еще не изжил в себе солдата»: «Я убиваю без жалости. Чтобы какао в Кот-д'Ивуар оставалось лучшим в мире. С калашниковым я могу восставать, я могу протестовать» (Kourouma 2004, 30). Именно Фанта напоминает ему изречение Самори: «Несогласный говорит нет». Самори отказался подчиниться колонизаторам и, хотя проиграл, борясь с ними, остался примером национального вызова, стремления к свободе.

Думается, судя по текстам романа «Аллах не обязан» и тексту, представленному в последнем романе, что Курума все-таки связывал надежду на лучшее будущее Кот-д'Ивуар с такими, как Бирахима, с духовным перерождением бывших детей-солдат, которые смогут сказать «нет» коррупции, насилию, ксенофобии, беззаконию в своей стране и в Африке в целом.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итог семидесятилетней истории драматургии и романистики Кот-д'Ивуар, можно с уверенностью сказать, что за столь короткий срок ивуарийская франкоязычная литература сформировалась как национально-самобытная, интенсивно и динамично развивающаяся система.

Основа ее национальной самобытности — непрекращающаяся связь с устной традицией. Ивуарийские драматурги, используя отдельные элементы устной традиции (фольклора, мифологии) и одновременно адаптируя инолитературные художественные произведения (классическая драма Корнеля, пьесы Бомарше, интеллектуальные драмы Ануя и Сартра), сумели создать собственные, оригинальные варианты героико-исторических, психологических драм, комедий, трагикомедий и трагифарса.

В русле той же художественной парадигмы развивалась и романистика. Ивуарийские писатели, освоив заимствованную, не существовавшую в устной традиции модель европейского романа и взаимодействуя с различными инолитературными источниками, генерировали почти все его жанровые разновидности (бытописательский, просветительский, психологический, социально-критический, параболический), кроме разве что фантастического.

Однако взаимодействие устной традиции с собственно авторским стилем было выражено в разной степени согласованности и художественного уровня: от синкретизма, заметного в большинстве романов-историй, к попыткам более сложных форм синтеза с модернистскими стиливыми средствами в параболическом романе порубежной эпохи (конец XX — начало XXI века).

Самым перспективным и плодотворным представляется метод Ахмаду Курумы. Его стиль — гармоничное целостное единство, «чудесный» сплав элементов устной традиции, трансформированной индивидуально-авторской фантазии, креативной «метисации» французского языка и современной романной техники.

В творчестве Курумы традиция словно обрела новую жизнь, а стиль иллюстрирует безграничные возможности реализма с национальной спецификой и в XXI веке.

Воссоздавая в художественных полнокровных рельефных образах ивуарийскую колониальную и постколониальную действительность, Курума поднял социально-исторические проблемы, имеющие не только местное, но и глобальное значение. В его романистике проявляется не только тенденция к утверждению национальной специфичности, самобытности, но и тенденция тяготения к синхроничности с мировым литературным процессом, с художественными открытиями мировой литературы.

Все вышесказанное позволяет с оптимизмом глядеть в будущее ивуарийской литературы на французском языке, на ее вклад в мировую литературу.



## Приложение

### **«В ожидании голосования диких животных» («En attendant le vote des bêtes sauvages», P., 1998)**

#### *Бдение I*

...Ах, Тьекура! Птица, которая никогда не покидала своего гнезда в дупле дерева, не может знать, что где-то далеко растет просо. Прервем на минуту наш рассказ о дикости и глупостях голых людей и о Верховном Правителе Куайаге, чтобы произнести панегирик вьетнамским воинам. Донсомана — это такое слово, такой литературный жанр, цель которого — восславить подвиги героев-охотников и вообще всех героев. Перед введением героя в донсоману жанр требует предварительного панегирика ему. Герой — это высокая гора, а рассказчик-сора — это путешественник. Издалека, прежде чем приблизиться к герою, поравняться с горой, посетить ее, путешественник замечает эту гору. Вьетнамские воины — это герои; они как самые высокие горы. Пусть их имена войдут в наш рассказ. Нам необходимо остановиться на мгновение, чтобы создать панегирик.

Ах! Тьекура, вьетнамцы — это пигмеи Азии, хрупкие пигмеи. Они защищали свои земли от всех великих народов мира. Народов, великих числом населения, как Китай; от народов с великими техническими средствами вооружения, как американцы; народов, великих своей культурой и историей, как французы. Можно бы поспорить, что, если бы весь мир собрался бы оккупировать вьетнамскую землю, вьеты победили бы и сбросили солдат всего мира в море.

Вьеты жертвовали собой в грязи, в каналах, в горах, на рисовых полях, в тюрьмах, чтобы освободиться от невыносимой для них колонизации. Своей борьбой вьетнамцы сказали очень

убедительные слова истины всем колонизованным народам, слова, которые были услышаны.

Великая страна может покорить только такой малый народ, который не может объединиться, чтобы ответить на агрессию всеми силами. Богатый народ обладает бедной страной, только если ее народ не сможет пожертвовать собой. Страна, господствующая технологически, победит слаборазвитый народ, если ему недостает хитрости и мужества. После вьетнамской войны на планете еще находятся народы, которые мирятся с колонизацией, но нет ни одного, который не мог бы возвратить себе свободу. Поклонимся все вьетам.

«Вьеты» — так презрительно называли французские солдаты индокитайских макизаров. Презирать противника, даже такого маленького и хрупкого, всегда стратегическая ошибка в войне; очень часто из незначительной купы деревьев может вырваться лиана, достаточная, чтобы охватить нас, — так объяснял Верховный Правитель.

Вьеты были худые, как ползучие лианы, но — маленькие и изобретательные, храбрые и хитрые, как обезьяны уистити. Французы начнут с презрения к ним, а вьеты кончат тем, что одержат верх. В борьбе мушиных стай и слоновьих стад побеждает не тот, кто огромен. Французы охотились на них в городах; вьеты нападали на них на дорогах и уничтожали в смертельных ловушках. Французы хозяйничали с помощью танков, сжигали и разрушали деревни, убивали жителей; вьеты спасались в рисовых полях. Французы преследовали их в топи, чтобы вытащить, как сомов, и укокошить; вьеты взбирались на деревья, как обезьяны. Напалмом, огнем, самолетами французы уничтожают леса и всякое человеческое убежище; вьеты уходят под землю, в логово в горах. Французы, верящие в свое техническое могущество, разместятся вблизи впадины у подножия гор, чтобы отрезать вьетам все пути ко времени жатвы на рисовых полях; вьеты, со всем терпением и предусмотрительностью, свойственным их религии, долгими ночами и днями дождутся, когда французы соберут всех своих людей, самолеты и средства современной войны во впадине Дьен Бьен Фу. Ночью, при луне, вьеты выбирают со склонов гор, как бесчисленные муравьи из бесчисленных муравейников, окружают французов и уничтожат их, и

всех арабских и негритянских стрелков со всеми их пушками, самолетами и вооружением.

Французские львы постыдно по ночам отплывали на судах. Непобедимые индокитайские воины после французов и американцев добавляют к своим охотничьим трофеям и китайцев! Отныне ни один завоеватель не осмелится захватить вьетнамскую землю.

.....

Ах, Тьекура! Есть один любовный эпизод в дни вашей молодости, генерал Куайага, о котором ваши официальные биографы редко вспоминают. Это ваша великая страсть к Фатиме, марокканской проститутке, в Индокитае. Подхалимы обходят это приключение молчанием. Но мы в очистительной донсомане представим его во всей полноте.

Во французской армии на негритянского стрелка с Дальнего Востока, на сенегальского стрелка смотрели как на большого ребенка, как на большого нелепого глупца. В армии следили за его перепиской с женой, родителями и детьми, оставшимися в Африке. Занимались его обустройством и снабжением. Армия заботилась и о его досуге (анимационные фильмы для детей), посещением Мекки, если он был мусульманин. А прежде всего и в особенности колониальная армия заботилась об удовлетворении сексуальных страстей стрелка. Офицеры колониальной администрации предполагали, что стрелок, питающийся рисом, лишь наполовину будет пригодным к службе, если не прогуляется в бордель.

Офицеры армейских социальных и медицинских служб были посланы из Индокитая в Касабланку, в Марокко. Там они искали в злачных углах криминальных кварталов города успешных и выдвинувшихся в своем деле проституток. Им давали статус военных и отличия. Они отплыли в Индокитай и были размещены в лагерях и постах по всей линии. Военные патрули устраивали в индокитайских джунглях облавы и брали в плен юных вьетнамских девушек. Эти молодые вьетнамки оказывались во власти известных проституток, которые организовывали бордели для военных в лагере или на посту.

В борделе военного поста РК 204 священнодействовали две проститутки-выдвиженки и полдюжины юных вьетнамских де-

вухек. Марокканки оказались очень далеко от Касабланки; они вспоминали горы Атласа в ностальгических песнях. Соловьиный голос, сочный голос Фатимы тронул, а потом и покорила вас, горца, самого образованного стрелка в полку, и к тому же героя-охотника. С вашим гуманизмом (что это я говорю?), вашей жалостливостью, с вашим усердием и мощью вы добились обладания сердцем утешенной Фатимы. Она одарила неоспариваемой привилегией принимать вас после постоянной работы (удовлетворить каждую ночь тридцать офицеров) в своей постели до утра. У Фатимы было доброе сердце и очень великодушное; она испытывала к вам одновременно и чувство матери, и чувство страстной любовницы. Вы могли черпать, сколько могли, деньги из ее чемодана. Внезапная атака вьетов случилась, когда вы были в объятиях вашей дульсинеи. Вы быстро оделись и прибыли на пост. Вы сражались, как дикий зверь. Когда пост перестал существовать под огненным потоком, вы рванули к Фатиме, чтобы спасти ее.

После падения поста РК 204 генеральный штаб в Ханое приказал произвести с воздуха многочисленные осмотры местности, на которой не прекращались пожары. Фотоснимки были увеличены и тщательно изучены. В результате было решено, что все строения были уничтожены, все было сожжено и не было ни выживших, ни спасшихся. Как требует устав, генеральный штаб, без большой уверенности, разослал тем не менее на границу джунглей патрули. Эти патрули не довольствовались осмотром только кромки джунглей, но углублялись, ища следы к рекам в сердце джунглей. Они скрупулезно и активно выслеживали, вслушивались и всматривались в течение четырех недель. Спустя четыре недели генеральный штаб в Ханое положил конец миссии патрулей. Было решено, что спасшиеся, даже если они были, не могли бы выжить больше четырех недель в джунглях, кишасших хищниками и вьетами.

Генеральный штаб жестоко и постыдно ошибся. Из анализа воздушной фотосъемки следовало, что ни один человек не мог выйти живым из такого разрушения, хаоса и огня. Но Куайага не был только человек — он был герой-охотник, сын женщины-колдуньи, и он вышел живым. В самом деле, ни стрелку, ни солдатам невозможно было выжить больше четырех недель в негостеприимных джунглях, кишасших дикими зверями и бойцами-

вьетами. Но Куайага не был каким-то стрелком — он был сыном мужчины и женщины палеосов, сыном Наджумы и Чао, и он бродил более шести недель.

Капрал Куайага, герой-охотник, удивил всех, выйдя из джунглей спустя восемь недель после уничтожения поста, во главе своего подразделения в пятидесяти километрах от Као Банга. Подразделение вернулось со всем снаряжением, ружьями (36, пулеметы, патроны, базука), а также с двумя пансионерками из военного борделя (старшина Фатима и ее подруга-аджудан).

Тащить в джунгли двух дородных марокканских проституток было подвигом, который сначала вызвал смех у всех. Но когда узнали, что капрал совершил это геройство с пулей в лопатке, насмешливые улыбки сменились возгласами восхищения и изумления.

Генеральный штаб наградил вас медалями и дал звание сержанта, когда вы отправились на родину на корабле-госпитале «Пастух».

На встречах бывших индокитайских комбатантов всегда рассказывали о подвигах, совершенных солдатами в Стране риса. И всегда рассказывали о военных подвигах капрала, который, раненый, во главе своего подразделения сражался в течение восьми недель против полчищ вьетов и победил их. Речь идет о вашем подвиге, Куайага.

Вы остались также легендой и во французской армии, столь же знаменитой легендой, как ваш отец. Чао, ваш отец, без приказа капрала, в одиночку выбрался из норы под Верденом с автоматом и зарыл в ней пятерых немецких солдат. А вы до конца дней останетесь героем, спасшим в джунглях двух жирных потаскух.

Даже при сильнейшем харматтане солнце время от времени останавливается, упрасывая облака укрыть его. Прервемся и мы тоже на короткий миг, чтобы обозначить паузу.

*Включается сора. Бинго и его ответчик исполняют вторую музыкальную интермедию. Тьекура танцует. Сора заканчивает интермедию рассуждениями и пословицей из уважения к традиции:*

Теленок не теряет свою мать даже в темноте.

Слон умирает, но бивни его остаются.

Маленькая сколопендра обвивается так же, как ее мать.

.....

Ах, Тьекура! Надо уважать свою мать. Наша традиция в Африке требует уважения к матери так же, как к отцу: тем, чего ребенок добивается физически, он обязан отцу; матери он обязан тем, чем является морально. Палеосы-горцы — носители первой аутентичной африканской цивилизации — предпочитают всегда мать отцу. Негрская традиция указывает, что все тяготы, которые выносит мать во время замужества, преобразуются в жизненную силу и успехи ее сына. Сын богатого человека не обязательно богат. Сын мужчины, исключительного по знаниям, может быть глупцом. Тогда как ребенок становится тем, кто есть, и обладает всем, что есть у матери. У белых уважение и любовь к матери никогда не превосходят почитания отца. Дальневосточный экспедиционный корпус не знал, что мать Куайаги, Наджума, была творцом его подвигов. В горах Чаочи это знали все, говорили об этом; никто в этом не сомневался. Во главе тех, кто принимал Куайагу при возвращении в горы, была его мать. Ее поздравляли за подвиги сына больше, чем его самого. Это благодаря магии матери, частично переданной сыну, Куайага смог спасти свое подразделение и двух проституток из Касабланки.

Когда вьеты перевернули пост РК 204, Куайага посредством магии, унаследованной от матери, превратился в могучую сову. На левом крыле он унес проституток. На правом крыле — пятьдесят стрелков-горцев с вооружением. Вьеты видели только дым. Около аэропорта в Ханое он приземлился со всеми ними, чтобы затем явиться в Генеральный штаб.

Это ваша мать, Куайага, которую вы любите и которой восхищаетесь. Пока она будет жить, все будет у вас хорошо.

Ах! Тьекура, сколько женщин верят, что их материнский долг заканчивается с родами.

— Нет, долг матери не заканчивается тогда, — добавляет аккомпаниатор. Другие думают, что долг матери заканчивается кормлением и ношением на спине ребенка двадцать четыре месяца.

— Нет, этого недостаточно.

— Некоторые верят, что их обязанности по отношению к ребенку кончаются с его женитьбой.

— Нет, нет. Мать всю жизнь отдает себя и учит ребенка. Обязанности настоящей матери длятся до тех пор, пока она жива, — добавляет Тьекура.

Ах! Тьекура, мать — все в этой жизни. Нелегко носить у сердца дитя целых девять лун!

Поговорим о матери Куайаги. Восславим мать, которая в Рамаке, в горах Республики Залива, ждала прибытие своего сына согласно почтовому извещению.

Вы говорите много хорошего о вашей матери. Вы правы. Никогда более горцы не знали женщины, равной Наджуме. Она была прекрасна — и останется прекрасной. Она была храброй — она останется храброй. Она умна. Говорить... Говорить! У нас, сора, есть только слово, но никакое слово не может выразить все качества Наджумы. Она останется для всех африканских женщин образцом, вечным источником вдохновения. Вы обязаны, вы, Куайага, вашей матери всем, что у вас есть, и всем, кто вы есть. Она была чемпионкой по борьбе среди дочерей горцев и она умрет, как ни одна женщина, прижавшая затылок к земле. Голые люди практикуют два вида брака: брак-сватовство и брак-похищение. У ваших родителей, Куайага, был брак-похищение.

Чао, непревзойденный чемпион по борьбе в Чаочи, решил похитить Наджуму, дочь самого сильного борца в Калоа, чемпионку среди девушек. Двое будущих новобрачных встретились под баобабом на перекрестке дорог, на некотором расстоянии от реки. Разумеется, согласно обряду, в целях безопасности, Чао сопровождала дюжина лучников его рода с отравленными стрелами. Лучники рода Наджумы были в засаде. Но то не была межплеменная война; родители девушки уже приняли в дар два ореха колы и двух коз. Для сценического эффекта каждая группа лучников расположилась на небольшом расстоянии от баобаба. Когда Наджуми появилась из бруссы, Чао освободился от стрел, бросился как дикий зверь на любимую, приподнял ее и взвалил на плечи. Девушка сопротивлялась и оскорбляла юношу, бросая вызов. Она девственница. Она должна защищать свою честь и не может позволить унести себя как мертвую дичь. Влюбленный положил ее на землю, и они тотчас продолжили борьбу, настоящую борьбу. Борьба продолжалась и после полудня. Чао, чемпион среди мужчин, не должен был просто уло-

жить на землю Наджуму, чемпионку среди женщин, ее нужно было изнасиловать — когда невеста девушка, в браке-похищении положено ее изнасиловать. Насилие обычно сопровождается символическим сопротивлением девушки. Но чемпионка Наджума отказалась имитировать. Она боролась изо всех сил, применяя все средства. Чао в последние дни своей жизни в тюрьме вспоминал, что эта борьба за обладание Наджумой была самой жестокой в его жизни. Борьба гигантов, профессионалов. Под ногами чемпионов вся трава была истерзана в клочья, земля глубоко просела.

С этого дня это место стало поляной.

— Никогда, до последнего дня мира, не вырастет никакая трава на месте, где вы, Куайага, были зачаты, — добавил Тьекура, улыбаясь.

Тьекура! Пословица — это лошадь для слов; когда слово теряется, пословица его находит. Надо проснуться рано, если предстоит долгий путь.

Мать Куайаги долго и мучительно боролась, прежде чем зачать его, и долго мучилась, прежде чем родить. Крики боли, которые она испускала в родах, продолжают еще отзываться на вершинах гор страны голых людей, когда дуют сильные ветры с востока. Вы, Куайага, были огромным ребенком. Ваша мать поклялась, что больше не будет рожать. Как эхо ее криков боли, колдуны предрекли, что она умрет, если будет еще рожать. Наджума довольствовалась Куайагой, она не хотела больше детей; у нее был единственный сын...» (р. 31–41)

.....  
Ах, Тьекура! Бокано Якуба, марабут, был подобен стволу баобаба и широк, как Джолиба в сезон дождей.

Музыка, танцы, мудрость, долголетие были его удивительными дарами, милостью божьей. Безработица привела в наши города много нищих, бесчисленных лжецов с языками без костей, которые, не имея чудесного дара, желали пророчествовать. Быстрый язык только половина милости Аллаха, это еще не призвание предсказателя. Дар предсказания — это привилегия Всемогущего, которую он отдает немногим избранным. Бокано Якуба был одним из них. Это мое первое утверждение, Тьекура. Вот мое второе. Когда не хотят, чтобы их коснулись хвосты обезьян, от стай удаляются. Тот, кто не хочет смешиваться с

многочисленными мошенниками, удаляются от деревень и любимых людских сборищ. Бокано жил в получасе езды на лошади от Рамаки, окружного центра... Марабут не знал имен отца и матери. Он заявил только об одном человеке, его учителе, великом улеме... Его учитель, улем, представил двадцати ученикам их нового учителя. Это был он, Бокано. Они должны были следовать за ним днем и ночью. Единственным местом, куда Бокано мог привести их на этой земле, была Мекка, а вне этого мира — рай. Святой человек благословил Бокано и его учеников и предложил в помощь два дара. Два сокровища, которые стоили всех сокровищ мира. Два предмета должны были всегда оставаться с Бокано и сопровождать его всюду до смерти.

Первый был древний Святой Коран. Святой человек унаследовал его по отцовской линии. Его предки приобрели Коран во время исламизации Сахеля и всегда носили с собой. Тот, у кого он был, имел благословение и защиту от заклятий, заговоров и сглаза. Носитель его, защищенный Кораном, был неприкосновенным для любого колдовства.

Вторым сокровищем был аэролит, унаследованный улемом по материнской линии. Его мать была из великой семьи фетишистов Уагаду (теперешняя Гана). Вожди из этой семьи со времен фараонов хранили у себя этот аэролит.

Тот, у кого он был, был защищен от колдовства, злодейств и порчи.

Все мистики и ученые Сахеля в течение веков знали о существовании этого Корана и аэролита. Все желали обладать им.

.....  
Марабут Бокано был знатоком в предсказаниях. Он знал и использовал десять видов гаданий: йи-кинг, гадание на картах, на рунах, на кофе, на чернилах, на буквах, на камнях, он был и ясновидцем. Гадание он называл знанием ученых и ставил выше девяти новых искусств...

...Однажды утром, проснувшись, он по-новому увидел и понял слова и важные суры. Он поторопил одного из своих учеников, и тот привел Наджуму и ее единственного сына. Бокано прочел несколько стихов из Корана, давая время гриоту повторить каждое слово после него. Он объявил всем невероятную новость. Ночью ему явился аэролит (метеорит), завещанный улемом, явился во сне. Аэролит принадлежал семье Сиссе, од-

ной из самых могущественных в Сахеле, и теперь заговорил с ним. Аэролит объявил, что теперь его носительницей будет Наджума. И да будет воля Всемогущего на земле и на небе. Аминь!

Учитель начертил на песке знаки, чтобы увидеть будущее Куайаги, и попросил мать рассказать, о чем говорят эти фигуры. Лицо матери озарилось. Она была счастлива узнать, что ее сын будет более велик, чем отец. И он отомстит за своего отца. Учитель поздравил талантливую предсказательницу. Он дополнил ее анализ.

В жизни есть два вида судьбы. Есть те, кто открывает пути в огромной бруссе жизни, и те, кто идет по их следам, открытым в жизнь. Первые борются с препятствиями, с неизвестным. Они всегда обрызганы росой, потому что первыми проходят по спутанным травам.

Вторые идут по известным следам, проложенным инициаторами. Им неведомы утренние росы, угрожающие препятствия, незнакомцы, встреченные темными ночами, неизвестные на бесконечных пространствах. Их жизненная проблема — найти человека своей судьбы. Человек их судьбы — тот, за которым они должны следовать, чтобы полностью реализовать себя, чтобы быть бесконечно счастливыми. Это не всегда легко — найти человека своей судьбы, и нет уверенности, что встретил именно его.

У первых, идущих по утренней росе, открывателей путей, пионеров есть своя проблема, своя трудность: уметь вовремя остановиться, знать свой предел; ни идти дальше, ни остаться на месте, ни потерять точки равновесия. В точке равновесия они счастливы, уверены, что им не надо ни больше, ни меньше. И реализуются полностью. Вне этой точки они больны от зависти, несчастны от имеющейся энергии, которую некуда отдать. Тогда они страдают от того, что не востребованы, оттого, что неспособны и ведомы.

— Твой сын, — добавил марабут, — из расы людей первооткрывателей, из тех, кто заставляет следовать за собой, из учителей, из тех, кто должен знать, как вовремя остановиться, из тех, кто не должен терять равновесие.

К несчастью, расположение различных фигур в моем гадании показывает, что твой сын пойдет слишком далеко, выйдет за пределы допустимого. Он кончит, будучи и великим, и очень

мелким, очень счастливым и очень несчастным. Он будет нашим учеником и учителем, нашим богатством и нашим убожеством, нашим счастьем и нашим несчастьем... Огромным! Все, что есть блестящего, прекрасного, доброго, и все противоположное будет в этом малыше.

Пусть Аллах благословит его на долгую жизнь, а мы отдадим его и тебя под покровительство аэролита камня и Корана.

Люди породы вашего сына не могут быть всегда справедливыми и человечными: тогда ни аэролит, ни Коран не вынесут несправедливости и жестокости. Очень часто ему придется тогда терять нас. Научите, что, если случится, что мы исчезнем для него, чтобы он не отчаивался. Пусть тогда он произведет очистительный жест, катарсическую донсоману, исполняемую сора (певец у охотников) в сопровождении ответчика кордуа. Кордуа иницирован в священном лесу именно для катарсиса. Когда ваш сын все признает, когда он будет очищен, когда ни одной тени не будет в его жизни, тогда аэролит и Коран вернутся оттуда, где они спрятаны. И ему надо будет только восстановить с их помощью силы и следовать своей дорогой правителя, вождя.

Закончим это бдение, каков бы ни был длинен день, он заканчивается ночью. Позовем Бинго.

*Сора берет свою кору, исполняет финальную музыкальную партию бдения. Тьекура, кордуа, начинает аккомпанировать. Вдруг, как будто укушенный пчелой, Тьекура вопит, ругается, то начинает танец охотников, то делает непристойные жесты. Сора Бинго делится последними пословицами согласно читаемой традиции:*

Если маленькая мышь покинет тропинку своих предков,  
колючки порея выколют ей глаза.

Если ты не можешь взобраться на то дерево, на которое  
влез твой отец, положи по крайней мере руку на ствол.

(р. 48, 53–54, 60–62)

## *Бдение II*

6–7

...Куайага отправился в Алжир, где французы начинали увязать в новой колониальной войне после индокитайской... Куайага был в Оране, потом на западе Алжира, где прославился

храбрыми действиями. За храбрость ему присвоили звание сержанта... Однажды утром он появился очень радостным, счастливым... Республика Залива, его родная страна, только что стала независимой. Президент Фрикасса Сантос после двадцати лет борьбы сумел вырвать независимость для территории Залива... Африканские стрелки, сенегальские стелки были демобилизованы и возвращены на родину... Куайага оказался в столице Республики Залива; он надеялся, как и все его товарищи, вернувшиеся из Алжира, влиться в создаваемую национальную армию и был очень удивлен, узнав, что его просьба отклонена. Президент Республики не желал палеосов-убийц, которые всю жизнь были наемниками и воевали против стремящихся к свободе колонизованных народов... Куайага и стрелки-палеосы пришли в посольство Франции, чтобы получить денежное пособие. Им объяснили, что по просьбе Президента Республики, отца нации и независимости, их путевое довольствие и денежное пособие были переданы в национальную казну Республики Залива, и они ничего не получают... Куайага вернулся в родную деревню и посоветовался с предсказателями Наджумой и марабутом Бокано. Они ему сообщили, кем был президент Сантос. Его тотемом был удав, а прозвище Элегантный Джентельмен-йово... он был сильный колдун, он был настроен против бывших комбатантов в Индокитае и решил никогда не принимать их в армию.

Он происходил из рабов, освобожденных и отправленных из Америки в Африку филантропическими организациями.

Его отец, едва ступив на землю предков, занялся продажей рабов и быстро нажил состояние. С помощью золота устроил склад оружия. С помощью оружия подчинил совет племенных вождей. Терроризировал их, грабил, вымогал, стал христианским пророком и уважаемым другом западных господ, которые кружат над такими дельцами, как грифы над падалью. У маленького Фрикассы Сантоса было счастливое детство. Он не бегал босоногим, не носил набедренную повязку... Он начал жить, как сын богатого европейского буржуа. Он овладел английским и французским, поскольку отец оплатил учебу в европейском университете на экономическом факультете. Он стал лицензиатом международного права и объездил всю Европу перед Второй мировой войной. Это была колониалистская Европа, в которой очень мало было негров...

В течение двух недель Куайага спорил с матерью и марабутом Бокано, сообщив свое решение убить Президента. Марабут и мать смогли спокойно изготовить ему все талисманы, научить магическим словам, которые бы принесли ему удачу.

...Заговорщики доверили высокую миссию захвата Резиденции и ареста Президента Фрикасса Сантоса самому смелому, ловкому, находчивому из младших офицеров — охотнику Куайаге...

Куайага созывает солдат, выстраивает их, отбирает двадцать стрелков-палеосов, которых он знал или которые прославились в Индокитае или Алжире. «Вы будете моей сворой из двадцати ликаонов», — объявляет он... Ликаоны, еще называемые дикими собаками, — самые злые и яростные хищники на земле... «Свора пожирает на месте и тех из стаи, кто ранен, — объясняет он. — Мы будем без колебаний убивать тех из нас, кто покажется сомневающимся или отступит». И публично Куайага вручает каждому ружье и талисман. Он привязывает на шею и кладет в карман защитные гри-гри. И удивительно, вооружается сам только луком и бамбуковыми стрелами.

.....  
Таинственно и внезапно возникло завихрение ветра посреди сада Резиденции. Вихрь поднял вверх листья и пыль, пересек сад и продолжил свой сумасшедший бег в соседний двор к ограде посольства США. Куайага тотчас понимает, что великий посвященный Фрикасса Сантос превратился в ветер, чтобы спастись в посольстве. С балкона первого этажа Куайага следит за движением вихря, который внезапно затихает возле старого автомобиля и рассеивается. Великий колдун Фрикасса Сантос превращается в садовника.

Непосвященные из-за невежества усомнились бы в такой версии фактов. Они предположили бы, что между резиденцией Президента и оградой посольства существовал переход. Президент, переодевшись в садовника, воспользовался этим переходом в темноте и затем съезжился на банкетке позади автомобиля на всю ночь. Он вышел из бьюика, когда ворота посольства открылись. Очевидно, это детское предположение, достойное белых, которым всегда нужно рациональное объяснение...

Президент один спокойно направляется к посольству. Куайага подбегает и, прежде чем президент подходит к решетке, он

выпускает из своего лука стрелу с наконечником из шпоры отравленного петуха... Стрела попадает в правое плечо. Президент истекает кровью, шатается и оседает на песок. Куайага подает знак солдатам. Они понимают и приближаются, направляя ружья на несчастного Президента. Великий посвященный Фрикассе Сантос кружится и хрипит. Один солдат приканчивает его автоматной очередью. Двое других наклоняются над телом. Они раздевают Президента, кастрируют его и засовывают окровавленный член между зубами. Это ритуальное кастрирование. Всякой человеческой жизни присуща сила. Имманентная сила, которая мстит за смерть, атакуя убийцу. Убийца может нейтрализовать эту силу, кастрируя жертву. Последний солдат кинжалом перерезает сухожилия и отрезает руки мертвеца. Это ритуальная ампутация, которая помешает великому посвященному президенту Фрикассе Сантосу воскреснуть.

Над страшно изуродованным телом мужа склонилась Президентша, молилась и плакала. Человек с тотемом удава, Элегантный Джентельмен, йово, лежал искромсанный на песке.

Солнце было уже высоко над крышами, не было даже ветерка, и только вздохи Президентши колебали тяжелое молчание, господствующее в городе.

Охотник в засаде, настораживаясь, иногда замирает. Поступим так же и мы.

*Бинго заполняет паузу. Тьекура мелет чепуху и танцует, с грубыми насмешливыми движениями. Его хозяин останавливает и произносит:*

Пирóга никогда не бывает слишком большой, чтобы не опрокинуться.

Мало слез у тех, кто скоро плачет над погибшим.

Мертвая коза — несчастье для ее владельца, но когда голова козы в котелке, это несчастье только для нее самой.

После убийства Президента Куайага был произведен в капитаны.

(р. 72–74, 79–83, 93–95)



## Библиография

- Аверинцев 1964 – Аверинцев С.С. Притча / Краткий литературный энциклопедический словарь. М., 1964.
- Акимов 1978 – Акимов Н.П. Об искусстве театра / Театральное наследство. В 2-х томах. Т. 1. М., 1978.
- Багана 2012 – Багана Ж. Языковая политика во франкоязычных странах Африки. М., 2012.
- Бахтин 1975 – Бахтин М.М. Эпос и роман / О методологии // Вопросы литературы. М., 1975.
- Бахтин 1976 – Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1976.
- Бахтин 1979 – Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.
- Бахтин 1986 – Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986.
- Богданов 2009 – Богданов В.Т. Ритмокаскады истории и прогноз развития социально-психологических архетипов России до 2050 года / Синергетическая парадигма социальной синергетики. М., 2009.
- Бочаров 1977 – Бочаров А.П. Об использовании жанра притчи в современной советской литературе // Вопросы литературы. М., 1977. № 5.
- Грачева 1994 – Алексей Ремизов и Леонид Андреев / А.М. Ремизов. Исследования и материалы. СПб., 1994.
- Данилов 2002 – Данилов Ю.А. Герман Хакен о синергетике / Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. М., 2002.
- Жирмунский 1967 – Жирмунский В.М. Литературные течения как явления международные. Л., 1967.
- Зайцев 1999 – Зайцев Б.К. О Ремизове. К десятилетию его кончины / Собр. соч. В 6-ти томах. Т. 6. М., 1999.

## Библиография

---

- Келдыш 1975 – Келдыш В.А. Русский реализм начала XX века. М., 1975.
- Котляр 2002 – Котляр Е.С. Африканская волшебная сказка. М., 2002.
- Курума 2002 – Курума А. Аллах не обязан / Иностранная литература. М., 2002. № 8.
- Лиотар 1998 – Лиотар Ж.Ф. Состояние постмодерна. СПб., 1998.
- Липовицкий 2001 – Липовицкий Ж. Эра пустоты. Эссе о современном индивидуализме. СПб., 2001.
- Лихачев 1998 – Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X–XVII веков. СПб., 1998.
- Лихачев 1999 – Лихачев Д.С. Великие стили и стиль барокко. СПб., 1999.
- Лотман 1999 – Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. СПб., 1999.
- Львов 1977 – Львов Н.И. Современный театр тропической Африки. М., 1977.
- Ляховская 1990 – Ляховская Н.Д. Литература Кот-д’Ивуар / Франкоязычные литературы Африки. М., 1990.
- Мамардашвили 2011 – Мамардашвили М.К. Сознание и цивилизация. СПб., 2011.
- Ман де 2010 – Ман П. де Диалог и диалогизм / М.М. Бахтин. М., 2010.
- Мелетинский 2008 – Мелетинский Е.М. Мир и двадцатый век / Избранные статьи, воспоминания. М., 2008.
- Мелетинский, Неклюдов, Новик 1994 – Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С. Статус слова и понятие жанра в фольклоре / Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.
- Новик 2010 – Историческая поэтика фольклора – от архаики до классики. М., 2010.
- Найденова 2014 – Найденова Н.С. Лингвостилистический анализ этноспецифического художественного текста. Сопоставительное исследование. М., 2014.

- Никифорова 1977 – Никифорова И.Д. Африканский роман. Генезис и проблема типологии. М., 1977.
- Палиевский 1979 – Палиевский П.В. Литература и теория. М., 1979.
- Пинский 1989 – Пинский Л.Е. Послесловие / Сатириконт Балтазара Грасиана. М., 1989.
- Полонский 2011 – Полонский В.В. Между традицией и модерном. Русская литература рубежа веков. История, поэтика, контекст. М., 2011.
- Писатели Кот-д'Ивуар / Библиографический указатель. М., 1988.
- Прожогина 2011 – Прожогина С.В. В поисках настоящего времени. М., 2011.
- Прожогина 2012 – Прожогина С.В. Новые идентичности. М., 2012.
- Ремизов 1991 – Ремизов А.М. Часы / Избранное. Лениздат, 1991.
- Ступина 2012 – Ступина С.С. Феномен открытой формы. М., 2012 .
- Сологуб 1993 – Сологуб Ф. Мелкий бес. М., 1993.
- Топоров 1995 – Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследование в области мифологического / Избранное. М., 1995.
- Тумина 2015 – Тумина Л.Е. Притча как школа красноречия. М., 2015.
- Фриу 2010 – Фриу К. Бахтин до начала и после нас / М.М. Бахтин. М., 2010.
- Эпштейн 1988 – Эпштейн М. Концепты, метаболы // Октябрь. М., 1988.
- Яусс 2010 – Яусс Г.Р. Проблема диалогического понимания / М.М. Бахтин. М., 2010.

\*\*\*

- Adiaffi 1981 – Adiaffi Jean-Marie. La carte d'identité. P., 1981.
- Adiaffi 2000 – Adiaffi Jean-Marie. Les naufragés de l'intelligence. Roman-nzassa. P., 2000.
- Anouille 1965 – Anouille J. Les pièces noirs. 1965.
- Assi 2014 – Assi D.V. Le roman en Côte d'Ivoire. Agriculture. VII. P., 2014.
- Beaumarchais 1965 – Beaumarchais O. Théâtre. Le barbier de Séville. Le mariage de Figaro. P., 1965.
- Chevrier 1974 – Chevrier J. Littérature nègre. Afrique. Antilles. Madagascar. P., 1974.
- Chevrier 2006 – Chevrier J. Littératures francophones d'Afrique noir. Axe-en-Provence, 2006.
- Dadié 1953 – Dadié B. Climbié. P., 1953.
- Dadié 1956 – Dadié B. Un Nègre à Paris. P., 1956.
- Dadié 1961 – Dadié B. Patron de New York. P., 1961.
- Dadié 1970 – Dadié B. Béatrice du Congo. P., 1970.
- Dadié 1971 – Dadié B. Les vois dans le vent. Yaoundé. 1971.
- Dadié 1970 – Dadié B. Monsieur Thôgô – Gnini. P., 1970
- Dadié 1973 – Dadié B. Îles de tempête. P., 1973.
- Dadié 1975 – Dadié B. Papisidi maître escroc. 1975.
- Dadié 1979 – Dadié B. Mhoi cheul. P., 1979.
- Dem 1977 – Dem T. Masseni. Dakar-Abidjan, 1977.
- De Sahi 2012 – De Sahi Diegou. L'île aux alouettes. P., 2012.
- Dia 1977 – Dia M. L'impossible compromis. Dakar-Abidjan, 1977.
- Diabaté Touré 2011 – Diabaté Touré T. La force de l'amitié. P., 2011.
- Dodo 1984 – Dodo J.-Digbeu. Le Médiateur. P., 1984.
- Dodo 1978 – Dodo Jean-Digbeu. Sacrés dieux d'Afrique. P., 1978.
- Dodo 1978 – Dodo Jean-Digbeu. Wazzi. Dakar-Abidjan, 1977.
- Dervain 1971 – Dervain E. Sarah ou La reine scélérate. Yaoundé, 1971.
- Gassama 1995 – Gassama M. La langue d'Ahmadou Kourouma, ou le Français sous le soleil d'Afrique. ACCT-Karthala, 1995

- Gbadoua Uetto Becrou 2006 – Gbadoua Uetto Becrou V. Le roman ivoirien au féminin. P., 2006.
- Gnaoule-Oupoh 2013 – Gnaoule-Oupoh B. Dictionnaire des romans ivoiriens. P., 2012.
- Koné, Lezou, Mlanhoro 1984 – Koné A., Lezou G. D., Mlanhoro J. Anthologie de la littérature ivoirienne. Abidjan, 1984.
- Koné 1963 – Koné A. La jeune homme de Bouake. P., 1963.
- Koné 1976 – Koné A., Jusqu'au seuil de l'irréel. P., 1976.
- Kourouma 1968 – Kourouma A. Les Soleils des Indépendances. P., 1968.
- Kourouma 1990 – Kourouma A. Monnè: outrages et défis. P., 1990.
- Kourouma 1998 – Kourouma A. En attendant le vote des bêtes sauvages. P., 1998.
- Kourouma 2002 – Kourouma A. Allah n'est pas oblige. P., 2002.
- Kourouma 2004 – Kourouma A. Quand on refuse on dit non. P., 2004.
- Kwahulé 2003 – Kwahulé K. Le Masque boiteux. P., 2003.
- Kwahulé 2012 – Kwahulé K. Monsieur Ki. P., 2012.
- Loba 1960 – Loba A. Kocoumbo: l'Étudiant noir. P., 1960.
- Loba 1970 – Loba A. Les fils de Kouretcha. Bruxelles, 1970.
- Loba 1973 – Loba A. Les dépossédés. Bruxelles, 1973.
- Makouta-Mboukou 1984 – Makouta-Mboukou J. P. Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française. P., 1984.
- Morelle Gueye 2013 – Morelle Gueye A. Siaka, l'enfant soldat. P., 2013.
- Nocan 1966 – Nocan Ch. Le Soleil noir point. P., 1966.
- Nocan 1966 – Nocan Ch. Violent était le vent. P., 1966.
- Nocan 1968 – Nocan Ch. Les malheurs de Tchakô. P., 1968.
- Nocan 1972 – Nocan Ch. La traversée la nuit dense, P., 1972.
- Nocan 1975 – Nocan Ch. Abraha Pokou ou une grande Africaine. P., 1975.
- Nocan 1983 – Nocan Ch. Les petites rivières. P., 1983.
- Nocan 1985 – Nocan Ch. Mon chemin débouche sur la grande-route. P., 1985.
- Noumssi 2009 – Noumssi G.-M. La créativité langagière dans la prose romanesque d'Ahmadou Kourouma. P., 2009.

## Библиография

---

- Essui 1965 – Oussou-Essui D. Vers de nouveaux horizons. P., 1965.
- Essui 1973 – Oussou-Essui D. La souche calcinée. P., 1973.
- Essui 1979 – Oussou-Essui D. Les saisons sèches. P., 1979.
- Tadjo 1991 – Tadjo V. Le Royaume aveugle. P., 1991.
- Tadjo 1998 – Tadjo V. Champ de bataille et d'amour. Abidjan, 1998.
- Tadjo 2000 – Tadjo V. L'Ombre d'Imana: Voyages jusqu'au bout de Rwanda. P., 2000.
- Zadi Zaourou 1975 – Zadi Zaourou B. L'oeuil. P., 1975.
- Zadi Zaourou 1983 – Zadi Zaourou B. Les Sofas suivi de L'oeil. P., 1983.

## Указатель имен

- Аверинцев С.С. 110  
Адьяффи Ж.-М. 78, 104–108, 126, 131, 139, 143  
Акимов Н.П. 24, 26  
Ануй Ж. 19, 20  
Асси Д.В. 126
- Бахтин М.М. 103, 110–112, 122, 156, 164, 183  
Богданов В.Т. 139  
Бокасса Ж.Б. 177, 180  
Бомарше О. 23, 26
- Гассама М. 157  
Гбадуа Уэгто Бекру В. 109  
Голль де Ш. 40, 127, 133, 134, 178
- Дадые Б. 11, 17–20, 24–26, 31–32, 37–38, 48–49, 53–54, 56–57, 60, 70, 73  
Дем Т. 91, 92  
Дембеле С. 70, 72–73  
Додо Ж. 91, 92, 94  
Дервэн Э. 12–14, 20, 37, 48
- Зади Зауру Б. 16, 32, 35–38, 48–49  
Зайцев Б.К. 139, 142  
Земсков В.Б. 7
- Камю А. 21, 49
- Кан М. 51, 54, 154–155, 160  
Келдыш В.А. 141  
Кийато К. 56  
Коне А. 94–96  
Коне М. 57–58  
Котляр Е.С. 107, 108  
Коффи Кваюле 38, 47, 49, 126, 127, 130, 131, 139, 141–143  
Курума А. 6, 7, 61–62, 78, 126, 146–148, 154–163, 167–171, 177, 183–200, 204–205
- Лихачев Д.С. 109, 110  
Лоба Аке 57–58, 60–61, 66, 68–70, 72, 73, 97  
Лотман Ю.М. 41  
Львов Н.И. 10, 25
- Макута Мбуку Ж.-П. 51, 159  
Мамардашвили М.К. 198  
Маркес Гарсиа Г. 7  
Мелетинский Е.М. 44, 47  
Мобуту Ж. 177  
Монтескье Ш. 54  
Морель Гей А. 123
- Найденова Н.С. 194  
Неклюдов С.Ю. 44  
Ньяуль-Упо Б. 93, 100  
Нокан Ш. 15–16, 73–77, 100, 102, 103

- Нумси Ж.-М. 156–157, 167  
Палиевский П.В. 99  
Пинский Л.Е. 168  
Полонский В.В. 137–138,  
144  
Ремизов А.М. 139–142  
Сембен Усман 72, 75, 138,  
177  
Сенгор Л. 178–179  
Сологуб Ф. 139, 141  
Сэнвиль Л. 69  
Таджо В. 78, 109–110, 115,  
116, 119–122, 125, 126, 138–  
139  
Тибюре Коффи 36, 37  
Топоров В.Н. 144  
Туре Ахмед Секу 177  
Туре Самори 16, 43, 127,  
132, 162, 147, 164, 165, 169,  
178, 200, 203  
Уссу-Эссюи Д. 78, 80, 84, 86  
Уфуэ-Буаньи Ф. 3–4, 58, 177,  
201–203  
Фриу К. 111  
Шеврие Ж. 8, 195  
Эпштейн М. 148, 154  
Яусс Г.Р. 116



## R É S U M É

La monographie de N.D. Lyakhovskaya est consacrée au développement de la dramaturgie et du roman de la Côte-d'Ivoire depuis les années 30 du XX<sup>e</sup> siècle. Dans le premier chapitre sont envisagées les sources de la dramaturgie ivoirienne: pièces des étudiants de l'Ecole Wiliam-Ponti, l'activité du théâtre Indigène. Les principaux genres dramaturgiques se développaient dans le contexte du paradigme idéologique et artistique du processus littéraire général: présentation d'une propre identité culturelle, décolonisation spirituelle, création de la littérature nationale originale. L'influence du théâtre classique français est évidente (P. Cornel) et du drame intellectuel français (J-P. Sartre, A. Camus) sur les drames historiques et psychologiques des années 60–70 des dramaturges ivoiriens (E. Dervain, B. Dadié, B. Zadi Zaourou). Cependant dans ces pièces on remarque des traits de la spécificité nationale : liaison avec la tradition orale, texte primaire de genre (traditions épiques, légendes, hymnes des griots, syncrétisme stylistique, accompagnement musical des instruments populaires). La spécificité nationale est surtout présente dans les genres comiques: comédies, farces tragiques, tragi-comédie (B. Dadié, Zadi Zaourou, Koffi Kwahulé).

Dans le deuxième chapitre de la monographie est analysée révolution du roman ivoirien (années 50 du XX<sup>e</sup> siècle — début du XXI<sup>e</sup> siècle). Les genres dominants étaient les romans-histoires décrivant les moeurs de type «éducation des sentiments» et «recapitulation» avec les détails autobiographiques distingués (B. Dadié, Aké Loba, M. Koné, D. Oussou-Essui). En même temps se développait le roman socio-critique politique (Ch. Nocan). L'utilisation des éléments de la tradition orale (poésies épiques, contes, légendes, chansons) était dans les romans-histoires un des moyens stylistiques de création du coloris local qui n'alliait pas toujours bien avec le style du réalisme «pamphletique».

A partir des années 80 du XX<sup>e</sup> siècle a lieu la tendance de créer des romans-fictions paraboliques (J.-M. Adiaffi, V. Tadjou). Sont particulièrement intéressantes les recherches renforcées de nouveau à l'époque transitoire de la création du style national original dans l'oeuvre de Koffi Kwahulé, tendant d'allier la tradition orale avec la technique moderne de roman.

Le troisième chapitre est consacré à l'oeuvre du remarquable écrivain ivoirien Ahmadou Kourouma, fondateur du Grand style dans la littérature nationale de la Côte-d'Ivoire. Les quatre romans de Kourouma c'est le système stylistique intégré, le modèle du style réaliste autoévolutif, la synthèse artistique élevée des éléments de la tradition orale, des fantaisies transformées de l'écrivain et de la technique contemporaine de roman.



## S U M M A R Y

### **Literature of Ivory Coast. Dramaturgy and novelistics**

The monograph deals formation of francophone drama and novels in XX–XXI centuries in Ivory Coast (Côte d’Ivoire) that have been developing in the common ideological and artistic paradigm: priority link with the tradition and folklore, approval of the national specifics of its own traditional culture and cultural identity. A common feature, in addition to accelerated development, was also the simultaneous interaction with the whole world literature, primarily with the French one, and creative adaptation of many art movements (classicism, educational realism, critical realism, magic realism, postmodernism). The heroic-historical traditions, realistic domestic and postmodern comedies are analyzed in the book. National specifics, genre and stylistic features of the history novels (novels about the customs and life, novels of ‘education of feelings’, ‘summarizing’, travelog and fiction (parabolic, postmodern) are studied. Special attention is paid to the outstanding writer Ahmadou Kourouma, awarded the Black Africa prize, the prize of France and Association of the Francophonie. His chronicle, epic and Satirical novels are the sample of highly artistic synthesis of the oral tradition elements (folklore), transformed by the author’s individual imagination and the modern novel techniques.

The work of the playwrights and novelists of Ivory Coast shows that this literature has surpassed the status of ‘catching up’ and implemented in the world literary process on equal grounds.

The book is intended for Africa-researches, humanities students, and for everybody interested in African culture.



## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Введение</b> .....	3
<b>Глава I. Драматургия Кот-д'Ивуар в XX веке</b> .....	8
<i>Раздел 1. Истоки национальной драматургии (30–40-е годы XX века)</i> .....	8
<i>Раздел 2. Героико-исторические драмы 60–70-х годов XX века</i> ..	11
<i>Раздел 3. Комедии Кот-д'Ивуар 70-х годов</i> .....	23
<i>Раздел 4. Ивуарийский театр в порубежную эпоху. Поиски нового стиля. «Экспериментальный», или «лаборатор- ный» театр</i> .....	36
<b>Глава II. Роман Кот-д'Ивуар за 60 лет развития. (50-е годы XX века — начало XXI века)</b> .....	51
<i>Раздел 1. Зарождение ивуарийской романистики (50–60-е годы XX в.)</i> .....	51
<i>Раздел 2. Социально-критический, нраво- и бытописательский роман 70–90-х годов</i> .....	78
<i>Раздел 3. Параболический роман 80–90-х годов</i> .....	105
<i>Раздел 4. Между традицией и модернизмом. Роман Коффи Кваюле «Господин Ки. Парижская рапсодия о том, кто делеял мечту о прошлом»</i> .....	126
<b>Глава III. Традиция и новаторство Ахмаду Курумы</b> .....	146
<i>Раздел 1. Гибель традиции в романе «Годы независимости»</i> ..	146
<i>Раздел 2. Квазиэпопея «Монне: унижение и вызов»</i> .....	162
<i>Раздел 3. Мастерство инвективной сатиры в романе «В ожидании голосования диких животных»</i> .....	171

<i>Раздел 4. «Детское лицо» войны</i>	
в романе «Аллах не обязан...» .....	187
<i>Раздел 5. Роман «Несогласные говорят нет».</i>	
Взломать код лжи .....	199
<b>Заключение</b> .....	204
<i>Приложение</i> .....	206
<b>Библиография</b> .....	220
<i>Указатель имен</i> .....	226
Resumé .....	228
Summary .....	229

ISBN 978-5-9208-0576-8



Научное издание

*Ляховская Нина Дмитриевна*

ЛИТЕРАТУРА КОТ-Д'ИВУАР.  
ДРАМАТУРГИЯ И РОМАНИСТИКА

*Технический редактор* В.Н. Костылев

*Корректор* М.В. Нефедова

Подписано в печать 20.03.2019.  
Формат 60x90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага офсетная.  
Печать офсетная. 14,5 п. л. + цвет. вклейка 8 п.  
Тираж 300 экз.

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки  
Институт мировой литературы им. А.М. Горького  
Российской академии наук

121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а.  
Тел.: (495) 690-05-61, 691-23-01

Отпечатано с готовых диапозитивов в типографии  
Заказ №



Статуэтка из африканской коллекции С. И. Щукина. Дерево.  
Народность сенуфо, Берег Слоновой Кости.  
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва



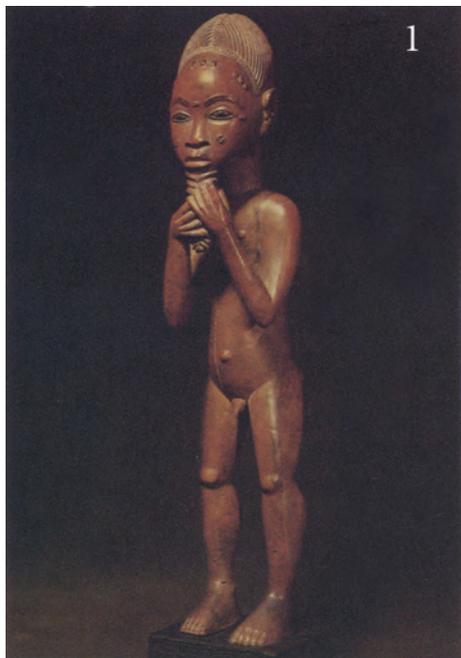
Статуэтка из африканской коллекции С. И. Щукина. Дерево.  
Народность бидього, острова Бижагош.  
ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва



Маска гпелие. Бронза.  
Сенуфо



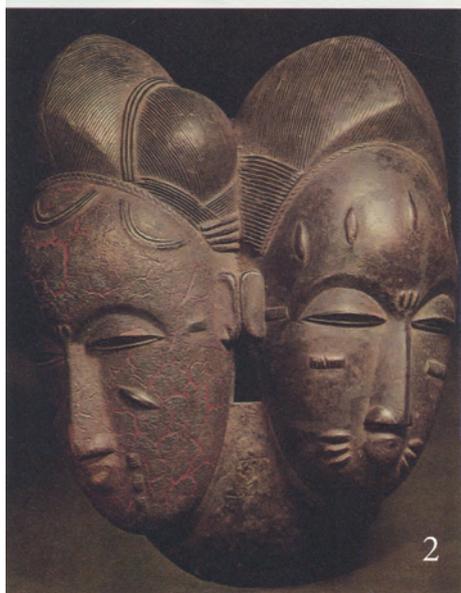
1. Женская фигура (фрагмент). Дерево. Сенуфо
2. Статуи мужская и женская. Дерево. Сенуфо
3. Статуя калао. Дерево. Сенуфо



1



3



2



4

1. Статуя предка. Дерево. Бауле  
2. Культовая статуэтка (фрагмент). Дерево Бауле  
3. Двойная антропоморфная маска. Окрашенное дерево. Бауле  
4. Статуя предка. Дерево. Бауле

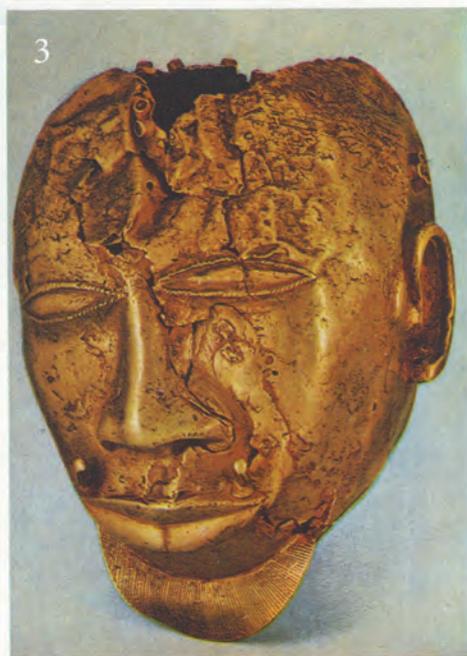
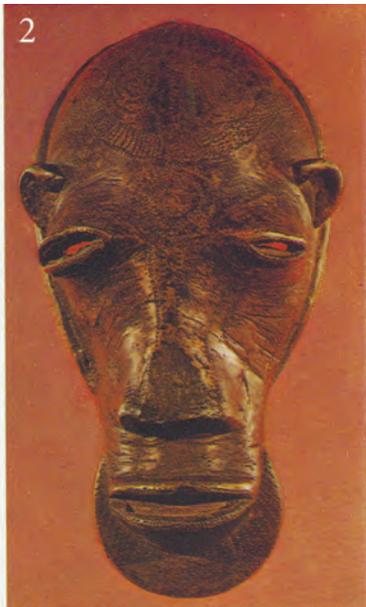


1. Павиан мботумбо. Дерево. Бауле

2. Женский торс. Дерево. Бауле



1. Женская статуэтка. Дерево. Бауле  
2. Традиционный танец. Берег Слоновой Кости



1. Статуя предка. Дерево. Бауле
2. Маска. Бронза. Аброн
3. Маска. Золото. Ашанти



Н.Д. Ляховская работает в ИМЛИ им. А.М. Горького с 1970 года, ведущий научный сотрудник Отдела литератур Азии и Африки. Специализируется в области африканских франкоязычных литератур (жанры, стили, типология, национальная специфика). Н.Д. Ляховская — автор около 300 статей и монографий: «Поэзия Западной Африки» (М.: Наука, 1975 г.), «Леопольд Седар Сенгор» (М.: Наследие, 1995 г.), «Юмор и сатира во франкоязычных литературах тропической Африки» (М.: ИМЛИ РАН, 2011 г.), «Образы Африки во французской литературе XIX–XX веков» (М.: ИМЛИ РАН, 2015 г.), «Литература Кот-д’Ивуар. Драматургия и романистика» (М.: ИМЛИ РАН, 2019 г.).

