

СУДЬБА АФРИКАНСКОЙ МАСКИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ФРАНКОЯЗЫЧНЫХ ПИСАТЕЛЕЙ ЗАПАДНОЙ И ЦЕНТРАЛЬНОЙ АФРИКИ

Ляховская Нина Дмитриевна, доктор филологических наук, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия, samaki@mail.ru

Аннотация. В статье рассматривается отношение современных африканских писателей к традиционной зооморфной и антропоморфной маске. В 1960–70-е гг. XX в. для сторонников теории негритюда сакральная маска воплощала дух предков и неразрывную связь с традицией. В переходную эпоху (90-е гг. XX – начало XXI вв.) наблюдается процесс десакрализации маски и появляются произведения, в которых проводится мысль о гибели традиции. В статье последовательно рассматривается история возникновения и укрепления интереса к образу африканской маски как наиболее яркому символу африканских традиций со стороны деятелей культуры, искусства и науки и отражения этого символа в произведениях представителей франкофонной литературы Западной и Центральной Африки в разные временные периоды. В статье делается вывод о трансформации взглядов исследуемых писателей на будущее африканских традиций от восторженно-романтического (как, например, в лирике Л.С. Сенгора или Эно Белинги) отношения к образам прошлого и африканской традиции – маскам, культу предков – до отчаяния и горечи от осознания десакрализации традиционных объектов и образов и профанации традиции под давлением реалий современности (драматургия К. Кваюле). Отношение африканских писателей к образу маски, напрямую связанному с темами сбережения традиций и поиска литературными героями-африканцами своей идентичности, постепенно меняется, демонстрируя пессимистический взгляд франкофонных африканских писателей на будущее африканских традиций.

Ключевые слова: традиция, маска, зооморфизм, антропоморфизм, эстетический канон, десакрализация, бифуркация сознания.

Для цитирования: Ляховская Н.Д. Судьба африканской маски в произведениях франкоязычных писателей Западной и Центральной Африки // Вестник Костромского государственного университета. 2021. Т. 27, № 3. С. 202–209. <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2021-27-3-202-209>

Research Article

THE FATE OF AFRICAN MASK IN THE WORKS OF FRENCH-SPEAKING WRITERS IN WEST AND CENTRAL AFRICA

Nina D. Lyakhovskaya, Doctor of Philological Sciences, Gorky Institute of World Literatures, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia, samaki@mail.ru

Abstract. The article examines the attitude of contemporary African writers to the traditional zoomorphic and anthropomorphic masks. In the 1960s–70s, for the supporters of the theory of negritude, the sacred mask embodied the spirit of ancestors and an inextricable connection with tradition. In a transitional era (the 1990s – the early 21st century), the process of desacralisation of the mask has been observed and such works appear in which the idea of the death of tradition is carried out. The article consistently examines the history of the emergence and strengthening of interest in the image of the African mask as the most striking symbol of African traditions on the part of cultural, art and scientific workers and the reflection of this symbol in the works of representatives of Francophone literature in West and Central Africa in different periods of time. The article concludes about the transformation of the views of the studied writers on the future of African traditions from an enthusiastic and romantic (as, for example, in the lyrics of Léopold Sédar Senghor or Samuel-Martin Eno Belinga) attitude to the images of the African past and tradition – masks, ancestor cult – to despair and bitterness from the awareness of the desacralisation of traditional objects and images and the profanation of tradition under the pressure of the realities of the present day (drama by Koffi Kwahulé). The attitude of African writers to the image of the mask, which is directly related to the themes of preserving traditions and the search of their identity by African literary heroes, is gradually changing, demonstrating the pessimistic view of Francophone African writers on the future of African traditions.

Keywords: tradition, mask, zoomorphism, anthropomorphism, aesthetic canon, desacralisation, bifurcation of consciousness.

For citation: Lyakhovskaya N.D. The fate of African mask in the works of French-speaking writers in West and Central Africa. Vestnik of Kostroma State University, 2021, vol. 27, № 3, pp. 202–209 (In Russ.). <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2021-27-3-202-209>

Маски – многовековой огромный пласт негрского искусства, традиционного Art Nègre, чрезвычайно разнообразный по материалу, технике изготовления и значению. У многих африканских народов известны маски-наголовники, маски-шлемы, маски-личины, до сих пор сохраняющие свою основную – религиозную – функцию, связывая мир живых с миром мертвых. Самые старые, по мнению искусствоведов, – это зооморфные маски, более новые – зооантропоморфные и антропоморфные.

Например, малинке, самый многочисленный народ в Кот-д’Ивуар, когда пришли с востока, из Ганы, принесли с собой технику обработки металла и металлических масок, воплощающие религиозные представления. Затем малинке научились обрабатывать дерево у местных племен сенуфо и гуру. Зооморфные маски малинке и бауле изображают животных (обезьян, слонов, буйволов, лошадей, черепах и других), они связаны с фольклором и посвящены культу предков. Эти маски изготавливались резчиками по дереву и окрашивались охрой или белой глиной. Стиль зооморфных деревянных масок и скульптур бауле объединяют три черты: геометризм, экспрессионизм и идеализированный натурализм.

Для африканцев сакральная маска была своего рода «машиной времени», средством кратчайшего пути в прошлое, к предкам. Она вызывала в субъективном и коллективном сознании всех членов племени и каждого в отдельности ощущение связи времен, присутствия прошлого в настоящем, синхронизации прошлого и настоящего, то есть обуславливала восприятие темпоральности как единого времени в тотальном жизненном потоке.

Визуальная коммуникация с масками предков помогала ощутить их дыхание, родство с ними: вспомним знаменитое стихотворение сенегальского поэта Бираго Диопа «Дыхание предков».

Как писал французский искусствовед Жан Габю в книге «Негрское искусство», «эти графические и скульптурные формы заключают в себе все законы, мораль, перечень ценностей, войн, побед... весь опыт, необходимый человеку для того, чтобы выжить в специфических условиях Черной Африки» [Gabus: 65].

Этот способ визуальной коммуникации практикуется и в настоящее время в тех лесных школах, где деревенская молодежь проходит обряд инициации.

Со времени установления государственности в странах Западной Африки (XII–XVII вв.) маски выполняли и светские, и некоторые административные функции, например при инаугурации верховных вождей и правителей, и даже театральные функции в честь знаменательных событий и праздников.

Однако в истории функционирования масок и их рецепции происходили изменения, особенно это кос-

нулось антропоморфных и зооантропоморфных масок. По словам В.Б. Мириманова, «гуманизация художественных образов, стремление к воплощению в искусстве человека как такового (в отличие от абстрактного вместилища духа) – следствие усиления светской власти, отодвинувшей на второй план власть тайных обществ, мистических страхов перед человеком в маске» [Мириманов: 139].

В начале XX в. в Европе резко вырос интерес к традиционному африканскому искусству. В результате экспедиций европейских путешественников и исследователей в Африку (один только немецкий этнограф Лео Фробениус организовал 12 экспедиций) в этнографических музеях Парижа, Берлина, Дрездена были представлены коллекции африканских артефактов (скульптура, мебель, украшения, ритуальные предметы, маски). Общеизвестно значительное, хотя и неглавное, влияние, оказанное негрским искусством (Art Nègre) на новаторские направления XX в. в живописи – фовизм и кубизм во Франции («Купальщицы» Андре Дерена, «Авиньонские девушки», «Портрет Гертруды Стайн» и другие работы Пабло Пикассо), немецкий экспрессионизм («Женщина с ананасом», «Женщина, сидящая а-ля негритянская скульптура» Эрнеста Теодора Кирхнера, «Натюрморт с масками и статуэтками» Эмиля Нольде).

Сенегальский искусствовед Сальва Бакр в 1987 г. в статье «Африканские маски» так романтично определил причину внимания художников европейского авангарда и в целом людей XX в. к традиционному африканскому искусству: «Посредством маски африканец стремился установить церемониал, способный выразить его страхи, тревоги перед силами природы, а по возможности – и бороться с ними. Маска внушает то страх и ужас, то ощущение тайны, а также олицетворяет дыхание предков, контролирующих некротимые силы диких животных джунглей и других созданий, угрожающих человеку. Этим можно объяснить восхищение современного человека африканским искусством, которое использует главным образом натуральные материалы, такие как слоновая кость, эбеновое дерево и другие известные деревья, – это своего рода ностальгия по начальным этапам эволюции человека. Можно также объяснить это восхищение изяществом африканской пластики и стремлением к стилизации ее строгого стиля» [Bakr: 145].

В самой Африке, в ставших независимыми странах открывались центры народных ремесел, в которых осуществлялась связь с традиционным искусством. Одновременно развивалось так называемое аэропортное искусство, то есть изготовление на продажу, для туристов, например, масок, имитирующих традиционные культовые, но, разумеется, лишенные сакральности.

Глубинная одухотворенная связь с традицией, в частности с масками, ярче всего проявилась в 60-е и 70-е годы в африканской лирике. Многие африканские поэты посвящали свои стихи маскам как части материального и духовного наследия собственной аутентичной культуры, обладающей самоценностью в спектре мировой культуры. Как писал Л.С. Сенгор в 1964 г. в поэме «Для Калама», «на стенах исконные маски, чистые, и такие далекие, и такие живые» [Леопольд Седар Сенгор: 63].

Сборник «Африканские маски» камерунского поэта Самюэля Мартена Эно Белинга (род. в 1935 г.) – настоящий гимн маскам. Согласно Белинге, традиционные маски символизируют гармоничное единство человека, матери-земли и космических сил. Они выполняют роль посредников между человеком и невидимым миром, между человеком и бессмертными душами предков. В коротких, от 3 до 9 строк, миниатюрах, похожих на афоризмы или максимы, Эно Белинга взволнованно пишет о смысле масок и скульптур, эстетическом и духовном:

Это путь, вертикаль
Небо – земля – сердце человека
К свету

(Здесь и далее перевод автора) [Belinga 1972: 74].

Маски народа булу¹ символизируют преображение человека в его ничтожестве в творца, пронизанного светом любви:

Только сердце человека
Такого как мы
Видит сущность вещей и существ

Ослепительный свет
Озаряет наш темный путь
И только сердце человека
Знает путь к этому свету любви.

[Ibid.]

В противовес некоторым африканским поэтам, которые, как камерунец Франсис Бебей, например, считали, что неафриканцы не могут понять смысл и значение масок (см., например, его стихотворение «Маска Ифе»), Эно Белинга был уверен, что и неафриканцы, не посвященные, могут понять и эстетику, и эзотерику масок и скульптур, их сакральный смысл. В стихотворении «Терракота Ифе» он писал:

Ты не объект для культа,
Ты – сокровенное место,
Откуда исходят потоки
Потоки любви к всевышнему Свету.

[Ibid.]

В африканской франкоязычной прозе мы не встретим такого романтически-возвышенного восхищения масками, такого лирически взволнованного, даже патетического отношения к ним. В романах африканских писателей упоминание о масках, как правило, удосто-

веряет красоту девушки, возлюбленной героя, вообще красоту женщины. Например, конголезский писатель Анри Лопес в романе «В поисках Африк» [Lopes 1990], вспоминая оставленную на родине любимую девушку Кани, ограничивается замечанием, что она была похожа на маски Ифе (Ифе – город-государство народа йоруба в Нигерии в XII–XIX вв., один из крупнейших западноафриканских очагов древней цивилизации). Это были маски из сплава латуни и меди, известные красотой овальных лиц, аркообразных лбов, прямых носов и полных губ, и терракотовые розовые скульптурные женские головки.

Индивидуализация внешности объекта любви, детализация портрета, изображение специфической неповторимости не свойственны стилю африканских романистов. Так, например, Ф. Бебей в романе «Ашантийская куколка» [Bebey 1973], описывая Эдну, главную героиню книги, ограничивается лишь одним замечанием: «Она напоминала ашантийскую куколку». При этом он не имеет в виду красоту, потому что традиционные куклы Акуаба у народа ашанти – это продолговатые металлические фигурки на подставке, очень схематичные, с головой-диском, сужающимся книзу и едва помеченными носом и глазами, окольцованной шеей, цилиндрическим туловищем, условно обозначенными контурами рук. Акуаба символизировала плодородие, надежду и радость жизни.

Скорее всего, автор имел в виду то светлое впечатление радости и полноты жизни, которое производила на окружающих эта необыкновенно живая, общительная, энергичная и смелая девушка, рыночная торговка.

Еще одним подтверждением актуальности, насущного присутствия традиционных масок в сознании современных африканцев является получивший Гонкуровскую премию роман «Аллах не обязан» [Kiguma 2002] Ахмаду Курумы (1929–2003). Его герой, двенадцатилетний деревенский мальчик Бирахима, окончивший лишь начальную школу, волею обстоятельств оказывается в рядах детей-солдат, которых вербовали участники межэтнических конфликтов в Африке в середине 1990-х гг. Оторванный на несколько лет от семьи, в бесчеловечных условиях кровопролитных боев, Бирахима вспоминает лицо матери-калечки, от которой он старался сбежать. Лицо матери казалось ему похожим на маску гуро, которую он видел дома: овальное, сужающееся книзу лицо (так называемый стиль *consave*, букв. вогнутый), выпуклый лоб, миндалевидные глаза, прямой довольно узкий нос, сжатые губы. Теперь это лицо, почти всегда залитое слезами, казалось ему одухотворенным, светлым.

На рубеже XX–XXI вв. в Африке, в переходную, «транзитную» эпоху, эпоху натиска глобализации, ломки традиционного уклада и традиционалистского универсально-целостного сознания, миксиризации

понятий, идей и даже моделей поведения, появился новый тип африканца с так называемым бифуркационным сознанием, возросшими индивидуалистическими амбициями, с нестабильной психикой, болезненно ощущающего несраставший шов соединения аутентичной и западной культур.

В литературах наметилась тенденция пессимистического взгляда на судьбу традиционной культуры и масок в частности. Убеждение в неизбежной гибели традиционной аутентичной культуры и, в частности, происходящей десакрализации и профанации африканской маски высказал ивуарийский писатель, драматург и режиссер Кофи Кваюле (род. в 1964 г.). Его пьеса «Хромая маска. Истории солдат» была поставлена автором в Бордо, в театре «Глоб», в 2003 г. Сопоставление названия пьесы и подзаголовок говорит о том, что автор хотел написать нечто вроде эпической комедии, а получилась театрализованная декларация автором своего кредо – исторической вины Запада, колониализма и в целом западной цивилизации в современном бедственном состоянии африканских государств и в гибели традиционной африканской культуры.

Действие пьесы начинается в безымянной африканской деревне во время Второй мировой войны в условной деревне (в любой из не оккупированных немцами стран: Кот-д'Ивуар, Чад, Габон, Убанги-Шари), где совершается традиционный ритуал с танцующей маской.

Эта маска связана с легендой о женщине в красной одежде, которая когда-то во время похорон собственной дочери танцевала поминальный танец и упала замертво. С тех пор ее соплеменники проводят поминальный ритуал-процессию, возглавляемую танцующей маской в красном одеянии, причем маской может быть и мужчина.

Внезапно ритуал прерывает появившийся французский офицер с сенегальскими стрелками. Он хочет набрать африканских солдат в ряды деголлевской «Свободной Франции» и почти дословно цитирует речь Де Голля 30 июля 1940 года: «Это не маленькая, карнавальная, нелепая война, на этот раз весь мир участвует в ней... И мой народ, униженный, но стойкий, призывает все свободные народы мира, начиная с вас, поскольку вы, как никто другой, знаете цену свободы, помочь нам» [Kwahulé 2003: 16].

Местная «королева», совершенно условная фигура, отвечает: «Когда мы были побеждены и съездили в колодцах нашего отчаяния, а наши слезы канули в глубину нашей слабости, мы не зывали ко всему миру. Скажите вашему шефу, что эта война – его война» [Kwahulé 2003: 16]. Эта точка зрения самого автора, которую он проводит и в романе 2010 г. «Господин Ки. Парижская рапсодия, чтобы смеясь обласкать время», а именно, что всякая война – абсурд,

а для африканцев, по его мнению, Вторая мировая война была чужой и непонятной, потому что они ничего не знали о фашизме и не понимали необходимости и значения борьбы с ним.

Офицер, как и «королева», тоже совершенно условный образ. Невозможно представить в реальности, чтобы резидент Де Голля мог так грубо и оскорбительно, грозя пистолетом, разговаривать с африканцами. Резиденты Де Голля, захваченные гитлеровцами, умирали под пытками, как генерал Делестрен или бывший мэр Лиона Жан Мулен, никого не выдав. Внимание офицера привлекает африканец в красной одежде. Он спрашивает, кто это, и, узнав, что это маска Предка, приказывает, грозя пистолетом, сорвать эти «лохмотья» и издевательски обращается к крестьянину-маске: «Добро пожаловать, Предок, в мир бедных людей!» [Kwahulé 2003: 18]

Крестьянин Голиба, стоящий голым перед капитаном, безмолвствует в шоке от кощунственных и безнаказанных действий француза. Унижение маски, публичное унижение и Предка, и его самого как человека – первая ступень в десакрализации маски в сознании Голибы.

Во второй сцене «Пароход» трагифарс с переодеванием продолжается. Офицер предстает в образе мажордома Шарля Александра, олицетворяющего колониальную политику «пряника». Он услаждает слух африканских рекрутов французскими шлягерами 30-х годов в исполнении певицы Пупинетты. А новобранцы пишут письма на родину (так представлены истории солдат), из которых ясно, что эта война – чужая для них, они просто подчиняются приказу, уступая силе – французскому начальству.

Сцена «Бой» воспринимается как бурлеск. Голиба почему-то оказывается один на один с немцами и, раненый в ногу, несомненно, погиб бы, если бы не явившийся как Deus ex machina Некто, похожий одновременно и на офицера, и на мажордома, который и убивает немца, спасая Голибу.

В сцене «Мари» Голиба оказывается в военном госпитале, и здесь наступает кульминация десакрализации маски в глазах ее охромевшего носителя. Он осознает, что, вернувшись в деревню, не сможет выполнять миссию маски и пользоваться уважением земляков. Обращаясь к однополчанину-африканцу, Голиба говорит: «Маска мертва, Сайдаллах. Что такое неполноценная маска? Что такое маска без ног? Что такое маска, которая не может танцевать? Я больше не маска. Маска умерла, Сайдаллах» [Kwahulé 2003: 40].

Переживая свою дефективность как маски, Голиба в это же время влюбляется в медсестру Мари-Изабеллу, как две капли воды похожую на певицу Пукинетту, таким образом продолжается фарс с переодеванием. Искус любви одолевает переживания Голибы,

он рвет письмо к отцу (которое писала за него Мари-Изабелла), где он пытался связать правду о своем участии в войне и нелюбовь к нему медсестры. В его сознании стирается память о маске предка и традиционных ценностях.

В сцене «Пакт» маска не только десакрализуется, но и Голиба становится травести, меняя маску Предка на маску правителя, подвергшись обольщению властью. Появляется все тот же Некто, господин Инкогнито, то есть маска колонизатора, который намеревается в своих целях использовать ставшие после войны независимыми колонии: «Ваша страна после этой войны, бесспорно, получит независимость. В благодарность за храбрость, которую ее сыновья доказали в этой трагедии... Нужны будут такие люди, как вы, Голиба, способные понять сложность современного мира, который открывается навстречу вашей юной и хрупкой стране... Тот, кто добьется власти, и есть верховная маска! Вам достаточно появиться, чтобы стать вашей маской, даже не танцуя... Власть заставит забыть о вашей инвалидности» [Kwahulé 2003: 62-63].

Не совсем еще утративший природную честность Голиба говорит соблазнителью, что не умеет читать и писать, что он просто хотел бы снова стать маской, чтобы заслужить любовь Мари, но, играя на тщеславии Голибы, Белый господин, демагог и фразер, преодолевает его смущение: «Весь вопрос – в наличии мечты... Мечтать не научат ни в какой школе. И потом, у меня есть друзья... Я попрошу их помочь вам. Они будут вам советовать, и все ваши мечты потекут потоками слов, прежде чем вы донесете их до подчиненных» [Kwahulé 2003: 63].

В заключительной сцене «Менестрель», имитирующей придворные празднества в средневековых феодальных государствах, Голиба, ставший президентом своей страны, подобно феодальному сюзеру, раздаёт своим вассалам, бывшим боевым товарищам, награды, медали и министерские должности. Офицер-мажордом – спаситель и советник, поженившиеся Голиба и Мари чокаются шампанским и танцуют под музыку Концерта для скрипки и гобоя до мажор, опус № 5, господина де Сен-Жорж.

Маска колонизатора, одного из двух протагонистов, позволяет увидеть интерлитературную аллюзию на комедию дель арте, жанровую разновидность комедии положений с элементами бурлеска и буффонады. Прежде всего пьесу Кваюле сближает с комедией дель арте крайний схематизм сюжетной интриги, впечатление импровизационной легкости, поверхностности композиции.

В этом аспекте Голиба – лирический герой, Пьеро (когда он без маски), его переживания и грусть «картонны», не подлинны. «Картонна» и Коломбина – Мари-Пупинетта с ее кокетством и показной наивно-

стью. В финале Голиба-Пьеро оборачивается Арлекином, слугой Хозяина, то есть Голиба – двулика маска. А маска колонизатора восходит к маске купца Панталоне и к маске Капитана в комедии дель арте.

В истории театра XX в. были неоднократные попытки обращения к комедии масок режиссеров-новаторов, таких как В.Э. Мейерхольд и Е.Б. Вахтангов.

В упомянутом выше романе «Господин Ки. Парижская рапсодия, чтобы смеясь обласкать время» К. Кваюле подтверждает свой тезис о гибели традиции как бы от противоположного. Если Голиба переживает в своем сознании отторжение от традиции, десакрализацию маски, то герой романа Кваюле, «проглоченный школами Франции», по его словам, стремится стать маской предка, воссоединиться с традицией, обретая таким образом гармонию своего внутреннего мира.

Роман не имеет ни фабулы, ни сюжета в классическом смысле. Некий безымянный ивуарийский студент от первого лица сообщает, что переселился из одной парижской мансарды в другую, более просторную, и узнал от консьержки, что прежний жилец, также ивуарийский студент, тринадцать дней назад покончил с собой, бросившись в метро под поезд. Она узнала это из новостей по телевизору, к своему величайшему изумлению, потому что этот студент (она называла его месье) был очень спокойный, вежливый юноша, только очень одинокий.

Рассказчик находит на столе магнитофонную ленту, словно нарочно оставленную на видном месте, и затем слушает запись голоса будущего самоубийцы, записывая услышанное без комментариев. Из записи рассказчик понимает, что прежний жилец-«рапсод» вспоминает свою родную деревню Джими и ее жителей, которых высокомерно считает дураками, пьяницами, невеждами или безумцами. Композиция этой «рапсодии» причудливая, мозаичная, отражающая спутанное сознание будущего самоубийцы-шизофреника с явными признаками раздвоения личности и навязчивой идеей стать маской предка.

Начальные воспоминания «рапсода» полны таких забавных, комических эпизодов из жизни обитателей Джими, что рассказчик недоумевает, как такой веселый парень мог покончить самоубийством. Однако дальше истории становятся все мрачнее, все отчетливее в них проступает лейтмотив – навязчивая идея будущего самоубийцы о смерти от колдовства его родственников и друзей. Одновременно все явственнее и спутанность сознания. Очень показателен в этом аспекте эпизод истории о жизни и смерти крестьянина по прозвищу Алеман (Allemand означает «немец» по-французски) и его жены, за скверный характер, озлобленность и сварливость прозванной Гестапо.

Алеман во время Второй мировой войны был трубочом во французских войсках Свободной Франции и обожал Де Голля. Перед его хижинкой развевался

французский триколор, а по утрам он напевал Марсельезу. Одновременно он восхищался и немцами, их храбростью, стойкостью и особенно дисциплиной. Алеман даже приветствовал приходящих к нему гитлеровским жестом, а дома у него было изображение свастики.

Однажды Гестапо, возмущенная ленью мужа, который предпочитал всем занятиям игру в кости, набросилась на Алемана с ругательствами, и он дал ей пощечину. Тогда она разорвала французский флаг (она ненавидела Де Голля, которым постоянно восторгался Алеман). Разъяренный Алеман стал избивать жену и, чтобы окончательно опозорить в глазах собравшихся соседей, сорвал с нее всю одежду, вплоть до набедренной повязки. Голая Гестапо пошла в дом и вышла оттуда со свастикой на интимном месте и сакральным фетишем-амулетом в руке, оберегом мужа, и разбила его, бросив в Алемана. Алеман вынес из дома свою старую трубу, стал на колени на клочки разорванного триколора и начал играть печальную мелодию. И вдруг за несколько секунд превратился в белого цыпленка, которого унес в когтях неизвестно откуда прилетевший ястреб. Гестапо впала в транс и стала танцевать, несмотря на начавшееся кровотечение. Это мстил кощунственно разбитый фетиш. С тех пор Алемана никто в деревне не видел, а Гестапо нашли утром повешенную на дереве колы вместе со свастикой.

Концовка истории свидетельствует о спутанном сознании «рапсода», в котором смешиваются реальные факты и ирреальные, воображаемые. Но рассказчик не комментирует эту историю. Однако затем он слышит, что в комнате студента появляется некто Месье Ки. Студент-«рапсод» обращается к нему с предложениями разделить обед, открыть окно. При этом консьержка говорила рассказчику, что к его предшественнику никто не приходил, за исключением ее дочери Сью Эллен, два раза в неделю убиравшей его комнату. Рассказчику не приходит в голову, что это случай проявившейся шизофрении. Из беседы с Ки (говорит один лишь будущий самоубийца) становится ясно, что у «рапсода» астма в тяжелой степени, и доктор сказал, что жить ему максимум три года. Рассказчик слышит его затрудненное дыхание, кашель и узнает, что болезнь обострилась три месяца назад, когда к «рапсоду» стала приходиться Маска Предка-Киноцефала. Об этой маске еще писал отец, а именно, что умер дядя, который должен был стать Маской Предка-Киноцефала, и теперь сын должен вернуться и выполнить эту миссию – стать сакральной маской в ритуальных церемониях.

Магнитная лента воспроизводит «диалог» Маски и «рапсода».

Маска: «...Я скажу Предкам,
Я скажу членам
Братства Предка-Киноцефала,

Я скажу в деревне
что я видел и что
после нескольких попыток
я говорил тебе о судьбе,
твоей судьбе отныне,
я им скажу, что тебе нужно время,
я скажу, что позволили тебе это время,
что ты наконец решился и
последуешь за мной,
так как никто не поймет
твоего отказа,
никто никогда
не отказывается от чести,
от памяти о Предке».

«Рапсод»: «Предок,
я уже говорил и еще раз скажу,
что я ничего не имею против того,
чтобы стать маской,
я об этом даже всегда мечтал,
я раздавлен честью
подняться так высоко, чтобы быть
вместе с Предками,
Братством,
деревней...
Просто сейчас
мне нужно время,
два месяца,
месяц,
неделю может быть.
чтобы отныне танцевать
на всех праздниках,
на всех началах и концах,
во имя рождения и смерти...»

[Kwahulé 2010: 125–126]

«Рапсод» переживает мучительную паническую атаку страха перед неизбежностью своей смерти, о чем свидетельствует аудиозапись: «Поторопимся, так как метро не ждет. А там Предок-Киноцефал, Предки, те из Братства, меня ждет весь мир» [Kwahulé 2010: 135].

Текст явно перегружен длинными монологами консьержки, скудоумной мешанки, живущей среди образов виртуальной реальности популярных американских телесериалов. Она настолько погружена в этот мир, что ей легче поверить в материализацию призрака-киноцефала, прильнувшего к двери ее комнаты, чем увидеть реальную драму собственной дочери, ставшей любовницей «рапсода».

Скучнейшие, банальные словоизвержения консьержки, кажется, введены только для того, чтобы как-то сбалансировать лихорадочный поток открытий будущего самоубийцы и ошеломляющую немому Сью-Эллен, объекта его любви. На самом деле Сью-Эллен вовсе не объект его любви. Об образности здесь вообще не приходится говорить. Сью-

Эллен – безмолвный и бесплотный призрак, обретающий некоторую, очень ограниченную телесность лишь в сексуальных видениях «рапсода». Но и маска – не объект его любви. Из его монологов можно понять, что он физиологически боится маски Предка, старается убежать от родственно-племенных «домогательств» в выполнении долга перед деревней. Об этом говорят его жалобные просьбы об отсрочке миссии: два месяца, месяц, неделю. При этом возникает ощущение «дежавю»: то ли апокриф о мадам Дюбарри, которая на эшафоте трогательно сказала палачу «Еще минуточку, пожалуйста», то ли отчаянный безумный возглас «Сейчас, сейчас, сейчас, сейчас...» Кириллова вслед взбешенному Верховенскому в «Бесах» Достоевского. Ясно, что все эмоции студента подавлены страхом перед неизбежной близкой смертью. Письмо отца о необходимости вернуться в деревню и стать Маской, по-видимому, активизировало гнездившееся в его сыне душевное заболевание.

Оба героя Кваюле, и невежественный крестьянин Голиба, и образованный студент не могут стать носителями традиции. И в пьесе, и в романе Кваюле главной общей темой становится вестернизация традиций, стирание в сознании современных африканцев сакральных смыслов традиций, в том числе масок, исчезновение «дыхания предков».

В ставших независимыми африканских странах местные традиции сразу стали восприниматься как национальные, ведь как писал Г. Померанц в книге «Выход из транса», «в прошлом Африки мы не находим ни сложившихся наций, ни всемирных, интернациональных связей (созданных только капитализмом). А в настоящем рядом с процессом формирования наций поднимаются волны субнациональных движений (трибализм, коммунизм, регионализм) и движений «паннациональных», охватывающих целые группы народов и создающих своеобразные кусты наций... Самобытность становящихся («новых») наций Азии и Африки тесно связана со старой, донациональной формой общения этнических единиц» [Померанц: 197, 209].

Задача сохранения аутентичного культурного наследия Африки, духовного и материального, связь с традицией, ее сохранения, сбережения стали доминирующей составляющей идейно-художественной парадигмы творчества всех современных африканских писателей и, шире, целью африканской интеллигенции.

Однако, как писал в той же книге Г. Померанц, «В странах Африки... условия не дают интеллигенции развернуться. Попав на родину, человек с дипломом довольно быстро становится ответственным работником, иногда прямо министром, и поглощается административной буржуазией» [Померанц: 251].

Политическая африканская элита, президенты очень часто используют традицию во всех ее видах демагогически, в узко эгоистических, прагматических целях, для удержания и усиления собственной власти. Это прекрасно показано в романах «Смех сквозь слезы» Анри Лопеса [Lopes 1982], «Звездные мальчики» Эмманюэля Донгалы [Dongala 1998], «В ожидании голосования диких животных» Ахмаду Курумы [Kouruma 1998].

Пессимистичный, горестный взгляд Коффи Кваюле на будущее традиций в Африке обусловлен определенными реальными обстоятельствами. Подзаголовок его пьесы «Истории солдат» говорит о том, что Кваюле хотел представить типичную историю профанации традиции, ее гибели как одного из вариантов ее судьбы.

Стоит отметить при этом, что личный жизненный опыт Кваюле, его творческий путь² дают основание для более оптимистического прогноза судьбы африканских традиций.

Примечания

¹ Белинга по этнической принадлежности булу.

² Начиная с 1992 года К. Кваюле осуществляет постановки собственных пьес, причем исключительно с африканской тематикой и спецификой, не только на родине, в Кот-д'Ивуар, но и на театральных площадках Франции (Париж, Лион, Бордо, Лилль, фестивали в Авиньоне), Германии (Берлин), Швейцарии (Женева, Лозанна), Италии (Рим), США (Нью-Йорк). Его пьесы переведены на английский, немецкий, итальянский языки, а первый роман Кваюле «Детское лицо» («Babyface», 2006) удостоен премии Ахмаду Курумы (от организации франкофолии).

Список литературы

- Мириманов В.Б. Искусство Тропической Африки. М.: Искусство, 1986. 310 с.
- Померанц Г. Выход из транса. М.: РоссПэн, 2010. 58 с.
- Леопольд Седар Сенгор. Избранная зарубежная лирика. М.: Молодая гвардия, 1969. 64 с.
- Bebey F. La Poupée aschanti. Yaoundé, CLE, 1973, 221 p.
- Gabus J. Art Nègre. P., 1965.
- Dongala E. Les petits garçons naissent aussi des étoiles. Paris, Le serpent à plumes, 1998, 396 p.
- Belinga S.M.E. Masques Nègre. Yaoundé, CLE, 1972.
- Kouruma A. En attendant le vote des bêtes sauvages. Paris, Seuil, 1998, 368 p.
- Kouruma A. Allah n'est pas obligé... P., Seuil, 2002, 224 p.
- Kwahule K. Le masque boiteux. Histoires des soldats. P., Editions theatrales, 2003, 55 p.
- Kwahule K. Monsieur Ki. Rhapsodie parisienne à sourire pour caresser le temps. P., Gallimard, 2010, 160 p.

Lopes E. Chercheur d'Afriques. P., Seuil, 1990, 301 p.
Lopes E. Le pleurer-rire. P., Présence africaine, 1982, 315 p.
Bakr S. Masques africaines. P., Lotus, 1987.

References

Mirimanov V.B. *Iskusstvo Tropicheskoj Afriki* [Art of Tropical Africa]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986, 310 p. (In Russ.)
Pomeranc G. *Vyhod iz transa* [Getting out of Trance]. Moscow, RossPen Publ., 2010, 583 p. (In Russ.)

Leopol'd Sedar Sengor. *Izbrannaja zarubezhnaja lirika* [Selected foreign lyrics]. Moscow, Molodaya gvardija Publ., 1969, 64 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 30.04.2021; одобрена после рецензирования 16.06.2021; принята к публикации 18.08.2021.

The article was submitted 30.04.2020; approved after reviewing 16.06.2021; accepted for publication 18.08.2021.