

АФРИКА НА ПЕРЕКРЕСТКЕ ЯЗЫКОВ И КУЛЬТУР

Н.С. НАЙДЕНОВА

Доктор филологических наук
Российский университет дружбы народов*Ключевые слова:* Тропическая Африка, Франция, африканская литература, французский язык

Сегодня африканская художественная литература не ограничивается континентальными рамками. Современные писатели - выходцы из Тропической Африки живут и публикуют свои произведения в самых разных странах. Можно утверждать, что в их сознании установилась более тесная связь с миром как единым целым, нежели с Африканским континентом.

Африканские писатели мыслят, существуют и творят между языками и континентами. Именно в этом ключе написаны два недавно вышедших в свет романа на французском языке: «Кубинские петухи поют в полночь» гвинейского писателя Т.Моненембо и «Южанин» конголезца А.Лопеса.

НЕВЕРОЯТНЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ МЕТИСОВ В... ?

Поиск идентичности персонажем-метисом занимает центральное место в творчестве А.Лопеса на протяжении двадцати пяти лет. Нарративное пространство его произведений традиционно охватывает несколько континентов. Действие его романов происходит в Африке, Франции, США и на Антильских островах, а главные герои занимают промежуточное положение между несколькими странами, языками и культурами. В центре повествования романа А.Лопеса «Южанин» (Paris, 2015)¹ - писатель-исследователь, приехавший на французский остров Нуармутье, чтобы закончить работу над книгой об участии африканских солдат в мировых войнах.

Как и персонажи романов Лопеса «В поисках Африк», «Закрытое дело», «Лилия и огненное дерево», «Дитя Пото-Пото», главный герой - метис, ищущий ответ на вопросы, красной нитью проходящие сквозь все творчество писателя: «Что такое быть метисом сегодня? Есть ли разные категории метисов? <...> Придается ли сегодня этому слову то же значение, что и раньше? Почему афроамериканцы, южноафриканцы, англоязычные африканцы стараются дистанцироваться от этого по-

нятия?»* Используя игру слов, автор именуется метисов *OCNI* (аббревиатура от *objets colorés non identifiés* - «неопознанные цветные объекты»**). «...Они смущают и беспокоят. От них надо избавиться», - с горькой иронией отмечает писатель.

В этот раз внимание автора оказывается сосредоточено на загадочном Южанине, единственном африканце, живущем на острове, говорящем с местным акцентом и принципиально именуящем себя «негром». Если первая часть романа «Южанин» разворачивается вокруг главного героя во Франции, то вторая - в Конго. Она посвящена прошлому Южанина (настоящее имя которого в романе Гаспар Либонго), воспитанного африканкой и французом, которых он тайно спасает от рук своих товарищей-повстанцев. Объединяет эти две сюжетные линии произошедшее на острове загадочное убийство, в котором обвиняется Южанин. В отличие от большинства произведений африканских писателей, «французская» часть романа представлена не Парижем, традиционным воплощением «европейской мечты». Действие в нем происходит на острове Нуармутье, расположенном у атлантического побережья Франции в департаменте Вандея.

Тем самым изменяется традиционная «расстановка сил», присущая постколониальной словесности. Если раньше в произведениях африканских писателей «центр» (Франция) противопоставлялся «периферии» (Африке), то сегодняшняя тенденция их романного творчества свидетельствует о смене векторов нарративного пространства. «Периферией» представлена и Франция. И между этой «малой Францией» и Африканским континентом писателем устанавливается тонкая связь. В первую очередь, этой цели служат прямые и скрытые сравнения. Так, остров напоминает писателю воздушного змея, которого тот запускал в детстве. Конец туристического сезона делает Нуармутье таким же «изолированным от мира

* Цитаты рассматриваемых произведений А.Лопеса и Т.Моненембо здесь и далее приведены в переводе автора статьи.

** Ср. французское *OVNI (objet volant non identifié)* - НЛО.

и диким, как деревня, затерянная в экваториальном лесу, в Сахаре или Амазонии». Рассказы о недовольстве местных жителей, остров которых, подвергаемый «набегам» приезжих в летний период, превратился в источник дохода для туристической индустрии, коррелирует со сложившимся в литературе образом Африки, используемой предприимчивыми европейцами и представителями местной элиты для собственной наживы.

Автор переосмысливает лексему *indigune* («туземец»), традиционно отличающуюся отрицательной коннотацией и использовавшуюся колонизаторами применительно к африканцам. В самом начале романа главный герой отмечает возникшее у него неприятное чувство при произнесении его собеседником этого слова. Однако позже оно используется с тем же негативным оттенком значения, но уже в разговоре о жителях острова Нуармутье, один из которых негодует по поводу визитов писателей, приезжающих, чтобы «изучать нас, как будто мы звери какие-то». Книгу, написанную одним из таких приезжих литераторов, он называет «искаженной, уродливой карикатурой». Именно к таким эпитетам обычно прибегают постколониальные критики, говоря об описании «туземцев» в колониальных романах, принадлежащих перу европейцев.

Сатира автора направлена, как всегда, против «вереницы избитых предвзвешенных» об Африке, о «красоте, величественности, волшебной таинственности тропической природы, ее цветах, нашем чувстве ритма, нашем гостеприимстве». Развенчание стереотипов об «Африке с почтовой открытки, экзотики ценою в сто су» основывается в романе на «трансконтинентальных» ассоциациях. Так, на вопрос одного из персонажей-французов о том, как поживает некий его друг из Буркина Фасо, рассказчик-конголезец отвечает, что «расстояние между Уагадугу и Браззавилем больше, чем между Гибралтаром и Осло».

Автор точно воссоздает не только живописные пейзажи острова, но и особенности, присущие речи местных жителей, которые отличаются не меньшей яркостью. Писатель не просто пересыпает речь персонажей словами, присущими исключительно данной местности, но и стремится тщательно изобразить фонетические особенности, свойственные их речи. Семантика некоторых диалектизмов оказывается настолько колоритной, что не всегда понятна французскому читателю. В этом случае рассказчик прибегает к объяснению их значения, сопровождая его следующим комментарием: «Мне-то легко понять их, потому что там у нас <в Африке> французские слова тоже имеют свой смысл, которым мы наделяем их по своему усмотрению». Ассоциативная связь, устанавливаемая между африканским, французским и пуатвинским диалектом (относящимся к региону Пуату. - Н.Н.), имеющими периферийный статус по отношению к центральноязыковой норме, отражает стремление автора отказаться от бинарной оппозиции «центр - периферия», на которой тра-

диционно основывается постколониальная парадигма.

С другой стороны, когда речь заходит об Африке, рассказчик прибегает к использованию заимствований из языка *лингала*, а также специфических грамматических конструкций, свойственных африканскому варианту французского языка. Именно использование конголизмов служит для главного героя ключом к разгадке происхождения Южанина, настолько пропитанного культурой своего нового европейского дома, что его африканские корни начинают вызывать у него сомнения.

Иногда африканизмы используются для обозначения французских реалий. Так, конголезец, говоря о Нуармутье, использует широко распространенную в Тропической Африке лексему *du pays* («местный»), а семейное предание именуется устной традицией. Песня французского композитора Ж.Ульмера «Улицы Копенгагена» превращается в «Улицы Пото-Пото*», а дом Южанина носит интригующее для местных жителей название *Ker Makabana*, в котором им понятно лишь *ker*, означающее «дом» на бретонском языке. Вторая часть названия так и остается нерасшифрованной и представляется им словом из родного «африканского патуа» владельца дома.

Писатель вводит в текст кальку из чилийского варианта испанского языка *succursale* (дословно «филиал», в переносном смысле «любовница»), сравнивая ее с используемым в аналогичном значении африканизмом *deuxieme bureau* (дословно - «вторая работа»). Тем самым писатель выходит не только за континентальные, но и за языковые границы. Персонажи романа ведут оживленные беседы о французском языке в Африке, цитируют Л.С.Сенгора**, ссылаются на Французскую академию, принявшую решение включить в словари ряд африканизмов (*essencerie* - «бензозаправка», *primature* - «резиденция Премьер-министра»), которые «добавляют французскому языку кокетства». Посредством данной стратегии А.Лопес реализует в тексте идею метисации не только на идейно-эстетическом, но и на языковом уровнях.

Описания африканских реалий искусно вплетены в ткань повествования. Африка именуется «другой планетой», «где в неделе пять дней, где месяцы именуются лунами, а года - сезонами дождей <...>, где у каждого человека несколько матерей и отцов, где приданое приносят мужчины, а не женщины, где на похоронах поют и танцуют, где племянники наследуют вдов своего дяди». Люди

* Пото-Пото - один из старейших народных кварталов Браззавиля. Также широко известен сформировавшимся в нем самобытным направлением живописи, т.н. «Школой Пото-Пото».

** Леопольд Седар Сенгор (1906-2001) - поэт, один из авторов концепции негритуада, призванной реабилитировать африканские культурные ценности, первый президент Сенегала, первый африканец, ставший членом Французской академии.

на этой планете «говорят на языках, которые вы тщетно будете пытаться выучить всю жизнь», а сами при этом «быстро осваивают ваш алфавит, ваш язык, ваши традиции». И все же «кровь у этих людей красная, как и у вас», «им больно, когда их ранят, они смеются, когда их щекочут». В этом ярком пассаже отражается концепция «тысячи и одной идентичности» автора, имеющей три основные составляющие: первоначальную идентичность (*identité originelle*), связывающую его с предками и родиной, международную идентичность (*identité internationale*), делающую его членом большой франкофонной семьи, и личную идентичность (*identité personnelle*), подразумевающую возможность личного выбора вне зависимости от общественного. Эти три идентичности автор сравнивает с тремя струнами одной гитары, которые можно перебирать по очереди, парами или одновременно, стараясь при этом не порвать их, чтобы мелодия не потеряла свою гармонию².

Как и в предыдущих романах А.Лопеса, музыкальный интертекст играет значительную роль. В романе «Южанин» фраза из песни канадского шансонье Феликса Леклера обрамляет историю Гаспара Либонго (Южанина). В начале повествования она воспроизводится в своем первоначальном виде:

«Сегодня, когда я вижу фонтан или девушку,
Я прохожу стороной или закрываю глаза».

Роман заканчивается этой же цитатой, но упоминание «фонтана или девушки» заменяется на «чернокожего или метиса». Так, звучащая во Франции песня канадского композитора в исполнении африканца свидетельствует о подлинно детерриториализованном характере творчества писателя.

ДИТЯ ФЕСТИВАЛЯ

Действие романа Т.Моненембо «Кубинские петухи поют в полночь»³ (Paris, 2015) также происходит в нескольких странах: на Кубе, в Гвинее и даже в Советском Союзе, точнее, на борту судна «Адмирал Нахимов». Главный герой, сын кубинки и африканца, приезжает на Кубу в поисках своих корней. Как и в романе А.Лопеса, в основе сюжета «Кубинских петухов» лежит детективная история, однако в данном случае она зачастую подается писателем как латиноамериканская теленовелла: время от времени рассказчик упоминает о загадочном Поместье Торрентес, документе, подписанном самим Фиделем Кастро, сундуке, тайне, которую хранит некая сумасшедшая, и могиле.

История предков главного героя, как и весь роман, носит трансатлантический характер. Она начинается во Франции, проходит через Сан-Доминго (ныне Гаити), Луизиану и завершается на Кубе. В их жилах смешана французская, каталонская, индейская и ирландская кровь. Мать главного героя, дочь аристократа, порвавшего со своей

семьей, и прачки-негритянки, ровесница кубинской революции, влюбляется в известного конголезского саксофониста во время Гаванского фестиваля молодежи и студентов. Протагонисту предстоит раскрыть тайну, которую тщательно стараются скрыть от него те, кто ради наживы не считается ни с чем.

Культурная метисация находит в романе целый ряд проявлений. Так, уже само африканское имя героя (Тиерно Диалловоги) и прозвище (Эль Паленке, по названию популярной кубинской мелодии) символизируют двойственность его идентичности. Повествование в романе представляет собой своего рода исповедь и ведется от лица кубинца, невольного участника заговора корыстолюбивых представителей спецслужб Острова Свободы. Повествовательная манера выдержана в духе африканской устной традиции за счет использования присущих ей стилистических фигур и приемов. Подробное описание гаванских улиц и маршпрутов, обилие топонимов, зажигательные ритмы румбы погружают читателя в мир самобытной кубинской культуры. И культура эта, оказывается, плотно укоренена в африканской традиции.

Роман содержит значительное количество испанских слов, служащих для обозначения кубинских реалий: *chavito* - «кубинское песо», *bocadito* - «бутерброд», *mayoral* - «управляющий», *balsero* - «незаконный эмигрант» и т.д. Один из таких кубанизмов - *tambi* - красной нитью проходит через весь текст романа. Лексема *tambi*, первоначально использовавшаяся в отношении чернокожих выходцев из Сан-Доминго с оттенком пренебрежения, впоследствии была подхвачена кубинцами для обозначения борцов за освобождение от испанского владычества. Существует несколько версий ее происхождения, одна из которых - заимствование из языка банту, и именно ее и придерживается автор в романе. Сначала она вводится в ткань повествования в обрывках разговоров между главным героем Тиерно и пожилой кубинкой, подслушанных рассказчиком и вызывающих его недоумение. Затем она звучит в песне, которую давно напевала Хулиана, мать Тиерно, текст которой должен помочь ему раскрыть семейную тайну. Наконец, *Mambi* оказывается прозвищем жениха Хулианы, молодого талантливого кубинца, преданного утопическим идеалам революции. «Мамби - это первые солдаты нашей борьбы за независимость. Такие же, как вы, выходцы из Гвинеи и Конго», - объясняет Хулиана значение данного слова своему собеседнику-конголезцу. Так *tambi* помогает герою раскрыть не только семейную тайну, но и имплицитно устанавливает родственную связь между африканцами и кубинцами. Неслучайно названия стран «Гвинея» и «Конго» используются во множественном числе.

Автор стремится, тем самым, отказаться от искусственных границ, проложенных европейцами на африканском континенте, объединив воедино разобщенные народы и обратив их к единому источнику происхождения. Африка представляется

никогда не бывавшим в ней кубинцам как симуляр, миф, по которому они испытывают ностальгию. Она уподобляется колдунье, вызывающей смешение чувств, биение сердец, помрачение разума.

Иноязычные лексические единицы в романе не ограничиваются заимствованиями из кубинского варианта испанского языка. В нем присутствует и ряд советизмов: *koulak* - «кулак», *kolkhoze* - «колхоз», *goulag* - «Гулаг». При этом в некоторых случаях писатель намеренно прибегает к лексической несочетаемости - на страницах романа можно встретить упоминание о «табачных колхозах» и «сахарных совхозах». Их наличие в тексте объясняется не только важной ролью, которая в романе отводится пароходу «Адмирал Нахимов». Связано оно и с тем, что как Куба, так и ряд африканских стран в свое время избрали социалистический путь развития. «Наше отдаленное родство не ограничивается богами йоруба и сальсой. Нам пришлось пережить одни и те же страдания, одно и то же насилие и одно и то же благоговение перед большим советским братом, несмотря на наш благоприятный тропический климат», - отмечает рассказчик. И вновь автору удается подчеркнуть общность между африканцами и кубинцами за счет сходства детерминант исторического процесса.

Как и в романе А.Лопеса, музыка играет важнейшую роль в развертывании событий. Она служит и дополнительным средством подчеркнуть единый корень происхождения африканской и кубинской культур. Ключом к разгадке тайны семьи главного героя оказывается кубинская песня, написанная в популярном на острове жанре «пунто», вобравшем в себя значительное число африканских элементов. Песня, сочиненная известной кубинской певицей С.Гонсалес и ее мужем Р.Домингесом, была призвана стать символом кубинской идентичности⁴. Писатель постепенно раскрывает секрет песни. Сначала в текст вводятся ее отдельные элементы на испанском языке, затем куплеты из песни на испанском, и лишь позднее он предлагает читателю ее перевод на французский. Переключение языковых кодов выполняет здесь сразу несколько функций: это и поддерживание атмосферы таинственности, окружающей популярную некогда мелодию, и стремление создать у читателя, не владеющего испанским языком, «комплекс языковой неуверенности». Но главная его роль заключается в стремлении показать уникальность Кубы и многоликость ее культуры, отразить которую способен только местный вариант испанского языка. И действительно, текст на французском в значительной степени блекнет, теряет свою аутентичность: слова-символы кубинского патриотизма автор был либо вынужден оставить на языке оригинала (например, уже упомянутое *tambi*), либо подвергнуть описательному

переводу. Так, испанское *manigua* переведено на французский язык как *les grandes forêts* (дословно - «густые леса»^{*}).

Рассказывая об идеалисте-интеллектуале Мамби, писатель говорит о том, что он любил греков и латинян, Кафку и Пруста, Рильке и Джойса, Бодлера и Рембо, но в первую очередь он был дитя Кубы, правнуком Эредиа и Марти, сыном Карпентьера, племянником Гильена. Последняя фраза в его дневнике апеллирует к творчеству Анри де Монтерлана и Омара Хайяма. Подобная децентрация геокультурных пространств, отражаемая сквозь призму художественной литературы, заставляет вспомнить концепцию *tout-monde* мартиканского мыслителя Э.Глиссана как несистемного единства, мира, где существует не *человечество*, но *человечества*, в котором идут непрерывные процессы креолизации, и где на смену незыблемым континентам приходят архипелаги, состоящие из множества островов⁵.

Так в романе переплетаются, взаимодействуют и оказывают друг на друга взаимное воздействие несколько языков и культур, ни одна из которых не претендует в нем на главенствующую роль. Возможно, именно поэтому в самой последней фразе текста романа используется заимствование из латыни *carpe diem* (дословно - «живи настоящим»). Испанский язык Кубы и французский язык Тропической Африки имеют общего предка - латынь, на основе которой и сформировалась Новая Романия.

Термин «метис», столь часто встречающийся в произведениях А.Лопеса, в романе Т.Моненембо не используется. Подводя итог жизни своего героя, писатель называет его метеком (*métèque*), т.е. чужаком с мрачной, необузданной, несуразной судьбой, полной крайностей - судьбой сеньора Эль Паленке. Тот факт, что писатель называет героя не его настоящим именем Тиерно Диалловги, а его кубинским прозвищем, сопровождаемым испанской формой обращения, снова призван показать неслиянность и нерасторжимость составных элементов афро-кубинской идентичности.

ПУШКИН В ДЖИНСАХ

Отличительной особенностью обоих романов является большое количество упоминаний в нем писателей, поэтов, философов, художников, музыкантов, относящихся к самым разным культурам. Так, анонимное донесение, направляемое лидеру конголезских повстанцев, скреплено подписью некоей «Агаты Кристи», а кубинский интеллигент оказывается горячим поклонником Р.Тягера и О.Хайяма и спорит с конголезским саксофонистом о Достоевском и Гегеле.

Одним из персонажей романа Т.Моненембо оказывается Ф.Кастро, который со своим отрядом

* Заимствование из языка таино *manigua* служит для обозначения дикой, неприрученной природы, непролазных зарослей, в которых укрывались активисты движения за независимость Кубы (ср. фразеологизм *irse al manigua* - взяться за оружие).

вынужден остановиться на ночлег около поместья деда главного героя. За оказанную помощь тот обещает ему, что после победы революции на острове за ним сохранится право частной собственности на дом в Гаване и зоопарк. Отец кубинской революции предстает в романе обычным партизаном, твердо уверенным, однако, в своей победе, и не лишенным чувства юмора, о чем свидетельствуют диалоги с владельцем поместья:

«- Ты же Кастро, да?.. Ну так вот, Кастро, я, как и ты, не люблю этого пса Батисту. Но в моем сознании ненависть к Батисте не приравнивается к любви к Кастро.

- Спасибо, амиго. С такими парнями, как ты, по крайней мере, знаешь, чего ожидать. Ах, если б ты был чуть менее угрюмым, я бы точно и тебя привлек к делу революции...»

Еще один важный персонаж романа - советский пароход «Адмирал Нахимов». Именно он играет ключевую роль в появлении на свет главного героя, сопровождает основные вехи его жизни, и даже крушение судна символизирует трагедию его семьи: «Его предназначение состояло в том, чтобы выковать твою судьбу». Пароход персонажируется в тексте романа, наделяется человеческими качествами: «как будто бы судно может быть таким же злым, как человек», «если бы не он, ничего бы не случилось». «Адмирал Нахимов» словно принимает эстафету от тех кораблей, которые в далекие колониальные времена перевозили африканцев на Кубу, что и послужило началом многовековой трансатлантической истории. В июле 1978 г., как и описано в романе, пароход действительно совершал рейс Оран - Гавана с целью перевозки африканских участников XI Фестиваля молодежи и студентов. Автор дает точные сведения о технических параметрах судна и африканских странах-участниках фестиваля, воссоздавая, тем самым, атмосферу эпохи.

А.Лопес также не обошел стороной представителей русской литературы. Так, узнав об африканских корнях А.С.Пушкина, главный герой увлекается его творчеством и буквально «проглатывает» его роман «Арап Петра Великого». Его друг-художник пишет портрет «Пушкин в джинсах и рубашке поло» с лицом, напоминающим традиционную африканскую маску. Картина с изображением русского поэта выступает в качестве завязки интриги повествования, т.к. герой выясняет, что моделью для написания картины послужил загадочный Ассанакис, о сходстве которого с ним ему непрерывно твердят все жители острова.

Говоря о роли устной традиции в его образовании, благодаря которой он «без какой-либо программы, без расписания, без упражнений, без домашних заданий» научился «размышлять, анализировать, понимать логику собеседника», главный герой сравнивает научившего его всему этому дядю Ганкама с Сократом: «Полагаю, что Сократ обучал своих учеников этим же способом. Дяде Ганкама не хватало только тоги». И далее,

говоря о дяде, протагонист именует его своим «Сократом-сотайнником», с которым он полемизирует и после его смерти «то на французском, то на родном языке, а иногда на латыни или на греческом».

Сократ не впервые упоминается на страницах произведений писателя. Например, в сборнике автобиографических эссе «Моя бабушка из племени банту и мои предки галлы», признаваясь в недостаточном владении языком лингала, А.Лопес так пишет о своей бабушке: «Когда я разговаривал на лингала с бабушкой, она становилась Сократом, а я - неграмотным»⁶.

Писатель стремится подчеркнуть дидактическую роль устной традиции не только для передачи из поколения в поколение народной мудрости и памятников фольклора, но и применительно к современному, западному образу мышления ее способность «научить одерживать верх в споре». Тем самым он предлагает новую трактовку классической для африканской литературы бинарной оппозиции «традиция-современность», заключающей в себе непримиримое противостояние слова устного и письменного. Если герои африканских романов 1960-х - 1970-х гг. отправлялись во Францию, чтобы «научиться побеждать, не будучи правыми»⁷, то для писателя XXI в. оказывается возможным почерпнуть это знание и в родной культуре. Так, создание полицентричного нарративного пространства влечет за собой и деконструкцию устаревших оппозиций.

* * *

Анализ романного творчества писателей - выходцев из африканских стран наглядно демонстрирует тот факт, что картографирование мировых пространств художественной словесности сегодня возможно лишь условно. Современные литературные образования необязательно имеют четкую соотношенность с национальной идеей и охватывают несколько континентов. «Миноритарные» культуры продуктивно взаимодействуют не только и не столько с «доминантной» культурой. Подобные связи устанавливаются непосредственно между «малыми» культурами в обход центра. Примером тому служат литературы стран Тропической Африки на европейских языках, формирующиеся на стыке нескольких культур, языков и воображаемых пространств.

¹ Lopes H. Le Méridional. Paris. 2015.

² Lopes H. Ma grand-mère Bantoue et mes ancêtres les Gaulois. Paris. 2003, p. 11-20.

³ Monénembo T. Les coqs cubains chantent à minuit. Paris. 2015.

⁴ Sublette N. Cuba and Its Music: From the First Drums to the Mambo. Chicago. 2007, p. 565.

⁵ Glissant E. Poétique de la Relation. Paris. 1990, p. 204.

⁶ Lopes H. Ma grand-mère Bantoue..., p. 33.

⁷ Kane Ch.H. L'Aventure ambiguë. Paris. 1961, p. 47.