

## **«ТОСКА ПО МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ» И «CIVILISATION DE L'UNIVERSEL»: ПОЭТИЧЕСКОЕ КОНСТРУИРОВАНИЕ АФРИКИ И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА В АКМЕИЗМЕ И НЕГРИТЮДЕ. ЧАСТЬ 2<sup>1</sup>**

---

*Статья посвящена типологическому сопоставлению принципов художественного конструирования образа Африки в акмеизме и негритюде. Предметом сравнения выступают книга франкоязычного сенегальского поэта Л.С. Сенгора «Эфиопики» и цикл «Шатер» русского модерниста Н.С. Гумилева. Во второй части статьи на фоне развиваемой Сенгором философии негритюда и заложенной в ней концепции Civilisation de l'Universel («универсальной цивилизации») дается анализ образной системы книги «Эфиопики», пронизанной стремлением представить идентичность, бытие и память «черных». Особое внимание обращается на цикл «L'absente» («Отсутствующая»), где главная героиня предстает как вечная женственность, как символ мифологического течения времен года, как образ вечной Африки и воплощение библейской царицы Савской. В заключение статьи резюмируется контекст сходств и различий двух авторов в подходе к репрезентации Африки, восходящих к колониальному дискурсу и имеющих цель вписать африканскую культуру в культуру мировую. Ключевые слова: Л.С. Сенгор, «Эфиопики», Н.С. Гумилев, «Шатер», образ Африки, колониальный дискурс, акмеизм, негритюд.*

### **III. «Эфиопики» Сенгора в контексте негритюда**

Гумилев путешествовал и писал «Шатер» в период расцвета европейского колониализма, в то время, когда Леопольд Седар Сенгор проводил свое детство в Жоале в Сенегале. Детство – один из лейт-мотивов всего творчества Сенгора<sup>2</sup>, в том числе и в «Эфиопиках»,

---

<sup>1</sup> Первая часть статьи опубликована в предыдущем номере журнала. – *Ред.*

<sup>2</sup> Янош Рисс [1] предлагает три подхода к произведениям Сенгора: как к (авто)биографическому документу, как к выражению негритюда и как к переработке европейско-африканской истории.

где он, как и Гумилев, обращается к мифической Африке. Сенгор начал писать в 1930-е гг., публиковал свои труды, за некоторыми исключениями, только после Второй мировой войны [2]. В его поэзии функционирует ряд основных тем, акценты в которых смещаются, но в сущности своей они неизменны. Поэтические сочинения автора отличаются иероглифическим, зашифрованным языком [3. Р. 469]. В своих текстах Сенгор создает некую «черную» идентичность [Ibid.], которая конструируется не только за счет указания на темный цвет кожи, но и за счет позиционирования самого себя как посланника от поэзии, как «патриарха-управителя традиции» и как политического вождя в настоящем и будущем [Ibid. Р. 464]. Конструирование образа «посланника от поэзии» и «патриарха-управителя традиции» по меньшей мере напоминает созданный в гумилевском «Шатре» образ поэта, обозначенный характеристиками «белый» и «русский». Доминирует у Сенгора, кодифицирующего атрибуты «черный» и «африканское», тема обращения к потерянному детству, которое связывается с томлением и тоской о потерянном рае доколониальной африканской культуры<sup>1</sup>. В более позднем творчестве, хотя уже и в «Эфиопиках», к этому добавляется универсалистская идея примирения колонизатора и колонизированных, которая находит выражение в концепте *Civilisation de l'Universel* («универсальной цивилизации») и поддерживается убежденностью в равенстве всех людей и их культур. Следуя главной мысли, в процессе диалогического взаимодействия эссенциалистские в своей основе культуры должны дополнять друг друга.

В фундаменте этих установок лежит философия негритюда, основные положения которой были развиты Сенгором совместно с Эме Сезером и Леон-Гонтраном Дамасом в интеллектуальном сообществе Парижа 1930-х гг., как концепция антиколониального плана. В ней объединились «различные дискурсивные традиции в новый тип движения» [4. Р. 101]<sup>2</sup>. Негритюд не имеет четкого определения: это одновременно и философия, и поэтическая школа, и политиче-

---

<sup>1</sup> В качестве дополнительного замечания стоит упомянуть: самое подходящее понятие для вызванного базового чувства, как мне на самом деле кажется, – это русская «тоска». Слово сложно перевести на немецкий, оно включает в себя многие друг друга дублирующие понятия: грусть, томление, ностальгия и др.

<sup>2</sup> Об африканской диаспоре в Париже, интеллектуальном климате и формировании негритюда см. также: [5].

ская программа. В предисловии к немецкому изданию первого тома художественных произведений, эссе и манифестов Сенгора негритуд определяется как «совокупность ценностей культуры черного мира, как они выражаются в жизни, в институтах и сочинениях черных. Я [Сенгор] утверждаю, что она существует в действительности: сплетение различных фактов» [6. Р. 7].

Во вторую очередь речь идет о том, чтобы эти ценности принять и оживить в настоящем, придать им культурную и политическую силу (*agency*):

Это не мы изобрели выражения «негритянское искусство», «негритянская музыка», «негритянский танец». И «закон партиципации» тоже. Это сделали белые европейцы. Наша основная забота, начиная с 1932–1934 гг., заключается в том, чтобы этот негритуд принять, проживая его, и затем, после того как мы его узнали в жизни, углубить его смысл. Чтобы в конечном итоге принести его в дар миру, как краеугольный камень для строительства той «универсальной цивилизации», которая или станет единым делом всех рас, всех самых разных цивилизаций или вообще не будет существовать<sup>1</sup>.

Из-за приверженности к картине мира, детерминированной расистскими дифференциациями (какой бы позитивной она ни выглядела), и из-за своего культурного эссенциализма, а также из-за ярко выраженной мысли о всеобщем примирении и, прежде всего (несмотря на позитивную переоценку), из-за принятия колониальных и империалистических стереотипов негритуд позже подвергался резкой критике (см. об этой полемике: [8; 9. Р. 38–48; 10]). Кроме того, критике подверглось его сосредоточение на африканском прошлом, а не на (пост)колониальном настоящем. Поэтому негритуд должен

---

<sup>1</sup> Во французском оригинале этот отрывок звучит следующим образом: «Or donc, la Négritude, c'est comme j'aime à la dire, *l'ensemble des valeurs culturelles du monde noir*, telles qu'elles s'expriment dans la vie, les institutions et les œuvres des Noirs. Je dis que c'est là une réalité: une nœud de réalités. Ce n'est pas nous qui avons inventé les expressions 'art nègre', 'musique nègre', 'danse nègre'. Pas nous la loi de 'participation'. Ce sont des blancs européens. Pour nous, notre souci, depuis les années 1932–1934, notre unique souci a été de l'assumer, cette Négritude, en la vivant, et, l'ayant vécue, d'en approfondir le sens. Pour la présenter, au monde, comme une pierre d'angle dans l'édification de la *Civilisation de l'Universel*, qui sera l'œuvre commune de toutes les races, de toutes les civilisations différentes – ou ne sera pas» [7. Р. 9].

рассматриваться как комплексный исторический феномен (ср.: [4; 8; 9. Р. 38–48; 10]).

Самая большая слабость негритюда заключалась в том, чтобы при *de facto* существующем колониальном, позднее постколониальном гегемониальном властном порядке обосновать культурное равенство именно в дискурсах доминантной культуры [3. Р. 467]. Однако panaфриканский проект по созиданию и осмыслению самоидентичности, который в конечном итоге представлял собой негритюд («черная идентичность»), мог состояться только при конфронтации и посредством взаимодействия с европейскими стереотипами, чтобы столкнуть сложившиеся внутри этого дискурса «истинные» утверждения с критическим потенциалом, как установлено Л. Геерт. «Такие люди, как Сенгор, должны были определиться со своей точкой зрения внутри подобных понятийных структур, если хотели позиционировать себя как субъектов африканской культуры» [4. Р. 103].

Африканские эскизы Гумилева и Сенгора базируются на схожих дискурсивных предпосылках, а именно на колониальном дискурсе их времени, для деконструкции которого подготавливали почву как авангардисты (к которым Гумилев в этом контексте должен быть причислен), так и негритюд. Тем не менее существует важное различие: в то время как авангардисты обратились к Африке из-за пресыщенности современным миром, в случае с негритюдом речь идет о «побеге из цивилизации белых, [а не об] отправлении в неизвестность <...>. Это путешествие имеет конкретную цель: преодоление отчуждения, в том числе и личностного, за счет всеохватного пробуждения самобытности в сердце Африки» [11. Р. 285].

Однако следует возразить: даже когда Сенгор говорит как африканец, его тексты – как и у Гумилева – всегда представляют «рассказ об Африке»:

Нельзя полагать, что традиционалистский образ Африки Сенгора сформирован преданиями (традициями) его предков; в данном случае речь идет об «изобретении традиции», о рассказе об Африке, который пронизан европейскими формулами соответствующего дискурса. Поэтому место традиции всегда находится в настоящем, в этом случае в европейском «модерне» [4. Р. 106].

«Эфиопики» представляют собой один из таких рассказов об Африке (как лирические тексты, не в нарратологическом смысле), которые, включаясь в традиции негритюда, как придают ему выраже-

ние, так и представляют живое «бытие черных» в смысле негритюда, чтобы в будущем обрести действенность. Е. Гарни [9. Р. 38] замечает, что этой философии через посредство поэзии, как понимает ее значение Сенгор, благодаря обращенности к прошлому придается превентивный, революционный потенциал. Прошлое, в котором возникает мифическая, мистическая и гуманная Африка, *idealiter* (как нельзя лучше) способствует будущему росту, в котором следует почерпнуть новые силы для борьбы в настоящем [Ibid. Р. 40], и тем самым оно представляет собой своего рода воспоминание об основополагающих качествах и силах всех «черных» людей, их «негритянской душе», в понимании Сенгора: эмоциональности, экспрессивности и ритме<sup>1</sup>.

В поэтической практике, которую Сенгор стремился обосновать, в том числе теоретически, в созданном в 1954 г. эпилоге к «Эфиопикам» («Послесловие: Comme les lamantins vont boire à la source» [12. Р. 160–173], «Как ламантины приходят к источнику питья» [6. Р. 131–141]) и в поздних сочинениях это выражается, например, представлением Африки в женском образе, в ритмизации и образности поэтического языка, гимнах кормящей, охраняющей, но и желанной «черной» женщины, ее красоты и эротизма. Это типичный пример

---

<sup>1</sup> «Фундаментальный кризис европейского гуманизма и рационализма после Первой мировой войны, бесчеловечный тоталитаризм и массовое истребление, открыто распространяемые национал-социалистами, позволяют Сенгору составить образ человеческой, солидарной, первозданной и выносливой Африки, где человек объединен с природой и где он через его *élan vital* напрямую общается с космосом, с элементами, животными и растениями. Это не *raison d'œil* белого, а *raison-étreinte* черного ведет к основам вещей, к пронизывающему, интуитивному знанию. В этом смысле становится понятно старое и часто повторяющееся изречение Сенгора 1939 года *„L'émotion est nègre comme la raison hellène“* [Где белый воспринял бы только поверхностное, черный достиг бы истинной символики (*réalité profonde*)]. *„La raison européenne est analytique par utilisation, la raison nègre, intuitive par participation“* [Разум европейца аналитичен из практичности, разум черного интуитивен из чувства причастности] – так звучит другое часто цитируемое выражение Сенгора. То, что европейские сюрреалисты верно распознают и программно представляют как художественную задачу, естественным образом присутствует в Африке: образ жизни и мифическая мысль, которые непосредственно захватывают ритм природы, религии, материи, жизни и порождают музыку, танец, маски, статуэтки, стихи, посреди повседневной жизни сообщества или на праздник, все это опьяняет и очаровывает всех своей магией» [10. Р. 506].

перекодировки колониальных стереотипов; империалистический дискурс кодифицировал «черную» женщину все же не как желанную музу, а как поработанный сексуальный объект. Такая перекодировка обнаруживается и в «Эфиопиках», где добавляется ее связь с идеей синтеза в концепте «универсальной цивилизации», что выражается в «*L'absente*» ([12. Р. 114–119], в немецком переводе «Отсутствующая» [13. Р. 144–148]), в тексте, в котором возникает обращение к мифу о Царице Савской, а также к Эфиопии, вписанной в заглавие произведения.

«Эфиопики» как единое целое представляют собой вид разделенного на фрагменты эпоса [14. Р. 232], в котором поэтически раскрываются различные сцены, эпохи или традиции африканской истории и panaфриканского пространства вплоть до американской диаспоры (Нью-Йорк). Формально цикл Сенгора сильно отличается от цикла Гумилева. Он состоит из 17 отдельных текстов и послесловия, причем лирические тексты разделены на четыре группы<sup>1</sup>. Первая, не имеющая названия группа состоит из 7 стихотворений, которые сосредоточены на теме, мифе, личности или какой-либо местности Африки. Вторая группа – «*Chaka*» – состоит из двух частей и представляет собой драматическую поэму, в которой король державы Зулу в диалоге с неким «белым голосом» (*une voix blanche*) из военачальника превращается в поэта. Претекстом, подвергшимся значительной трансформации, при этом выступает роман «Чака» Томаса

---

<sup>1</sup> В раннем немецком издании, которым мы пользовались [13], деление другое, цикл как таковой неразличим. Публикатор нового издания перевода Яна (Jahns) решил сохранить введенную им в первом переводе 1963 г. структуру произведения, передающего своеобразие определенной эпохи (см.: [2. Р. 210]). Под заголовком «*Äthiopische Gesänge*» здесь находятся первые семь поэм из «Эфиопик», объединенные с «*D'autres chants...*», которые отдельно не обозначены. «*Chaka*» (нем. «*Tschaka*») и «*Épîtres à la Princesse*» (нем. «*Episteln für die Fürstin*») появляются как отдельные тексты. Послесловие («*Postface: Comme les lamantins vont boire à la source*») отсутствует. Но оно есть в «*Négritude und Humanismus*» («*Wie die Seekühe zum Trinken an die Quelle kommen*») [6. Р. 131–141]). Для славистского контекста интересно: на русский переведены только три стихотворения, два из первых семи стихотворений (рус. «Кайя-Маган» и «Нью-Йорк») и «*Chaka*» (Чака (Драматическая поэма для нескольких голосов)) [15. Р. 491–505]. При этом «Эфиопики» (рус. «Образы Эфиопии») – цикл Сенгора, из которого меньше всего отдельных текстов было включено в лежащий передо мной том избранных сочинений африканской лирики.

Мофоло (1876–1828), который появился в 1925 г. на языке суто<sup>1</sup>. Третья группа названа «*Épîtres à la Princesse*» («Послания к принцессе») и состоит из метафорического диалога между представляющей Европу «белой принцессой» и африканским принцем и поэтом. Диалог является поэтической реализацией концепции «*универсальной цивилизации*», представления о равенстве двух культур и их диалоге [З. Р. 466]. Четвертая группа «*D'autres chants*» («Другие песни») состоит из 8 более коротких стихотворений. Наконец, прилагается эпилог, в котором Сенгор в ответ на более ранние критические отзывы излагает основные принципы своей поэтики. Тем самым цикл гораздо более разнообразен и сложнее структурирован, чем «Шатер» Гумилева.

Язык Сенгора сложнее, чем язык Гумилева, отдельные тексты и созданные образы труднее поддаются дешифровке. Сенгор отказывается от рифмы, структура произведения характеризуется симметричными длинными стихами. Строки пронизывают «обращения и восклицания, просьбы, пожелания и молитвы, угрозы и предупреждения, пророчества и вопросы», которые передают «понимание мира» лирическим Я и отсылают к «репертуару библейских пророков». Из-за обильного употребления «апострофов, повелительного и желательного наклонений, вопросов и прямой речи» возникает «мессиански призывный характер» стихов [11. Р. 277]. Тексты имеют песенный характер, воздействуют как ритуальные заклинания, постоянно кружатся вокруг главного, что усиливается повторением «слов, образов, стихов и мотивов» [Ibid. Р. 278]. Синестезия играет при этом важную роль, «стихи звучат, но они и пахнут, и сияют». Воздействие всех этих художественных средств в совокупности поддерживается синтаксической структурой, упорядочивающей вовлечение читателя [Ibid.].

Все эти техники имеют общую функцию: они создают эффект отчуждения, чтобы открыть знакомую прагматику повседневности, они делают непривычным, чтобы очистить взор на таинственную всесторонность мира. Все сферы подчинены друг другу в этом мире, который отстраняет дискурсивное мышление, ориентированное на факты. Анимация и одухотворение обычно не оживленного и неодушевленного, или наоборот, натурализация и материализация живого и духовного, а также

---

<sup>1</sup> Опубликованный в 1940 г. французский перевод вдохновил целый ряд африканских авторов [З. Р. 466]. Об интертекстуальности см.: [15, 16].

использование обширного и гетерогенного словаря – это наиболее важные методы. Все три вступают в метонимическое воздействие: перемешивание и взаимное проникновение отдельных областей. Так однозначность выходит за свои пределы и становится многозначной силой [11. Р. 279].

Это все напоминает Юттнеру скорее «средневековое понимание множественного смысла письма <...>, чем современные символистские или антиреалистские тенденции. Конкретное <...> превосходится, но не нисходит на нет» [Ibid. Р. 279]. Характерной является диалогическая базовая структура, реализуемая «схемой скрытого вызова-ответа» [Ibid. Р. 281]. Диалог с прошлым служит руководством для ориентации в будущем: «*Memoria* как сила» [Ibid. Р. 279].

Вследствие применения описанных средств поэтики тексты Сенгора обнаруживают значительную степень интертекстуальности. Диалог с прошлым реализуется в интертекстуальности посредством включения как устных, так и письменных претекстов, как и диалог между культурами. Сам Сенгор подчеркивает в эпилоге к «Эфиопикам» значение африканских и французских источников для своей поэтики (ср. [2. Р. 301]. Сенгор вписывает свои рожденные философией негритюда тексты в сеть отношений мировых культур, к которой африканские культуры прошлого и настоящего причисляются так же естественно, как и другие культуры.

В качестве примера я хотела бы вкратце объяснить, как это реализуется в «L'absente», чтобы затем на основе имеющихся там топов и фигур выйти на сравнение panaфриканских набросков Сенгора и Гумилева. «L'absente» предлагается прежде всего потому, что фигурирующая в названии цикла Эфиопия тематически наиболее связана с возникающей в этой части цикла Царицей Савской. Эфиопия для Сенгора остается важной темой и вне «Эфиопик». Уже в 1948 г. он опубликовал в томе «Черные жертвы» «Эфиопию», состоящую из шести частей и представляющую уже в 1930-х гг. возникшую **протестную** реакцию на оккупацию Эфиопии Муссолини. В 1979 г. в своих «Основных элегиях», а именно в «Элегии для Царицы Савской» [12. Р. 331–409]<sup>1</sup>, он снова обращается к образу Царицы Сав-

---

<sup>1</sup> В [13] нет немецкого перевода этого текста. Первое издание, ставшее основой данной новой публикации немецких переводов стихотворений Сенгора, появилось в 1963 г.



ской. И наконец, в 1975 г. он основал до сих пор существующий журнал о культуре под заглавием «Эфиопики»<sup>1</sup>.

В «L'absente», названной Р. Джоанни [18. Р. 21] из-за переплетения актуализированных в ней тем одним из важнейших подциклов в цикле «Эфиопики», упомянутая в ее названии «Отсутствующая» фигурирует на многих смысловых уровнях: как мифическая женственность, как символ мифического течения времен года, как символ вечной Африки и библейской царицы Савской. Прибывшая из дальних стран, согласно Ветхому Завету (1 Көн. 10. 1–13; 2 Chr. 9. 1–12), оказывается той, которая бросает вызов мудрости царя Соломона и осыпает его богатствами – тот смысловой уровень прочтения, который воплощается и у Гумилева. В Новом Завете (Mt. 12. 42; Lk. 11. 31) царица Савская представляется царицей южной в Судный день с отсылкой на ее ветхозаветную роль обвинительницы. В Ветхом Завете она представлена как «арабская царица», но уже в 1936 г. в написанной в непосредственной реакции на оккупацию Эфиопии Муссолини «À l'appel de la race de Saba» [12. Р. 60–65] («На призыв племени Савы» [13. Р. 91–96]), которая относится к «Эфиопии» в «Черных жертвах», ясно, что для Сенгора в первую очередь речь идет об Эфиопии, во вторую очередь – обо всей Африке, к которой в каждой первой строке каждой из восьми строф он обращается как к матери и благословляет ее («Мать, будь благословенной!»)<sup>2</sup>.

В «L'absente» речь идет об эфиопке («l'Éthiopienne») (V, 11)<sup>3</sup> в том месте, где отмечено в цикле времен года время сбора урожая в июне и летнее солнцестояние, где мифическое богатство библейской царицы Савской и ее появление перед лицом апокалипсиса связы-

---

<sup>1</sup> Полный заголовок звучит следующим образом: *Éthiopiennes. Revue négro-africaine de littérature et de philosophie*. Журнал сегодня в свободном доступе по ссылке: <http://ethiopiennes.refer.sn>. В примечании от редакции к первому изданию Сенгор описывает цель журнала как политическую и культурную одновременно, посвященную социализму и культурам в Африке (<http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?rubrique61>; дата обращения: 18.09.2016).

<sup>2</sup> О многогранности образа Царицы Савской как многовалентном мотиве, который подхватывается многими культурами (иудейской, арабской, африканской), см.: [19].

<sup>3</sup> В круглых скобках далее приводится номер строфы (римскими цифрами) и номер стиха (арабскими).

ваются снова с мотивом матери. Эфиопка – одновременно желанная женщина и мать – кормит своим «черным молоком любви» «своих поэтов» (*Ô chantez la Présente qui nourrit le Poète du lait noir de l'amour*) (VII, 6), стихотворение поэта «тяжело от молока» (*Mais le poème est lourd de lait...*) (VII, 9). Появление царицы Савской, которая здесь также выступает от лица всей Африки, тесно связано с пением поэта, которое прежде обозначалось как «стих» / «woï» (VI, 14), производимый чарующим игроком на коре (музыкальном инструменте) (*Kôriste*) (VI, 2). Тем самым лирическое Я обращается непосредственно к своему пению, которое он исполняет как «Dyali», традиционный певец. Так, в завершении первой строфы звучит: «*Je dis bien: Je suis le Dyali!*» («Я скажу только: я – певец!») (I, 7). Сама поэма в подзаголовке обозначается как «*guimm pour trois kôras et un balafong*» (стих для трех кор и балахонга) и получает тем самым жанровое определение и отношение к музыкальной и поэтической декламационной традиции, которая воплощается через певца – упомянутого в первой строфе «dyali» и через упомянутого в шестой строфе игрока на коре.

Понятиям «Guimm» из подзаголовка и «woï» из шестой строфы Сенгор дает идентичные определения «песни, стихотворения» [13. P. 232] («chant, poème» [12. 436, 438]) и точный перевод греческого понятия оды, причем это жанровое обозначение для древнегреческой, а в последствии для европейской классической литературы, выделяющееся принадлежностью к высокому стилю, смешивается с африканскими или, точнее, с традициями лирического разговора на языках волоф и серер<sup>1</sup>. Этот переход дублируется во внешней форме текста, вид которого можно сравнить с классической одой и хвалебными песнями певца. Тем самым в «*L'absente*» повторяется переход, который действителен для всего цикла, заголовок соответствует как классическому греческому роману Гелиодора «Эфиопика», так и «Эфиопским песнопениям» в немецком переводе Янхейнца Яна.

---

<sup>1</sup> В немецком переводе нет различия между «guimm» и «woï». Это связано, с одной стороны, с перенятой у Сенгора синонимичностью, с другой стороны, теряется один нюанс. «Guimm» Сенгор определяет как понятие из языка серер [Ibid. P. 436], его родного языка. «Woï», напротив, из языка волоф, африканского *lingua franca* в Сенегале. С родовым наименованием «guimm» в лирике Сенгора пробуждается вездесущая тоска по детству в Жоале, на которую в этом конкретном случае в «*L'absente*» нет вообще никаких прямых отсылок.

Смешение культур Европы и Африки реализуется и на других уровнях. «L'absente» ссылается на смену времен года как в Европе, так и в Африке. Строфа III начинается европейской зимней ночью, которая далее в строфе IV переходит в сенегальскую зиму, когда в сухой сезон из Сахары дует хартматан, восточный ветер. Ход времен года прослеживается и далее в Африке, причем озеленение ландшафта в мае, воспеваемое в строфе IV, может относиться как к европейской весне, так и к окончанию западноафриканской засухи. Летом, в период сбора урожая, время изобилия и богатства, появляется L'absente (Отсутствующая), главная героиня, по которой еще тоскуют в европейской зиме как по царице Савской, в образе эфиопки. Она одаривает и кормит поэта «черным молоком» – типичный поворот фигуры, которая инвертирует черное и белое, выступает за поэтические принципы негритюда и за повышение престижа черного и которая вписана в заглавие цикла «Эфиопики». Стихотворение заканчивается возвращением восточного пыльного ветра, зимы, которая отличается от предыдущей, теперь «полыхает в сердце поэта <...> беспыльный огонь» (<...> le cœur du Poète brûle un feu sans poussière) (VII, 9). Это вечное возвращение сравнивается с алмазами, рожденными из пепла (Je dis chantez le diamant qui naît des cendres de la Mort) (VII, 5), что напоминает образ воскресшего из пепла Феникса, также происходящий из западной мифологии, который в христианстве служит прежде всего символом воскресения.

*Отсутствующая* в Европе и в зимнем сухом периоде воплощает африканское изобилие, культуру Африки, которая драгоценна, как алмаз, и, как Феникс, воскресает из пепла в песнопении певца, в котором выражается ода «L'absente». Джоанни [18. Р. 23] говорит об африканской космогонии, которая вечный цикл «Жизнь–смерть–воскресение» трансформирует в «Отсутствие–ожидание–присутствие». Европа и Африка представляются в виде противоположностей, Европа выступает как отсутствие, Африка как присутствие. Но в лирической форме контраст стирается, Европа и Африка смешиваются друг с другом.

В конечном счете это отражается в интертекстуальной ссылке на «Эфиопику» Гелиодора, эту любовную историю грека Теагена и происходящей из рода царицы Савской Хариклеи. Тот факт, что Хариклея у Гелиодора описана не как «черная», а как «белая», добавляет другое измерение. Так как подтекстом в текстах Сенгора явля-

ется его биография, дистанция между автором и лирическим Я (как и в текстах Гумилева) порой едва заметна. В эротических отношениях эфиопки и певца отражаются отношения Сенгора и его второй жены, французенки Колетт Губерт, на которой он женился в 1956 г. Эта интерпретация подтверждается фактом, что и в других текстах «Эфиопики», особенно в «Le Kaaya-Magan» [12. Р. 107–109] («Кайя-Меган» [Ibid. Р. 138]) и в «Épîtres à la Princesse» [Ibid. Р. 138–151] («Послания к принцессе» [Ibid. Р. 175–188]), воспевается любовь к «белой женщине» и утверждается преодоление противоположностей (ср.: [1. Р. 300]).

«L'absente» («Отсутствующая») пронизана символикой зеленого и золотого цветов, которая относится непосредственно к Африке и вводит еще один аспект прочтения. Зеленый цвет – это цвет пробуждающейся природы весной, золотой – цвет саванн (IV, 10, 13). Зеленый и золотой – это цвета той, «которой здесь нет», эфиопки, царицы Савской, которая «бледно-красная, как зрелое золото, и неподвластная времени как, золото, / <...> / одета в зеленый цвет и облака» (V, 11, 13).

Vert et vert le Printemps au clair mitan de Mai, d'un vert si tendre hô !  
que c'est ravissement (IV, 10).

<...>

C'est la tendresse du vert par l'or des savanes, vert et or couleurs de  
l'Absente (IV, 13).

<...>

La voilà l'Éthiopienne, fauve comme l'or mûr incorruptible comme l'or  
(V, 11).

<...>

Vêtue de vert et de nuage <...> (V, 13).

Зеленый и золотистый, и это становится ясно в первой строфе, являются цветами Сенегала. Животное-символ Сенегала – лев – фигурирует в тексте как «зеленый лев», охраняющий честь Сенегала (le Lion vert qui rugit l'honneur du Sénégal) (I, 2). Позже лев станет частью сенегальского герба. В доколониальные времена он был символическим животным власти, королем в понимании «король–лев–солнце–Бог» и легко ассоциировался с золотым цветом<sup>1</sup>. Золотой цвет введен в следующих строках, где лирическое Я отстраняется от

<sup>1</sup> Так звучит официальное объяснение на веб-сайте государства Сенегал: <http://www.gouv.sn/Symbolique-nationale.html> (дата обращения: 18.09.2016).

связанной с этими символическими цветами власти и определяет себя как «Dyali», певца:

Ma tête n'est pas d'or, elle ne vêt pas de hauts desseins  
Sans bracelets pesants sont mes bras que voilà, mes mains si nues !  
Je ne suis pas le Conducteur. Jamais tracé sillons ni dogme comme le Fondateur  
La ville aux quatre portes, jamais proféré mot à graver sur la pierre.  
Je dis bien : je suis le Dyali (I, 4–7).

В конечном итоге как «Dyali» он тоже связан с зеленым и золотым цветами, но они, как уже указано, являются цветами эфиопки, от которой он кормится. С эфиопкой связан еще и другой цвет, она – бледно-красная, как зрелое золото (V, 11). Зеленый, золотой и красный – теперь panaфриканские цвета, которые не только на смысловых уровнях, вызванных в «L'absente», войдут в поздний национальный флаг Сенегала<sup>1</sup>, но и происхождение которых локализовано в независимой Африке. Стихотворение имеет, несмотря на отстранение от власти, все же многоуровневое и однозначно политическое измерение. Не как политик, но как пророк лирическое Я предвидит panaфриканское Возрождение. При этом такое пророчество вскормлено не правилами западного рационализма и их знанием, которые являются мимолетными (*pas le savoir qui nourrit*) (VI, 12), а блюдами, которые есть, по сути, те песни, главным образом оды, воспевающие

---

<sup>1</sup> См. официальное объяснение цветовой символики на веб-сайте государства Сенегал: « Le drapeau de la République du Sénégal est composé de trois bandes verticales et égales, de couleur verte, or et rouge. Il porte, en vert, au centre de la bande or, une étoile à cinq branches. Le Vert, pour les Musulmans, est la couleur du drapeau du Prophète. Pour les Chrétiens, il est le symbole de l'espérance. Pour les Animistes, il est le symbole de la fécondité. L'Or est signe de richesse, il représente le fruit du travail pour un peuple qui a donné la priorité aux problèmes économiques, dont seule la solution permettra l'élévation du niveau de culture. C'est le second objectif de la nation sénégalaise. Or l'Or – le Jaune – est, en même temps, couleur des Arts et des Lettres ; couleur de l'Esprit. le Rouge rappelle la couleur du sang, couleur de la vie, donc du sacrifice consenti par toute la Nation, mais aussi la détermination ardente et la force résolue qui anime chacun de ses fils dans la lutte contre le sous développement.. L'Etoile est un signe assez fréquent dans la symbolique négro-africaine. Elle a cinq branches pour marquer l'ouverture du Sénégal aux cinq continents. Elle représente le ciel et partant les valeurs spirituelles, singulièrement chez un peuple qui ne vit pas seulement de riz et de pain. Elle est verte pour signifier, plus particulièrement, l'espoir qu'exprime la Jeune Indépendance de la République du Sénégal». <http://www.gouv.sn/Symbolique-nationale.html> (дата обращения: 18.09.2016).

Африку из уст певца, который, в свою очередь, черпает их из недр африканской природы, культуры и устной традиции: «Ce sont les mets que tu leur sers par les mains du kôriste et par la voix» (VI, 13). Так как пение певца является не закрепленным на стелах (или вырезанным в камне) (*jamais proféré mot à graver sur la pierre*) (I, 6), а циклично повторяющимся, как времена года, все же пересекаясь с другими культурными традициями посредством письменной фиксации в «Эфиопиках», посредством лирического Я, затрагивающего автора – Сенгора.

#### **IV. Африка между присутствием и отсутствием:** ***Тоска по мировой культуре и Civilisation de l'Universel***

При всех различиях циклов Гумилева и Сенгора в отношении формы и языка обнаруживаются некоторые поразительные совпадения. И Гумилев, и Сенгор обращаются к общеафриканскому мифическому прошлому, при этом оба апеллируют к сходным фигурам и претекстам. У обоих обнаруживается соотнесенность с царицей Савской, Египтом, королем Зулу Чака, с Конго, с библейскими источниками и классицистическими формами. Оба поэтических цикла поддаются атрибуции с помощью таких терминов, как метонимия или анаграмма, поливалентность или двойственный смысл словесного знака. В обоих произведениях лирическое Я и автор находятся в почти симбиотических отношениях. Оба обозначают Африку как райскую противоположность Европе, оба ставят собственную родину в метонимический ряд с Эфиопией и с африканским континентом. В обоих случаях через Африку проектируется относительная самооценка. К тому же оба автора намечают поэтические космогонии Африки, оба выступают как поэты и видят в поэте пророка континента. Оба стремятся придать Африке собственный голос, наделяя ее атрибутами божественного, богатства и отдаленности. В заключение у обоих присутствуют знаки равенства Африки и Европы, которые отчасти сформированы западными дискурсивными парадигмами.

Но именно здесь начинаются различия. Гумилев представляет голос Африки диссонирующим, сама Африка очерчена в экзотических образах. Несмотря на обращение к африканским предтекстам, Африка ассоциируется с дикостью, топос некультурности проявляется по отношению не к сегодняшней Африке, а исключительно к про-

шлой. Африка конструируется как недостижимая утопичная противоположность России и как почти идентичная, в каждом случае голос Африки прерван русскоязычным лирическим Я. Это Я проецирует себя, с одной стороны, дистанцированным от западного колониализма, с другой стороны, не интересуется последствиями колониализма в настоящем. Оно использует колониальный дискурс и восточные образы не критически, но чтобы представить Африку в образе рая, который должен остаться недостижимым не только из-за географической отдаленности, но и из-за его существования в прошлом.

Африка Сенгора, напротив, ознaменована гармонией и вечной цикличностью (возвращением), которая спаивает мифическое прошлое и африканское настоящее, и становится (это центральный пункт) политически значимой в настоящем. И у Сенгора в «L'absente» нет непосредственных или даже воинственных конфронтаций с французским колониализмом, как и во многих других его текстах. Негритюд, возникший из колониализма как культурное и политическое встречное движение, им и сформирован. Парадоксально, но это возвращает к тому же колониальному дискурсу, в котором и Гумилев создает свою Африку. Но Африка Сенгора не «дикая», у него такие стереотипы прагматично перекодированы в образы классики, гармонии и красоты.

Интересным образом находит место в обоих циклах смещение Африки в область призрачного, которое можно рассматривать как парадигматическое при определении этой разницы. К тому же в обоих случаях слова Африки принесены ветром. Африка является лирическому Я обоих авторов во сне. У Гумилева в этом проявляется потусторонность и мимолетность Африки. Сердце Африки у него переполнено пением, лирическое Я убеждено, что это сердце Африки и его песнопения приносят ему африканские ветры, если время от времени нет слов для его снов: «Сердце Африки пенья полно и пыланья, / И я знаю, что, если мы видим порой / Сны, которым найти не умеем названья, / Это ветер приносит их, Африка, твой!» (Н: XII, 1–4). У Сенгора, наоборот, Африка во сне узнает свое проявление. В «L'absente» лирическое Я в строфе III пребывает в холодной зимней ночи, страдает от внутренней раздвоенности и от тоски по царице Савской, прежде чем она – и вместе с ней Африка – проявит себя, европейская зима продолжается африканской, которая затем вливается в изобилие, свершение и присутствие царицы Савской. Это дает

защиту лирическому Я в последующее время засухи, когда восточный ветер снова рассеивает слова (VII, 8). Засуха может быть приравнена на основе предыдущей метонимии к европейской зиме, чтобы в этой зиме питающим «молоком» зажечь огонь Африки, противопоставить холоду Свое.

Мало удивительного, что речь идет в обоих случаях о Своем, которое только в различной мере соотносится с Африкой и которое стремится интегрироваться в соответствующий универсализм. В этой связи должно следовать более широкому, до этого только намеченному наблюдению, к которому я пришла на последнем этапе анализа: поэтические течения, к которым принадлежат оба автора, акмеизм и негритюд, не только характеризуются такой терминологией, как метонимическое или анаграмматическое письмо, интертекстуальность, поливалентность или неоклассический модернизм, но и оба стремятся найти место Своему в «мировой культуре», что отражается в соответствующих картинах универсализма.

Теперь аргументы соотнесения стихотворных циклов «Эфиопики» и «Шатер» должны быть рассмотрены в более широком контексте, если угодно, во всемирно-литературном или всемирно-культурном. «Эфиопики» и «Шатер» могут быть соединены через связанные с ними поэтические течения, негритюд и акмеизм, с соответствующими транскультурными моделями. В случае негритюда – это контекст утопии «универсальной цивилизации» Сенгора, в случае акмеизма – сформулированная Мандельштамом «тоска по мировой культуре»<sup>1</sup>. В дальнейшем следует задаться вопросом: какую функцию имеет соответствующее обращение к Африке.

При всей схожести следует указать на решительные различия между африканскими картинами Сенгора и Гумилева. У Гумилева Африка – отсутствие, у Сенгора – присутствие.

Фигура отсутствия у Гумилева объясняется традициями акмеизма, так как гумилевская Африка – это акмеистская Африка. Хотя к этому времени Гумилев частично отходит от акмеизма и обращается к новым тенденциям, все еще читается реализуемое в «Шатре» об-

---

<sup>1</sup> Понятие берет начало в воспоминаниях Надежды Мандельштам [20. С. 264] как ответ на вопрос Осипа Мандельштама, что такое акмеизм. Перевод термина в немецком издании книги воспоминаний звучит как «*Sehnsucht nach einer Weltliteratur*», что также неудачно, как и «*kul'tura*» (культура – очень многогранное понятие) [21. Р. 285].



ращение к Африке в контексте его акмеистического манифеста «Наследие символизма и акмеизм» [22]. Манифест начинается известной формулой акмеизма, произошедшего от понятия *акмѣ*, которое Гумилев перевел как «высшая степень чего-либо, свет, цветущая пора» [Там же. С. 147]. Синонимично он употребляет понятие «адамизм», который он определяет как «мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь» [Там же. С. 147], сделав акцент на важности французского символизма, к которому также причисляется Артюр Рембо, которого он по имени не называет, но его влияние явно присутствует в африканских текстах Гумилева [23]. Ироническая дистанция и новое отношение к символу, которому подчинена форма законченности поэтического языка, сформулированы в качестве главных требований акмеистического письма. Распространение равноценности всех явлений и включение себя в ритм жизни достигают высшей точки в заявлении, что и человек должен ему подчиняться: «Как адамисты, мы немного лесные звери и во всяком случае не отдадим того, что в нас есть звериного, в обмен на неврастению» [22. С. 148]. Неизвестное и Чужое должны остаться неизвестными, их место занимает удовольствие от незнания; оставаться чужим – основной принцип акмеизма: «Всегда помнить о неопознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками – вот принцип акмеизма» [Там же. С. 149]. Ангелы, демоны и другие силы, короче говоря, мифические образы, – не материал для поэта [Ibid.].

Африка Гумилева полностью удовлетворяет этим требованиям. Понятие «адамизм» напоминает, как и формула адамистов, об образе рая, который расположен в Африке. Тот факт, что рай должен оставаться на расстоянии как во временном, так и в пространственном или культурном отношении, также может быть причислен к акмеистическим принципам. Восхищение реализуется через ироническую отдаленность – это тоже является требованием манифеста. Маневрирование между идентификацией с «дикой», «зверской» Африкой и с этим связанным имперским взглядом обнаруживается в одновременном требовании «мужественно твердого и ясного взгляда», выделяя «животную» часть человека. Африка как противоположность модерну обнаруживается в образе патологической неврастении, для борьбы с которой обращаются к «животной» части человека. Также обращение к африканским мифам и легендам, которые соединены в

единое, витиеватое, новое, по внешней форме законченное целое, соответствует градации мифических образов в качестве материала поэта. Образ собора, который должен быть возведен из этих кирпичей, в финальном стихотворении «Шатра» заменен на образ карты, на которой лирическое Я отмечает мифические места прошлой Африки драгоценными камнями, которые, со своей стороны, семантически ассоциируются с прошлым Африки. Так, даже образ камня, из которого строится собор Средневековья и который занимал Осипа Мандельштама в «Утре акмеизма» [24] («Der Morgen des Akmeismus» [25]), остается включенным в гумилевский образ Африки. В обращении к Африке Гумилева можно обнаружить обозначенное в манифесте Мандельштама удивление, которое описывается как «главная добродетель поэта» [Ibid. P. 21] («Способность удивляться – главная добродетель поэта» [24. С. 26]). Африка замещает у Гумилева европейское средневековье, на которое ссылается Мандельштам [Там же. С. 26; 25. P. 21]. В «Шатре» присутствует поэтическое слово, которое создает карту в Африке из найденных там сокровищ, совершенно в соответствии с акмеистским отходом от символистской гносеологии<sup>1</sup>.

Но для чего все это, если не для того, чтобы установить, что акмеизм, а вместе с ним и Гумилев, должен был сформулировать собственные истины своего времени в дискурсе, поэтика которого должна была укорениться, в случае перенесения на Африку, в коло-

---

<sup>1</sup> Метафизика языка – один из перечисленных Аннет Вербергер [26. P. 71] структурных признаков акмеистической поэтики. К другим относятся асимметрическое понимание действительности, которое конкретизируется в личных, выявленных здесь и сейчас высказываниях, выделение первичных смыслов слова (вместо метафорического и символического), детальный взгляд на повседневность, но и на экзотику, концепция поэта, которая понимает его как ремесленника языка и находит этому ремеслу доступ к метафизическому, постоянное несказание невыразимого, лиризация всех жанров, классицизм, который объединяет традиционные и авангардистские элементы, диалогизация (с читателем / читательницей, интер- и интратекстуальные стратегии указания) и отсылка к «Мировой культуре», «временность» и «пространственность» поэзии (например, через конкретное указание времени и места; привязка к прошедшему с близостью настоящего), классическое соблюдение и создание баланса и гармонии [Ibid. 68–73]. В «Шатре» можно найти большинство этих типологических элементов, что очевидно в аргументации всей статьи – без обращения к подробностям.

ниальных африканских дискурсах и которая одновременно сопровождается ошеломляющей для дискурса того времени культурной переоценкой африканской культуры?

Я хотела бы обратиться с этим вопросом к Ренате Лахманн и ее анализу интертекстуальной поэтики акмеизма, которую она обоснованно видит в формуле Мандельштама «Тоска по мировой культуре» [20. С. 264; 21. Р. 285]. «Акмеизм как `тоска по мировой культуре` подхватывает мифопоэтические мыслительные образы, чтобы описать семантическое усвоение, обработку и преобразование» [27. Р. 373] Следствием является «построение смежной поэтики, которая предпочитает анаграмматические, имплицативные, контаминаторные и палимпсестные формы. Употребление литературных знаков открывает доступ к знаковым слоям культуры, который совершается с “острым”, “четким” сознанием (акме) собственного исторического отличия, привлечения следующего знакового слоя. Это и есть тот новый слой, который записывает в личную память, возобновляющую культурный и диахронический рост опыта» [Ibid.]. Лахманн говорит об «особом роде “магии прикосновения” ко всему, что стало культурным знаком» [Ibid.].

Акмеистская лирика рассматривает диалог в качестве основной формы, речь идет не о музейной сохранности прошлого, а о продолжении письма, «чеканке новых культурных иероглифов, которые отсылают одновременно вперед и назад» [Ibid. Р. 375]. Культурная память становится центральной инстанцией: «Память – генеративный принцип, она функционирует как место, где случается разговор с прошлым» [Ibid. Р. 382]. Она функционирует подобно «риторической *memoria* с ее двойным аспектом как рецептивная способность хранения опыта и знаний и как эвристическая способность их поиска, направленное веред и назад *reinventio*» [Ibid.].

Если читать «Шатер», исходя из «акмеистской поэтики», то он представляет собой не что иное, как поэтический диалог с Африкой, включение Африки в мировую культуру. В любом случае Африке не позволено говорить самой, а оформляет ее голос поэта-ремесленника. Следовательно, лирическое Я вступает в контакт со знаковыми уровнями африканского прошлого, перерабатывает его собственным голосом и создает из обнаруженных там кирпичей новый знаковый уровень, который простирается не только в прошлое, но, как становится очевидным в «Сахаре», порой в далекое будущее.

Отчужденность, которая присутствует в африканском тексте Гуми-лева, например, в инородно звучащих терминах и названиях мест, является частью «новых культурных иероглифов», о которых говорит Лахманн. «Диахронический рост опыта» – это в конечном счете, к сожалению, еще управляемая колониальным представлением встреча с Африкой.

При обращении к Сенгору можно установить, что поэтика негритюда оперирует теми же терминами, что и акмеизм. Особенно бросаются в глаза диалогическая структура и «скрытая схема вызова–ответа», о которой говорит С. Ютнер [11. Р. 281]. Диалог с прошлым становится, как было указано выше, с помощью ориентации на будущее: «*Memoria* как сила» [Ibid. Р. 279]. Прежде всего, последняя формулировка и присущая негритюду диалогичность определенно напоминают предложенную Лахман теорию поэтики акмеизма.

Следуя этой теории, можно утверждать, что тексты Сенгора организованы на том же уровне интертекстуальности, что и поэзия акмеизма. Диалог с прошлым реализуется за счет интертекстуального диалога с устными и письменными претекстами как диалог между культурами. Сенгор, как и акмеисты, вписывает свои тексты посредством интертекстуальности во всемирную культурную систему отношений, для которой образ «универсальной цивилизации» и «тоска по мировой культуре» находят свое концептуальное выражение, правда, с отчасти противоположными целями в отношении Африки.

Диалог с прошлым служит диалогу с настоящим. И то, о чем писала Рената Лахманн относительно поэтики акмеизма, почти без изменений переносимо на поэтику негритюда. Эти тексты тоже предполагают диалог как основную форму, но в них речь идет не о музейной сохранности прошлой африканской культуры, а о продолжении письма, о «чеканке новых культурных иероглифов, которые отсылают одновременно вперед и назад» [27. Р. 375]. В негритюде речь идет о воспоминании, переоценке и обновлении подавленной колониализмом собственной культуры. Поэтому и здесь (культурная) память становится центральной инстанцией. Речь идет о воспоминании посредством культурной трансформации искорененного, выражаясь словами Ютнера, о «*Memoria* как силе».

Как для акмеизма, особенно для Мандельштама, так и для негритюда Сенгора средиземноморскому региону отводится парадигмати-

ческая роль в этом акте вписывания в мировую культуру. Для Мандельштама Италия и весь средиземноморский регион, который у него простирается до Черного моря и до русских (колониальных) границ, имеют функцию объединения России с классической культурой. Поэтически это объединение реализуется не только классическими формами, но и интертекстуальной связью с текстами Пушкина, Данте и Гомера (ср.: [27. Р. 356]). Сенгор видел в средиземноморском регионе с его тысячелетним культурным обменом прототип «универсальной цивилизации», через который он уже включал субафриканские культуры в мировую культурную сеть. Причем последнее, это имеет решающее значение, через связанный с этим обмен всегда оказывали влияние на культуру Запада. Совершенно очевидной такая диалогическая мысль становится в интертекстуальной ссылке на «Эфиопию» Гелиодора, в которой Африка и античная Греция состоят в очень близких культурных и родственных отношениях. Это было в те времена, когда субсахарским культурам посредством колониального дискурса *per se* (само по себе) было отказано в культурности, хотя сегодня эссенциалистская аргументация Сенгора может показаться старомодной.

Включение в мировую культуру с помощью поэтики интертекстуальности связано в обоих случаях с переоценкой собственного через диалог с классическим западным культурным пространством, в качестве акта участия, который опирается на основную идею «синхронности и сосуществования всех культур» [Ibid.], как Лахманн пишет об акмеизме и чем обусловлена основная мысль концепции «универсальной цивилизации» Сенгора. Интертекстуальные диалоги Мандельштама и Ахматовой должны читаться как высказывания против советского тоталитаризма, позиционирование против абсолютизированной верховной власти советов, которое могло быть выражено только неофициально (ср.: [Ibid. Р. 371]). Аналогично и более поздняя лирика Гумилева читается как выражение понятия свободы, которое диаметрально противопоставлено всему советскому. На земле эта свобода не может быть достигнута, только «вне времени и пространства, связана с вечностью, с “падающим оттуда светом”, Божьим светом» [28. Р. 212] (в «Заблудившемся трамвае»).

Божественная вечность в «Шатре» расположена в Африке, поэтому лирическое Я тоскует по могиле под шелковицей, под которой Иисус и Мария отдыхали, поэтому в Тимбукту связаны библейская

символика и легендарное богатство древней Африки. Поэтому Россия – тоже Африка. С этой точки зрения «Шатру» свойственно политическое измерение в поэтическом сопротивлении молодой советской власти. Не менее политична эстетическая программа негритюда, который является яростным актом сопротивления универсализмам колониального миропорядка. Африка, Россия и классическая древность как у акмеистов, так и в негритюде превращаются в треугольник, опорные точки которого взаимно дополняют друг друга. В «Эфиопиках» Сенгор не обращается к России, в других текстах русская культура конструируется как равноценное культурное пространство в «универсальной цивилизации».

В «Шатре», в «Дамаре», в образе птичьих перьев, который может быть прочитан как аллюзия на перья для письма, обнаруживается отсылка к эквивалентной реминисценции Мандельштама из Данте: под перьями для письма Данте подразумеваются равно птичье мясо, парусная прогулка и полет птицы [27. Р. 401]. И Гумилеву удастся интеграция Африки в мировую культуру, которая в конечном счете находится в неразрешенном напряженном отношении диалогичности и отдаленной точки древности. Русское и белое лирическое Я, которое находится в диалоге между прошлым и будущим Африки, возвращается в Африку через встречу с прошлым в будущее. В прошлом Африки располагается несоветское будущее России и всей Евразии, однако Африка настоящего остается предметом экзотизации и ориентализации. Голос белого – голос Данте и гуманизма. Таким образом, акмеистская «тоска по мировой культуре» и «универсальная цивилизация» Сенгора имеют схожую проблематику, связанную с обращением колониальных дискурсивных элементов Африки, которое присутствует у обоих, даже в функциональном противопоставлении. В их концепции «мировой культуры» включены универсализмы Просвещения, которые породили колониализм и коммунизм. Но и для этого результата имеет значение заключение Гертена: негритюд и акмеизм формулировали свои истины в дискурсивных реалиях своего времени. Негритюд и акмеизм – феномены модернизма, того модернизма, который не должен ограничиваться Западом, в который вписываются оба, наступая с Восточной и Южной окраин.

*Перевод с немецкого Н.Е. Никоновой  
(Томский государственный университет)*

## Литература

1. Riesz J. Nachwort // Senghor L.S. Botschaft und Anruf. Gedichte. Aus dem Französischen v. Jahn Janheinz. Wuppertal, 2006. S. 206–220.
2. Riesz J. Leopold Sédar Senghor und der afrikanische Aufbruch im 20. Jahrhundert. Wuppertal, 2006.
3. Wake C. L.S. Senghor and Lyrical Poetry // European-Language Writing in Sub-Saharan Africa / A.S. Gerard (ed.). Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 1986. P. 462–474.
4. Heerten L. Léopold Sédar Senghor als Subjekt der „Dialektik des Kolonialismus“. Ein Denker Afrikas und die imperiale Metropole // Stichproben. Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien. 2008. Heft 15, Bd. 8. S. 87–116.
5. Steins M. Black Migrants in Paris // European-Language Writing in Sub-Saharan Africa / A.S. Gerard (ed.). Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 1986. P. 354–378.
6. Senghor L.S. Négritude und Humanismus / Hrsg. u. übertragen v. Jahn Janheinz. Düsseldorf u. Köln, 1967.
7. Senghor L.S. Liberté 1. Négritude et humanisme. Paris, 1964.
8. Irele A. The Negritude Debate // European-Language Writing in Sub-Saharan Africa / A.S. Gerard (ed.). Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 1986. P. 379–393.
9. Harney E. In Senghor's Shadow. Art, Politics, and the Avantgarde in Senegal, 1960–1995. Durham, London, 2004.
10. Garscha K. Négritude / Black Aesthetics / créolité // Ästhetische Grundbegriffe / K. Barck u.a. Stuttgart u. Weimar, 2002. Band 4: Medien–Populär. S. 498–537.
11. Jüttner S. Léopold Sédar Senghor: *Éthiopiennes* // Die moderne französische Lyrik / W. Pabst (Hg.). Berlin, 1976. S. 275–295.
12. Senghor L.S. Œuvre poétique. Poésie. Paris, 1990.
13. Senghor L.S. Botschaft und Anruf. Gedichte. Aus dem Französischen v. Jahn Janheinz. Wuppertal, 2006.
14. Delsaux A. Léopold Sédar Senghor, *Éthiopiennes*, 1956 // Littérature et politique en France au XX<sup>e</sup> siècle / G. Zorgbibe (Hg.). Paris, 2004. P. 231–237.
15. Поэзия Африки. М., 1973. (Библиотека всемирной литературы. Серия третья. Т. 131).
16. Tshikumambila N. Le personnage de Chaka: Du portrait epique de Mofolo au mythe poetique de Senghor // Zaire-Afrique. Kinshasa / Gombe, Zaire, 1974. Vol. 87. P. 405–420.
17. Vassilatos A. A Misreading of Poetic Proportions: Thomas Mofolo and Léopold Sédar Senghor's Chaka(s): Two African Texts in Conversation // English Studies in Africa: A Journal of the Humanities. 2011. Vol. 54, № 2. P. 136–153.
18. Jouanny R. *Éthiopiennes* (1956). Léopold Sédar Senghor. Paris, 1997.
19. Lange D. Äthiopien im Kontext der semitischen Welt: Die Königin von Saba als knaanäische Liebesgöttin // Afrika und die Globalisierung. Münster, Hamburg, London, 1999. S. 269–277.
20. Мандельштам Н. Италия // Мандельштам Н. Воспоминания. Нью-Йорк, 1970. С. 264–271.

21. Mandelstam N. Dreißigstes Kapitel. Italien // Mandelstam N. Das Jahrhundert der Wölfe. Eine Autobiographie / Aus dem Russischen übersetzt v. E. Mahler. Frankfurt a. M., 1991. S. 285–291.

22. Гумилев Н.С. Наследие символизма и акмеизм // Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений и писем : в 3 т. М., 2006. Т. 7: Статьи о литературе и искусстве. Обзоры. Рецензии. С. 146–150.

23. Matlaw R.E. Gumilev, Rimbaud, and Africa: Acmeism and the Exotic // Actes du VIe Congrès de l'Association Internationale du Littérature Comparée. Stuttgart, 1975. S. 653–659.

24. Мандельштам О.Э. Утро акмеизма // Мандельштам О.Э. Полное собрание сочинений и писем : в 3 т. М., 2010. Т. 2: Проза. С. 22–26.

25. Mandelstam O. Der Morgen des Akmeismus // Mandelstam O. Über den Gesprächspartner. Gesammelte Essays I. 1913–1924 / Aus dem Russischen übertragen u. hg. v. R. Dutli. Zürich, 1991. S. 17–22.

26. Werberger A. Postsymbolistisches Schreiben. Studien zur Poetik des Akmeismus und Osip Mandel'stams. München, 2005.

27. Lachmann R. Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt a. M., 1990.

28. Kling O. Nikolaj Gumilev: Zabljudivšijsja tramvaj – Die verirrte Straßenbahn // Die russische Lyrik. Köln, Weimar, Wien, 2002. S. 205–215.

#### **TOSKA PO MIROVOJ KUL'TURE AND CIVILISATION DE L'UNIVERSEL: THE POETICAL CONCEPTS OF AFRICA AND WORLD CULTURE IN ACMEISM AND NÉGRITUDE. PART 2**

*Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*, 2018, 10, pp. 122–148. DOI: 10.17223/24099554/10/7

Gesine Drews-Sylla, University of Tübingen (Gervany). E-mail: gesine.drews-sylla@uni-tuebingen.de

**Keywords:** L.S. Senghor, *Ethiopians*, N.S. Gumilev, *The Tent*, image of Africa, colonial discourse, Acmeism, Negritude.

The article contains a typological comparison of the principles of artistic construction of the image of Africa in Acmeism and Negritude. The subject of comparison is the book *Éthiopiques* by a French-speaking Senegalese poet L.S. Senghor and the cycle *The Tent* by the Russian modernist N.S. Gumilev. The second part of the article focuses on the main provisions of the Negritude philosophy by Senghor, which aims to demonstrate the value and strength of the “black culture” and its key concept of “*Civilization de l'Universel*” (“universal civilization”) that reconciles African and European constituents. It serves as the background for the analysis of the system of images in *Éthiopiques*, presenting the identity, being and memory of the “Blacks” and thereby encouraging them to fight for their present and future. The texts in this book have a songlike character, acting as ritual spells, saturated with prophetic pathos. Particular attention is drawn to the cycle “L’absente” (“Absent”), where the main character epitomises eternal femininity, a mythological symbol of the change of seasons, eternal Africa and the Queen of Sheba. Her image is closely connected with the image of the singer, who is an odic poet and a folk performer at the same time. Touching



the spirit of the “Absent” for him is similar to touching the “African” fundamentals. Similar to the “Civilization de l’Universel”, Senghor’s “L’absente” chronotope contaminates the signs of European and African nature with their connotations of absence and presence respectively. The author emphasises the colour symbolism in the cycle, where green and gold – the symbols of Senegal – dominate. The final part of the paper summarizes the similarities and differences between Gumilev and Sengora in their approaches to the representation of Africa, which go back to the colonial discourse and are aimed at integrating African culture into the global culture. Both refer to the African mythical past, appealing to similar figures and pretexts. Their poetic cycles are based on the poetics of intertextuality. In both works, the lyrical *I* and the author are in almost symbiotic relations. Both poets designate Africa as the paradise opposed to Europe, striving to give Africa its own voice, endowing it with attributes of deity, wealth and remoteness. With all this, for Gumilev, who implements Acmeist attitudes, Africa is an image of absence, pushed into the wildness of the past, into a poetic myth. In Senghor, Africa is presence; marked by harmony and perpetual cyclicity (return) that solders the mythical past and the African present, giving hope for its rebirth. Thus, “yearning for world culture” of Gumilev and Mandelstam and the “universal civilization” by Senghor, Acmeism and Negritude, raise similar problems associated with the modernist transformation of the colonial discursive elements in the image of Africa.

### References

1. Riesz, J. (2006a) Nachwort [Afterword]. In: Senghor, L.S. *Botschaft und Anruf. Gedichte* [Message and Call. Poems]. Translated from French by J. Janheinz. Wuppertal: Peter Hammer Verlag. pp. 206–220.
2. Riesz, J. (2006b) *Leopold Sédar Senghor und der afrikanische Aufbruch im 20. Jahrhundert* [Leopold Sédar Senghor and the African departure in the 20th century]. Wuppertal: Peter Hammer Verlag.
3. Wake, C. (1986) L.S. Senghor and Lyrical Poetry. In: Gerard, A.S. (ed.) *European-Language Writing in Sub-Saharan Africa*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. pp. 462–474.
4. Heerten, L. (2008) Léopold Sédar Senghor als Subjekt der “Dialektik des Kolonialismus”. Ein Denker Afrikas und die imperiale Metropole [Léopold Sédar Senghor as subject of the “Dialectic of Colonialism”. A Thinker of Africa and the Imperial Metropolis]. *Stichproben. Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien*. 15(8). pp. 87–116.
5. Steins, M. (1986) Black Migrants in Paris. In: Gerard, A.S. (ed.) *European-Language Writing in Sub-Saharan Africa*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. pp. 354–378.
6. Senghor, L.S. (1967) *Négritude und Humanismus* [Négritude and Humanism]. Düsseldorf: Cologne: Diederichs.
7. Senghor, L.S. (1964) *Liberté 1. Négritude et humanisme* [Liberty 1. Negritude and Humanism]. Paris: Seuil.
8. Irele, A. (1986) The Negritude Debate. In: Gerard, A.S. (ed.) *European-Language Writing in Sub-Saharan Africa*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. pp. 379–393.

9. Harney, E. (2004) *In Senghor's Shadow. Art, Politics, and the Avantgarde in Senegal, 1960–1995*. Durham, London: Duke University Press.
10. Garscha, K. (2002) Négritude/Black Aesthetics/créolité [Negritude / Black Aesthetics / créolité]. In: Barck, K., Fontius, M., Schlenstedt, D., Steinwachs, B., Wolfzettel, F. (eds) *Ästhetische Grundbegriffe* [Aesthetic Terms]. Vol. 4. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler Verlag. pp. 498–537.
11. Jüttner, S. (1976) Léopold Sédar Senghor: Éthiopiennes. In: Pabst, W. (ed.) *Die moderne französische Lyrik* [Modern French Poetry]. Berlin: [s.n.]. pp. 275–295.
12. Senghor, L.S. (1990) *Œvre poétique. Poésie* [Poetic Work. Poetry]. Paris: [s.n.].
13. Senghor, L.S. (2006) *Botschaft und Anruf. Gedichte* [Message and Call. Poems]. Translated from French by J. Janheinz. Wuppertal: Peter Hammer Verlag.
14. Delsaux, A. (2004) Léopold Sédar Senghor, Éthiopiennes, 1956 [Léopold Sédar Senghor, Ethiopiennes, 1956]. In: Zörgbibe, G. (ed.) *Littérature et politique en France au XX<sup>e</sup> siècle* [Literature and Politics in France in the Twentieth Century]. Paris: Ellipses Marketing. pp. 231–237.
15. Genduz, N. Et al. (1973) *Poeziya Afriki* [African Poetry]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
16. Tshikumambila, N. (1974) Le personnage de Chaka: Du portrait epique de Mofolo au mythe poetique de Senghor [The character of Chaka: From the epic portrait of Mofolo to the poetic myth of Senghor]. *Zaire-Afrique. Kinshasa/Gombe, Zaire*. 87. pp. 405–420.
17. Vassilatos, A. (2011) A Misreading of Poetic Proportions: Thomas Mofolo and Léopold Sédar Senghor's Chaka(s): Two African Texts in Conversation. *English Studies in Africa: A Journal of the Humanities*. 54(2). pp. 136–153. DOI: 10.1080/00138398.2011.626195
18. Jouanny, R. (1997) *Éthiopiennes (1956). Léopold Sédar Senghor* [Ethiopiennes (1956). Léopold Sédar Senghor]. Paris: [s.n.].
19. Lange, D. (1999) Äthiopien im Kontext der semitischen Welt: Die Königin von Saba als knaanäische Liebesgöttin [Ethiopia in the Context of the Semitic World: The Queen of Sheba as a Knaean Love God]. In: *Afrika und die Globalisierung* [Africa and Globalization]. Münster, Hamburg, London: [s.n.]. pp. 269–277.
20. Mandelstam, N. (1970) *Vospominaniya* [Memoirs]. New York: Chekhov Publ. pp. 264–271.
21. Mandelstam, N. (1991) *Das Jahrhundert der Wölfe. Eine Autobiographie* [The Century of Wolves. An Autobiography]. Translated from Russian by E. Mahler. Frankfurt am Main: FISCHER Taschenbuch. pp. 285–291.
22. Gumilev, N.S. (2006) *Polnoe sobranie sochineniy: V 10 t.* [Complete Works: In 10 vols]. Vol. 7. Moscow: Voskresen'ye. pp. 146–150.
23. Matlaw, R.E. (1975) Gumilev, Rimbaud, and Africa: Acmeism and the Exotic. *Actes du VI<sup>e</sup> Congrès de l'Association Internationale du Littérature Comparée* [Proceedings of the 6th Congress of the International Association of Comparative Literature]. Stuttgart. pp. 653–659.
24. Mandelstam, O.E. (2010) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: V 3 t.* [Complete Works and Letters: In 3 vols]. Vol. 2. Moscow: Progress-Pleyada. pp. 22–26.
25. Mandelstam, O. (1991) *Über den Gesprächspartner. Gesammelte Essays I. 1913–1924* [About the Interlocutor. Collected Essays I. 1913–1924]. Translated from Russian. Zurich: Fischer (Tb.). pp. 17–22.

26. Werberger, A. (2005) *Postsymbolistisches Schreiben. Studien zur Poetik des Akmeismus und Osip Mandelštams* [Post-Symbolist Writing. Studies on the Poetics of Acmeism and Osip Mandelstam]. Munich: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften.

27. Lachmann, R. (1990) *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne* [Memory and Literature. Intertextuality in Russian Modernism]. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

28. Kling, O. (2002) Nikolaj Gumilev: Zabljudivšijsja tramvaj – Die verirrte Straßenbahn [The stray tram]. In: Zelinsky, B. (ed.) *Die russische Lyrik* [Russian Poetry]. Cologne, Weimar, Vienna: [s.n.]. pp. 205–215.