

УДК 821.133.1(8)Сезер.09

Столяренко М.Н.
(Харьков, Україна)

**«БУРЯ» ВИЛЬЯМА ШЕКСПИРА И ЭМЕ СЕЗЕРА:
ЛАТИНОАМЕРИКАНСКИЙ КОНТЕКСТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КЛАССИКИ**

Стаття присвячена дослідженню та осмисленню п'єси «Буря» мартініканського драматурга Еме Сезера у контексті пошуку культурної самобутності у франкофонних літературах Карибського басейну. Проводиться порівняльний аналіз «Бурі» Шекспіра та Сезера.

Ключові слова: франкофонна література, Карибські острови, Еме Сезер, національна самобутність, негритюд.

Статья посвящена исследованию и осмыслению пьесы «Буря» мартиниканского драматурга Эме Сезера в контексте поиска культурной самобытности во франкофонных литературах Карибского бассейна. Проводится сравнительный анализ «Бури» Шекспира и Сезера.

Ключевые слова: франкофонная литература, Карибские острова, Эме Сезер, национальная самобытность, негритюд.

The article deals with the research and the understanding of the Martinican playwright Aimé Césaire's play «The Tempest» in the context of the cultural identity's searching in francophone literatures of the Caribbean Basin. The comparative analysis of the «Tempest» by Shakespeare and by Césaire is carried out.

Key words: francophone literature, Caribbean Basin, Aimé Césaire, national identity, negritude.

В литературном и культурно-философском дискурсе всемирной литературы символические образы Ариэля, Калибана и Просперо присутствуют с момента появления в 1611 г. трагикомедии «Буря» Вильяма Шекспира. Сюжет пьесы, в котором Просперо, миланский герцог, изгнанный из государства своим братом Антонио, поработил духов таинственного острова: Ариэль – доброго духа воздуха и Калибана – злого духа земли, отразил в символической форме острейший кризис ренессансной философии человека. Своей многозначностью «Буря» открыла возможности для множества интерпретаций и свободного выбора тех или иных значений ее образов.

Одна из первых переделок «Бури» датируется XVIII веком и принадлежит англичанину В. Давенанту, с чьим именем связано появление итальянской оперы в Англии. Он наполнил спектакль развлекательными эпизодами, расширил состав действующих лиц и использовал музыкальное оформление [1: 65]. В XIX веке на свет появились философские драмы французского писателя Ж.Э. Ренана «Калибан. Продолжение «Бури» (1878)

© Столяренко М.Н., 2011

и «Источник юности. Продолжение «Калибана» (1880), в которых Просперо – учёный, а Калибан – герцог. Здесь Просперо, Калибан и Ариэль – выразители определенных сторон американской действительности. Образы Калибана и Ариэля использовал в литературе англичанин XIX века Р. Браунинг; О. Уайльд упомянул имя Калибана в предисловии к роману «Портрет Дориана Грея». «Калибаном Европы» была названа Россия XIX века в пьесе британского драматурга Т. Стоппарда «Берег утопии». В произведениях писателей XX века образы Калибана и Ариэля были также использованы Д. Джойсом («Улисс»), Д.Р. Фаулзом («Коллекционер»), П.Г. Вудхаузом («Дживс и феодальная верность») и многими другими.

В культурно-философском дискурсе Латинской Америки символические образы Ариэля, Калибана и Просперо присутствуют уже сто лет. «Буря» имеет особое значение в латиноамериканском контексте. На рубеже XIX и XX вв. эти образы становятся важнейшим источником латиноамериканской цивилизационной символики [2: 423]. Драматическая тональность испаноамериканских интерпретаций «Бури», ее сюжет и проблематика связаны с коллизиями эпохи открытия и завоевания Нового Света и моделируют антиномию «цивилизация – варварство» (определение и название художественно-философского и социологического эссе аргентинского писателя Д.Ф. Сармьенто), концентрирующую основы формирования культуры Нового Света с XVI в. Переосмысленные и переоцененные, образы Просперо, Калибана и Ариэля использовались как знаки диаметрально противоположных, противостоящих друг другу социальных идей [3: 11].

Эссе Рубена Дарио «Триумф Калибана» (1898) – важнейший памятник литературы испаноамериканского модернизма и всей латиноамериканской духовной традиции. Опираясь на шекспировскими образами Калибана и Ариэля как символами, Дарио переворачивает актуальную для эпохи оппозицию «варварство – цивилизация» (латиноамериканцы – варвары, североамериканцы – цивилизующее начало), представляя Соединенные Штаты в образе варвара – Калибана. Проблема творческой индивидуальности с уровня личностного поднимается здесь на уровень цивилизационно-культурного самоопределения «нашей Америки» (термин Хосе Марти). Эссе «Ариэль» (1900) Хосе Энрике Родо прямо перекликается с «Триумфом Калибана» Дарио. Сюжет «Ариэля» составляет получение мудреца Просперо, носителя знания, своим ученикам перед статуей Ариэля – духа красоты и гуманизма. Образец деформированного человека и общества, согласно Родо, – это «уравнительная демократия» США, Калибаново царство поголовной серости и равенства в бездуховности и грубом практицизме. Альтернатива этому типу цивилизации – такое общество, где человек культивирует «религию красоты», духа, а правит им культурная элита, аристократия интеллекта и духовности. Родо также продолжает линию Хосе Марти на новой общефилософской основе, восходящей к «философии жизни»: извечное повторение космических ритмов как спиралевидное прогрессивное развитие, воплощающееся в ритмической смене поколений. Такое прочтение символических образов опирается, главным образом, на латиноамериканские источники [4: 172].

Образы Калибана и Ариэля используются некоторыми постколониальными писателями также как символ их попыток преодолеть влияние колониализма на их культуру. По словам Мишель Клифф, писательницы с Ямайки, она пытается объединить эти два образа в себе самой, чтобы стиль её письма смог лучше выразить культуру родной страны.

Что касается происхождения имён Калибан и Ариэль, то ещё Христофор Колумб назвал коренное население Карибского архипелага Америки "Канниба", отсюда и про-

изошло имя «Калибан». Источник имени «Ариэль» неизвестен, хотя некоторые учёные говорят о его внешнем сходстве с Ариэлем, упомянутым в Библии (Исайя: 29). Его имя значило "Лев Бога". Но это имя может также значить "воздушный". Шекспир делает Ариэля уникальным персонажем, придав ему внешнее и внутреннее сходство с человеком. .

Сюжет «Бури», как и другие сюжеты комедий Шекспира, возник под влиянием рыцарских романов, испанских драм и итальянских новелл. Действие здесь напоминает реальность, но тотчас же вновь растворяется в шутке, в сказке. Среди классических авторов XX века, занимавшихся переделками в области комического жанра, называют немецкого драматурга Б. Брехта, французских драматургов А. де Монтерлана, Ж. Ануя, Б.-М. Кольтеса и мартиниканца Э. Сезэра.

Эме Сезэр, поэт и политик из Мартиники, один из основоположников «негритюда»¹, в период с 1956 по 1973 гг. пробует себя в качестве драматурга. Его пьесы привлекли внимание как необразованной аудитории, на которую они были рассчитаны, так и интеллектуалов, оценивших их значение.

Драматургия Сезэра развивается в то время, когда во французской литературе проходит период под названием «новый драматический язык» (*un nouveau langage dramatique*, 1938–1971) [5: 613], к которому французские литературоведы относят этот период творчества Сезэра. В своих пьесах, он затрагивает темы черного героя, колониализма, освобождения, революции, Африки и тирании. Все четыре его пьесы – важные произведения в литературе постколониализма: «И собаки умолкли» («*Et les chiens se taisaient*»), «Трагедия Короля Кристофа» («*La tragédie du Roi Christophe*»), «Сезон в Конго» («*Une saison au Congo*») и, наконец, «Буря» («*Une Tempête*»).

В 1968 г. парижский журнал «Презанс Африкен» публикует эту небольшую пьесу Сезэра, которая, как сообщает авторская ремарка, является переработкой «Бури» Шекспира для театра негров. Необходимо отметить, что название вышедшей ранее пьесы Сезэра «Трагедия Короля Кристофа», также переключается с названием пьесы Шекспира «Трагедия короля Ричарда III». Воодушевившись драматургией елизаветинской эпохи, Сезэр пишет свою «Бурю» и даёт ей иные перспективу и контекст. Вторая версия этой пьесы была представлена парижской публике в конце 1969 года. Антуан Витез, крупная фигура французской сцены 1960–1980-х годов, так сказал про Сезэра: «У нас есть Шекспир, и он черный» [цит. по: 6].

Сходство и одновременно различие пьес «Буря» начинается уже с самого названия. У Шекспира – это «*The Tempest*» и у Сезэра – «*Une Tempête*». Сходство только в названии, однако, различие – в использовании Шекспиром определенного артикля, что говорит в пользу конкретной ситуации; и неопределенного Сезэром, что подразумевает не одну бурю, бушующую в Карибском бассейне.

Среди основных структурных и композиционных сходств пьесы можно назвать следующие: из пяти актов оригинальной пьесы Сезэр сделал три, но третий объединяет содержание двух последних Шекспира. Сохранены все действующие лица, интриги «по-

¹ «Негритюд» («негритянская сущность») – возник как выражение протеста против колониального угнетения и расовой дискриминации, как форма утверждения самобытности и самоценности африканских культур. Обозначает признание индивидуумом факта своей принадлежности к чёрной расе; осознание своей истории и культуры. Термин, придуманный Э. Сезэром в содружестве с сенегальским политиком и поэтом Леопольдом Седаром Сенгором в 1939 году.

итальянски», философствование персонажей, а также удивительная единица времени Шекспира, действительная длительность которой не превышает времени спектакля.

Композиционные изменения, внесенные мартиниканским драматургом, можно классифицировать так:

I. Добавления:

1) Ведущий пьесы. Он приглашает исполнителей на сцену, чтобы выбрать маску по своему вкусу.

«Атмосфера психодрамы. Актёры заходят по очереди и каждый выбирает маску, которая ему подходит.

Ведущий: Ну что ж, господа, выбирайте. Каждому своя роль и каждому своя маска...» (пролог) [7: 11].²

Общечеловеческий мотив маски имеет некоторые латиноамериканские особенности. В этом регионе он приобретает коннотацию цивилизационной самобытности. В частности, мотив маски встречается в поэтике Хосе Марти и связан с глобальной концепцией американской аутентичности, истинности собственного лица. Ее функция – обезличивание индивидуальности, несвобода целого континента, действительное обладание собственным лицом, сокрытым в результате колонизаторской политики [8: 84]. Философ и революционер из Мартиники Франц Фанон в своем стихотворении «Черная кожа, белые маски» говорит об угнетении антильцев, что схоже с ситуацией угнетения Ариэля и Калибана у Сезэра. Следует иметь в виду и африканскую составляющую, важную для Антильских островов. Здесь маска – это символ индивидуальности личности и ее сущности. У народа Нигерии Йоруба есть легенда о выборе головы: божество Аджала раздает головы людям, которые будут жить на Земле. Иногда люди делают плохой выбор и решают поменять голову по своему вкусу. Так как Аджала бывает пьян, он иногда ошибается. Все это говорит о существовании рока, о возможности изменить судьбу и о постоянстве борьбы в жизни [9: 254].

2) Рабство, расизм и колонизация. Сам Шекспир, введя в пьесу Калибана, очевидно, опирался на эссе «О каннибалах» Монтеня, который писал о ценностях общества, лишённого европейского влияния.

Именно колонизатором, правителем острова выступает Просперо у Сезэра, а не просто жертвой нечестивого брата, как у Шекспира. Он определяет свою власть так: «Я – Власть» (акт II, сцена 2) [7: 44]. На самом деле, он просто насильно владеет чужой территорией. Если Просперо Шекспира использовал магию как инструмент своей мести, а потом отказался от неё, то магия для Просперо Сезэра – это гарантия его власти. Ариэль должен заслужить у него свою свободу [10]:

«Что касается твоей свободы, то она будет у тебя, но когда я скажу!» (акт I, сцена 2) [7: 23].

Диалог между господином и рабом невозможен, и в этом трагический аспект пьесы Сезэра. Для Просперо народы «примитивные» не имеют истории. Однако Сикоракс воспитала Калибана и он имеет свое культурное наследие, которое не хочет отвергать. Исследователь с острова Реюньон Ришар Боно также говорит о проблеме цивилизации и колонизации в пьесе. Просперо думает, что своим поведением он совершает «цивилизаторскую миссию». В итоге, колонизатор Просперо принес Калибану не цивилизацию, а колонизацию, не культуру, а субкультуру.

² Отсюда и далее переводы автора статьи.

Использование образов Просперо – Калибан, европейского господина и африканского раба, было актуальным как для писателей метрополий, так и для карибских писателей. «Буря» Сэзера привлекла большое внимание пост-колониальной критики и вместе с «Психологией колонизации» Октава Манони рассматривалась через призму постколониальной теории.

3) Идеи движения «негритюд». Сэзер систематически обращается к африканским корням в драме: к духам леса, к богам Шанго и Элега (последний разоблачает Просперо, и Калибан понимает, что тот – тоже «раб», узник системы, которую он сам установил); к музыке с прерывистым ритмом, напоминающей джаз, а также к африканским названиям растений, деревьев, животных и птиц. Опираясь на лучшие традиции европейской литературной школы, драматург создаёт оригинальное драматическое выражение: подлинный театр негров [10]. По сути, Сэзер «африканизирует» пьесу, идя в русле политического театра, представляя прошлое и настоящее Африки, особенность её опыта и дилемму при столкновении с европейским господином [9: 252].

4) Использование современных приемов: кинематографический прием *flash back* переносит к событиям, которые произошли двенадцать лет назад, а эпилог переносит в будущее, показывая постаревшего и потерявшего разум Просперо. Сэзер также использует элементы разных эпох, например, шпаги соседствуют со слезоточивым газом [10].

II. Новое видение образов и их философия:

1) В пьесе Сэзера Ариэль – мулат, Калибан – негр. У Шекспира они не встречаются: Калибан – почти монстр, больше похожий на рыбу, чем на человека, Ариэль – невидим. Проблема в отношениях Просперо с потерпевшими кораблекрушение разрешается быстро у Сэзера и переходит к эволюции отношений господин – рабы, где последние ведут дебаты о путях достижения свободы, о бунте и об освобождении.

Ариэль имеет черты Мартина Лютера Kinga, полагая, что путь к свободе от колонизаторов – это переговоры и партнерство. Над ним у Просперо нет интеллектуального превосходства. Но Ариэль остается ему покорным, он старается убедить остаться покорным и Калибана [10]:

«Бедный Калибан, ты проиграешь. Ты хорошо знаешь, что ты не самый сильный, что ты никогда не будешь самым сильным» (акт II, сцена 1) [7: 36].

Если Просперо Сэзера мечтает об идеальном мире «разума, красоты и гармонии», то Ариэль мечтает о всемирном братстве (у Шекспира утопию об идеальном государстве развивал Гонзало). Ариэль говорит Калибану:

«Мне часто снится один волнующий сон, что однажды Просперо, ты и я, как братья – единомышленники, построим удивительный мир» (акт II, сцена 1) [7: 38].

Калибан – образ ярко выраженного мятежника. Он появляется на сцене с возгласом «Ухуру!» («Свобода» на суахили). Это был призыв афро-американской партии за права темнокожих «Чёрные пантеры», близкий многим чёрным лидерам 1960-х. «Называй меня Х», говорит Калибан, отображая еще один радикальный голос того времени – Малкольма Икса.

«Называй меня Х. Так будет лучше. Это значит человек без имени. Точнее, человек, у которого украли имя ... Каждый раз, когда ты будешь меня звать, это будет напоминать мне о главном, что ты у меня все украл, даже мою идентичность! Ухуру!» (акт I, сцена 2) [7: 28].

Он произносит слова первого президента Гвинеи – Секу Турэ:

«Лучше смерть, чем унижение и несправедливость» (акт I, сцена 1) [7: 38].

Калибан больше не может терпеть унижений и хочет одного – свободы:

«Необходимо, чтобы ты понял, Просперо:

годы я склонял голову,

годы я принимал,

все принимал:

твои оскорбления, твою неблагодарность...

Но теперь этому конец! ...

Меня не интересует перемирие, ты это хорошо знаешь. Я хочу быть свободным. Свободным, ты меня слышишь! » (акт III, сцена 5) [7: 87–88].

В финальной сцене Калибан обретает самосознание:

«Просперо, ты большой фокусник:

обманищик, таким я знаю тебя.

И ты мне столько лгал про мир, про тебя самого,

что все закончилось тем, что ты навязал мне

мой собственный образ:

недоразвитый, как ты говоришь,

малоспособный,

вот каким ты вынудил видеть меня самого,

и этот образ, я его ненавижу! И он неправильный...!» (акт III, сцена 5) [7: 88].

Обнаруживая на острове чёрного Калибана, Тринкуло называет его «индеец». Так, упоминая путаницу Колумба, который принял Карибские острова за Индию, Сезэр напоминает, что именно карибские индейцы – коренные жители острова [9: 252].

Таким образом, переосмысление пьесы Шекспира даёт Сезэру возможность представить злободневную политическую и духовную проблему в символическом ключе, через вошедшие уже в мировую и латиноамериканскую культуру образы. Этим он счастливо избегает «лобовой» пропаганды и, тем не менее, вполне определенно очерчивает свою гражданскую и политическую позицию. В начале пьесы Просперо обладает неограниченной властью, и Калибан терпит ярмо своего угнетателя. Затем происходит их эволюция, в итоге которой Просперо ищет компромисс, но Калибан показывает себя одновременно непримиримым и проницательным: он знает, что Просперо не признает своего поражения. Пьеса заканчивается голосом удаляющегося Калибана, кричащего за кулисами слово «свобода». Нерешенный «открытый» конец пьесы указывает на постколониальную неизвестность, в которой бывший господин и бывший раб живут по несовместимым принципам и обладают совершенно противоположными стремлениями [11: 156–158].

Сезэр не вдавался в тонкости психологических образов героев: на кону – будущее континента, расы; ему нужно было захватить зрителя, поразить его появлением нового человека – Калибана. За несколько часов Калибан-раб становится Титаном, который переворачивает огромный механизм, переходя от подчинения к бунту. Так у Сезэра рождается новая поэма об афрокарибце, который в ритуале бунта создает свою песнь свободы. Но задачи, поставленные перед Калибаном многочисленны. Осознание – только первый шаг, борьба только начинается. Заключение пьесы идентично речи Сезэра для независимой Гвинеи в 1959г.: Калибан (колонизируемый) должен опровергнуть систему цен-

ностей колониалиста, чтобы, в конечном счете, достичь нового синтеза в свободе [10]. Падение Просперо ставит под сомнение ценности западной цивилизации в своем техническом апогее. Бессознательное, ирреальное, ритуалы воду у Сезэра смешаны с сознательным, реальным и рациональным. Избегая временной и географической конкретики, но отталкиваясь от антильской реальности, Сезэр придал пьесе универсальное звучание, вписавшееся в парадигму постколониального пространства. Его театр – социальный, политический, поднимающий проблемы черных на Антильских островах и в целом мире.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шекспир в мировой литературе. Худож. лит, 1964. – 381 с.
2. Никифорова И.Д. Литература франкоязычных стран: Мартиники, Гваделупы, Гвианы. История литератур Латинской Америки. Книга 4 – XX век: 20–90 годы. Ч 1. – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – С. 380–483.
3. Концепции историко-культурной самобытности Латинской Америки. – М.: Наука, 1978. – 187 с.
4. Земсков В. Б. Творчество Хосе Энрико Родо //История литератур Латинской Америки. Кн. 3. – М.: Наследие, 1994. – С. 158 –188.
5. Littérature. Textes et documents. XX siècle. – Evreux: Nathan, 1998. – 896 p.
6. Sabbah L. Ecrivains français d’outre-mer. – P.: adpf, 1997. – 94 p.
7. Césaire A. Une Tempête. – P.: Edition du Seuil, 1969. – 92 p.
8. Земсков В. Б. Творчество Хосе Марти //История литератур Латинской Америки. Кн. 3. – М.: Наследие, 1994. – С. 62–105.
9. Ojo-Ade F. Aimé Césaire Bonneau R. Tempête d’Aimé Césaire: l’utilisation d’un thème shakespearien pour un théâtre nègre. [Электронный ресурс].
10. Davis G. Cambridge Studies in African and Caribbean Literature. Aimé Césaire. – USA: Cambridge University Press, 2008. – 208 p.
11. Шекспир В. Буя. – М. : АСТ, 2001. – С. 281– 400.