

УДК 821.133.1(6)-1.09

Ірина Сатиго

## ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ ВИМІР ПОЕТИЧНОГО ПИСЬМА ЛЕОПОЛЬДА СЕНГОРА

*Аналізується зв'язок поезії франкомовного сенегальського письменника Леопольда Сенгора з іншими видами мистецтва, зокрема музикою, образотворчістю та пластикою. Особливої уваги надано синергетиці авторського тексту, пов'язаної із зіткненням у його творах етнокультурного та авангардного мистецтв.*

**Ключові слова:** *Леопольд Сенгор, інтермедіальність, Негритюд, ритміка, синкретичність, піктуральна поетика, пластичне мистецтво, ритмічний образ.*

Розглядаючи інтермедіальність поетичного письма сенегальського митця Леопольда Сенгора (1906–2001), важливо враховувати зв'язок його поезії з музичним та образотворчим мистецтвами. За неодноразовим зауваженням самого автора, „негро-африканське мистецтво виражається головно образом та ритмом: ритмічним образом” [8, с. 279]. Саме так стилістика Сенгора відроджує зразки африканського мистецтва, що відтворюють, згідно з онтологією банту, рух живої матерії. Отже, сенгорівська поезія є відображенням його філософської концепції Негритюду, виявляє специфічну скарбницю африканської культури, вказує на своєрідність емоційної організації негро-африканської особистості.

Поетична спадщина Л. Сенгора складає шість поетичних збірок: „Сутінкові пісні” (1945), „Чорні жертви” (1948), „Ефіопікі” (1956), „Ноктюрни” (1961), „Листи зимівлі” (1972), „Великі елегії” (1979), а також вірші, видані у різний час, і „Загублені вірші”, що дозволяють майже повною мірою охопити його творчий доробок на предмет аналізу ритміки, живопису та скульптури. Творча манера автора виявляє іманентний зв'язок із негро-африканським фольклором (зазначимо, що загальноживаний за часів Сенгора, зараз дещо застарілий, навіть неприйнятний, термін „негро-африканський” вживався здебільшого на позначення належності до Західної або ж Чорної Африки як окремого історико-культурного регіону континенту). Іманентною ознакою поетичного письма автора є його ритміка, що традиційно характеризує африканський фольклор. Ще Жан-Поль Сартр у передмові до сенгорівської „Антології нової негритянської та малагасійської поезії” (1948 р.) писав: „Гортаючи сторінки цієї збірки, отримуєш враження, що тамтам стає жанром чорної поезії, так само, як сонет чи ода були жанром нашої” [7, с. 24]. Зазначимо, що Л. Сенгор вирішив звернутися до витоків, тобто до сереро-волофської поезії, з якої він й почерпнув свої стилістичні прийоми. Авторські ритмічні прийоми можна розглянути практично на

зразках усїєї його спадщини (ми виокремили 106 віршів та великих поем, що яскраво ілюструють це явище). Поряд з асиметричним паралелізмом, уживанням анафор, архаїчною будовою строфи та цезурою, поет розробляє нові, власні засоби ритмізації.

Філолог та поліглот, Л. Сенгор у своїх віршах вживав багато слів іншомовного походження. Вага іншомовних запозичень суттєва й характеризує культурологічну та ментальну синкретичність сенгорівського стилю, проте деякі слова вводяться автором для акцентуації саме поетичної інтонації. На письмі це виражається курсивом, багатократними повторами, подекуди великими літерами. Як правило, переважають латинізми для позначення номенів (власних назв), а також серерські чи волофські слова для відображення африканських реалій. Так, зокрема привертають увагу латинські терміни з релігійної тематики: *In memoriam, Tantum Ergo, Ave Maria, Loetare Jerusalem*:

*Loetare Jerusalem* і... Кажу я *loetare* моє серце

Порожнє і велике як холодна монета – але сльози Господи на твоїх таких мирних руках.

*Loetare* на сніжному крилі високих дахів коли освітлиться твоє лице зорею.

*Loetare* у Церкві у м'якім кокосовім молоці на його пасхальному обличчі.

Білі діти білі люди, і жінки з великих квіток

Неприховані їх пов'язки й туніки, і моя любов сяє серед ночі вуст.

Голосам дня голосам радості, *loetare* миррі та фіміаму

Аромату розкішного м'яса та екстазу серерського танцю (тут і далі переклад із французької наш. – І. С.) [10, с. 158].

Дана поезія демонструє тотальне змішування всіх фарб поетичної палітри Сенгора. „Ми – культурні метиси”, – неодноразово підкреслював поет у своїх есе, намагаючись пояснити специфіку образності своїх текстів, артикулювати його змішану природу [10, с. 171]. Письменник вважав за необхідне супроводжувати окремі свої поезії коментарями. Так, ремарка до цього твору наголошує: „для органу і тамтаму вдалині”. Крім того, в його мультикультурній поетичній мові латинізми, характеризуючи африканські реалії, відіграють також ритмоутворюючу функцію, інтонаційно виокремлюючись у речитативі. Цікаво, що рівноцінного значення в тому ж самому тексті набувають у Сенгора серерські слова, часто супроводжуючись відповідною пунктуацією з метою реєстрування мелодики вірша (порівняємо лат. *Tantum Ergo* з серерським *Kor Siga*):

Я пригадую язичницькі голоси що скандували *Tantum Ergo*

І процесії і пальмові гілки й тріумфальні арки.

Я пригадую танок юних дівчат

Хори битви – о! фінальний танок юнаків, зі статним

Похиленням торсом, і чистий жіночий крик кохання – *Kor Siga!*

[10, с. 18].

Обидві іншомовні лексеми підкреслюються авторським курсивом, акцентуючи анафоричний паралелізм та відсутність пунктуації, знаменуючи початок й кінець строфи. Перед серерським виразом проставлено тире, утворюючи, таким чином, паузу перед останнім наголошеним словом, що аудитивно виокремлює його з-поміж інтонаційного потоку. Випадки подібного вживання сильно акцентованих слів досить часто зустрічаються у творах сенегальського поета:

*Теддунгаль нгаль* Фута-Дамги з Зеленого Мису. Це був розрив видимого, і люди поновлені у своїй честі, речі у своїй правдивості.

Зелень і зелене Вало і Фута, квітуче полотно озер і жнив.

Текли довгі отари, молочні струмки в долині.

*Честь* Фути спокутана! *Честь* Королівства дитинства! [10, с. 113].

У ритмічній структурі сенгорівських поезій значну роль відіграє також кільцева побудова вірша. Наведемо як зразок його поезію „Дар”:

Я прийшов принести тобі в дар свою любов

Весняну.

Вона червона мов вівтар

Жертвоприношень предків,

Пряма мов стовбур пальми,

Чиста мов золото Галаму.

Я прийшов принести тобі в дар свою любов

На колінах [6, с. 354].

За спостереженнями Б. Томашевського, кільцева побудова являє собою повернення до вихідного мотиву після того, як він вже отримав свій розвиток у вірші, збагатившись асоціаціями [1, с. 237]. Анжамбемани, що входять до повторюваних фраз, додатково акцентують другий та останній короткі рядки, нівелюючи в такий спосіб перший та передостанній, що є найдовшими. Ритмічно вірш із кільцевою побудовою та синтаксичним паралелізмом у другій строфі замикається сам на собі, виділяючи одну фразу „на колінах”, що підкреслює зміст самого дару. Отже, важливу роль у поезиці сенгорівського ритмотворення відіграють прийоми, відсутні до цього в традиційній негро-африканській поезії: експресивна пунктуація, вживання іншомовних слів, зміна інтонації та довжини рядків.

Поряд із ритмікою сенгорівського вірша привертає увагу його „піктуральність” (картинність), спричинена особливою увагою автора до образотворчого мистецтва. Так, Ф. Жіге згадує, що у відкритому ним у 1966 р. Дакарському Динамічному музеї за роки свого правління Сенгор організував три великі експозиції М. Шагала, П. Пікасо та П. Сулажа на початку 1970-х рр., а також мав полотна цих художників у власній колекції [6]. Зв'язок із сучасним мистецтвом живопису простежується майже в усіх поетичних творах Сенгора – зокрема, наголосимо на чотирьох: „Сутінкові пісні”, „Ефіопікі”, „Ноктюрни” й „Листи зимівлі”.

Образотворча техніка відіграє значну роль в авторському письмі, являючи собою відбиття синкретизму зорових та слухових форм, властивих саме народній культурі.

Аналіз поетичної спадщини Л. Сенгора виявляє щонайменше 64 твори, що засвідчують художні прийоми малярства, а також 17 поезій та поем, які демонструють свою єдність із пластичним мистецтвом. Динамічність й контрастність барв являють собою основні риси Сенгора-художника: хроматичні та ахроматичні кольори якнайповніше передають усі нюанси відтінків почуттів та настроїв, що задають тон поезії.

У текстах Сенгора особлива увага приділяється тонкощам гри світла й тіні, не властивих яскравій мозаїці африканських кольорів. Показовою в цьому відношенні стає його поема „Нехай мене супроводжують кори й балафонг” – тут оспівується рай серерського дитинства: *Царство дитинства*. Закономірно, що твір присвячено Рене Марану, автору роману „Батуала”, який „найпершим висловив чорну душу негритянськими засобами французькою мовою” [8, с. 410]. Окрім того, у поемі вимальовується своєрідний етнічний знак влади – принцеса Сіра Бадраль, яку він величає „матір’ю серерських королівств”:

Принцесо майже двохметрова! із обличчям затіненим навкруги  
свого освітленого рота

Мов сонце на пляжі з чорної гальки  
Ти це твій народ [10, с. 36].

Художній прийом світлотіні досить часто вживається Сенгором саме для опису африканського обличчя. У даному випадку, поет візуально виокремлює вуста принцеси, що в розрізі африканської метафорики означають світло душі, мову мудрої людини, що особливо цінував Л. Сенгор як філолог. У створених автором додаткових відблисках на поетичному полотні серерського життя знаходимо й відбитки естетичної етики Негритюду як концепції чорної душі – світоча цивілізації. Не менш важлива мінлива гра світла й тіні у зображенні самої африканської дійсності:

Але ось кмітлива Місячна богиня й нехай спаде завіса мороку.

Африканська ніч моя чорна ніч, містична і світла чорна й блискуча  
Ти спочиваєш співзвучна із землею, ти є Земля і гармонійні узгір’я

[10, с. 39].

Звернімо увагу: особливого значення митець надає ахроматичним кольорам – білому, чорному й сірому, позаяк провідною характеристикою ахроматичного кольору стає тільки його світлість [4]. Сенегальський поет, обмежуючи роль сірого та характеризуючи ним лише деякі, особливо похмурі картини європейського життя, вдало експериментує з контрастністю білого та чорного кольорів, носіїв широкого конотативного ряду – від найглибшого смутку до найширшого захоплення:

І ти пояснюєш мені знаки які подають Предки у морській тиші  
сузір'їв

Вола Скорпіона Леопарда, Слона знайомих Риб

І молочну пишноту Духів у небеснім припливі що ніколи не стихає  
[10, с. 38].

Безперечно функціональним є також авторський прийом естетичної  
трансформації ахроматичних кольорів у хроматичні, що на письмі  
виражається як кольоровий вибух після гри світла й тіні:

І навкруги здіймалися, бризкаючи світлом із тіні

Білі й рожеві, твої аромати дикого жасмину: *feretia apodanthera*

[10, с. 233].

Нехарактерна для французької мови будова речення (присудок –  
підмет, іншими словами – ремо-тематична побудова) найповніше  
виражає цей перехід від світлотіні до кольорів, зближуючи рецептивний  
зв'язок автора з читачем, зумовлюючи, таким чином, синестезійне  
сприйняття поезії. Відтак, звернення до хроматичної гами кольорів  
посідає чільне місце в сенгорівській піктуральній поетиці. Найчастіше в  
його поезії зустрічаються червоний, зелений, жовто-золотий та синій  
кольори та їх відтінки, багатство яких створює справжній художній текст:

Річка з небесного скла кольору блакитних очей – ти казала  
барвінок – пахоші дитячої зелені.

Усі ці світлі зелені блакитні години, зелені світлі блакитні! [10,  
с. 42].

Проте найцікавішими та найповнішими символічно стають навіть  
не різні відтінки одного кольору, а поєднання кольорів. Так, одним із  
найуживаніших художніх прийомів у Л. Сенгора стає запозичена від  
живопису техніка змішування кольорів, зокрема – механічне та  
пуантельне змішування. Поетичні картини автора здебільшого  
характеризуються поєднанням червоного, чорного та білого кольорів.  
Слід зазначити, що ця стійка тріада зустрічається в багатьох культурах.  
Як зауважує А. Базима: „Перевага білого, чорного й червоного в  
кольоровій символіці спостерігається майже у всіх нині існуючих племен  
Африки із первісною організацією” [3]. Отже, Сенгор часто вживає це  
поєднання для артикуляції кольорів традиційного мистецтва:

Маски! О Маски!

Чорна маска червона маска, ви маски біло-чорні

Маски із чотирма отворами звідки віє Дух

Я вас вітаю мовчанням! [10, с. 25].

Подібне зближення кольорів, а також демонстративна відсутність  
розділових знаків імітують пуантельне змішування, що візуально  
сприймається як мозаїчний мотив традиційного живопису. Як бачимо,  
африканський поет у своїй поетичній стилістиці майстерно використовує

художню техніку змішування кольорів та гри світла й тіні. Неабиякого значення набувають у його текстах традиційний африканський символізм і новації сучасного мистецтва із характерними сміливими поєднаннями та вибухом кольору. Наслідуючи, зокрема, Пікасо та Флореса, він вдало експериментує з ритмічним кольором, долучаючи в такий спосіб живопис до прояву життєвої сили й стверджуючи, що колір не стільки замальовує предмет, як стає відлунням його ества.

Поетичні твори Л. Сенгора вражають своєю багатогранністю та повнотою образів, засвідчуючи також зв'язок із музикою, живописом і, зокрема, зі скульптурою. Наслідкування пластичного мистецтва набуває особливої ваги в авторській поезії, оскільки скульптура в західноафриканській традиції зазнала ширшого застосування, ніж, скажімо, на сході та півдні Чорного континенту [2]. Позаяк кожна африканська народність має власні техніки скульптурного різьблення або лиття, то насамперед вражає розлога варіативність цих традиційних, проте завжди актуальних скульптурних форм. Звертаючись до африканської спадщини, Сенгор у своїх творах найчастіше адаптує івуарійську скульптуру бауле, що приваблює його, зокрема, своїм яскраво вираженим геометризмом. Так, у поезії „Негритянська маска”, присвяченій Пабло Пікасо, він „змальовує” маску бауле:

Вона спить й спочиває на ніжному піску.

Кумба Там спить. Зелена пальмова гілка покриває жар її волосся,  
мідь огинає чоло

Закриті повіки, ділить навпіл, витоки замкнені.

Цей тонкий напівмісяць, ця губа чорна й товща заледве – де  
змовницька посмішка жінки?

Дискоси щок, обрис підборіддя співають мовчазну згоду [10, с. 20].

Хоча, за твердженням Л. Кестелоот, богиня краси Кумба Там не мала маски, яка б її зображувала [5, с. 75], проте автор створює її поетичну версію такої маски: образ Кумби Там стає сукупним образом скульптурної африканської краси. В стриманому за своїми засобами зображенні богині краси Л. Сенгор підкреслює контури обличчя – чоло, щоки та підборіддя, що візуально дублює витягнуті риси баулійської маски. Однак автор утримується від змалювання очей та вуст, якими зазвичай характеризує кохану жінку, – обличчя маски вічне й нерухоме:

Обличчя маски закрите для мимовільного, без очей без матерії

Ідеальна бронзова голова та її поволока часу

Нехай же не заплямують прикраси ні рум'янець зморшок, ні сліди  
сліз ні цілунків

О лице, таке, яким Бог тебе створив перед пам'яттю віків [10, с. 20].

Таємнича, ідеально вирізьблена маска стає втіленням нематеріальної краси, позбавленої будь-якого натяку на людський „дух”. Саме її нематеріальність має значення, оскільки вона не відтворює собою

конкретну жінку, її сенс – вічність – передає духовне, а не матеріальне, адже богиня Кумба Там, що спить, не має нічого спільного з людиною, вона стає символом таємниці та недосяжної краси для поета-„скульптора”. Традиційні скульптурні риси неодноразово зустрічаються й в інших поезіях автора, зокрема у збірках „Сутінкові пісні” та „Ефіопікі”, які відносять читача або до серерських спогадів автора, або до Царства дитинства. Так, у поемі „Нехай мене супроводжують кори й балафонг” Л. Сенгор, звертаючись до образу Африканської ночі, пише:

О класична Краса ти зовсім не кут, але тонка еластична елегантна лінія!

О класичне обличчя! від опуклого лоба під лісом ароматів і від широких розкосих очей до миловидної виїмки підборіддя і

Стрімка гарячість узгір'їв-близнюків! О вигини мелодійної ніжності обличчя! [10, с. 39].

Звертаючись вкотре до канонів класичної краси, автор наголошує на граційності „вигинів обличчя”, додаючи, проте, ознаку тілесності – широкі розкосі очі, що стає принципом поєднання двох образів: африканської ночі та африканської жінки. Цікаво, що вперше цей авторський прийом спостерігається в найвідомішій з поезій означеного автора – „Чорній жінці”. Цей вірш став гімном негро-африканської краси: „перли це зірки на ночі твоєї шкіри” [10, с. 19]. У поєднанні із ритмічними прийомами, вищезгадані техніки відтворюють певну інтермедіальність сенгорівської поезії з притаманним їй ритмічним образом – головною ознакою африканського мистецтва. У „Посланнях до Принцеси” автор пише:

Й із землі народжується ритм, сік і піт, хвиля аромату з мокрої землі  
Що рухає ноги статуї, стегна що відкриті до таємниці  
Бушує на округлостях, поглиблює талію напружує черево горло та пагорби  
Мембрани тамтаму [10, с. 148].

Наведений приклад демонстративно уподібнює ритм скульптурним формам, відсилаючи нас до слів самого поета: „Ритм постає „архітектурою буття, динамізмом, що надає форми. <...> Він виражається найматеріальнішими, найчуттєвішими засобами: лініями, поверхнями, кольорами, об'ємами в архітектурі, скульптурі та живописі; наголосами в поезії та музиці; рухами в танку. Проте, роблячи все це, він спрямовує цю конкретику до світла розуму” [8, с. 211–212].

Отже, розглянуті приклади свідчать про те, що Л. Сенгор у своїй поетичній техніці майстерно й повною мірою використовує так зване африканське „танцююче мислення”, що є одним з екзистенціалів негритуду, він ритмує мову й рухи, синкретично вирізьблює ідеальну людину й змальовує її за допомогою всієї традиційної для рідної йому культури палітри відтінків. Як бачимо, поетичний образ сенгорівської

поезії у всій своїй справжній значущості постає в контексті традиційної африканської концепції неподільності культури, він повною мірою мотивує авторську інтенцію започаткувати на перехресті мистецтв та культур поетичну традицію „об’ємного” віршотворення, яка би відбивала дійсне становище людини в сучасному, резонансно активному світі.

1. *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика / Б.В. Томашевский – М. : Аспект Пресс, 1999. – 334 с.
2. Культура и искусство Африки [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.africa.org.ua/data/art3.htm>.
3. Символика цвета: белый – черный – красный [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://gnozis.info/?q=node/1234>.
4. Смешение красок. Основные характеристики и свойства цветов [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://worldleonard.h1.ru/doc/art/art\\_0025.html](http://worldleonard.h1.ru/doc/art/art_0025.html).
5. *Brunel P.* Léopold Sédar Senghor. Poésie complète. Edition critique / Pierre Brunel. – Paris : Planète Libre, 2007. – 1314 p.
6. *Giguet F.* Poésie et peinture dans l’oeuvre de Léopold Sédar Senghor. [Ressource électronique] / Frédéric Giguet. – Accessible à : <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article52>.
7. *Senghor L.S.* Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française / Léopold Sédar Senghor. – Paris : Quadrige, 2001. – 227 p.
8. *Senghor L.S.* Liberté 1 : Négritude et humanisme / Léopold Sédar Senghor. – Paris : Seuil, 1964. – 448 p.
9. *Senghor L.S.* Liberté 3 : Négritude et Civilisation de l’Universel / Léopold Sédar Senghor. – Paris : Seuil, 1977. – 576 p.
10. *Senghor L.S.* Oeuvre poétique / Léopold Sédar Senghor. – Paris : Editions du Seuil, 2006. – 444 p.

### **Аннотация**

*Анализируется связь поэзии франкоязычного сенегальского писателя Леопольда Сенгора с другими видами искусств, а именно с музыкой, изобразительным искусством и пластикой. Особого внимания заслуживает синергетика авторского текста, связанная с сочетанием в его произведениях этнокультурного и авангардного искусств.*

**Ключевые слова:** *Леопольд Сенгор, интермедиальность, Негритюд, ритмика, синкретичность, пиктуральная поэтика, пластическое искусство, ритмический образ.*

### **Summary**

The article treats the relations of the poetry of Senegalese writer Leopold Senghor with other types of arts, namely with music, fine and plastic arts. Special attention is payed to a sinesthetic feature of the author’s text that is associated with a combination of the ethno-cultural art and avant-garde.

**Key words:** Leopold Senghor, intermediality, Négritude, rhythm, syncretism, pictural poetics, plastic art, rhythmic image.

Стаття надійшла до редколегії 30.09.2011 р.