

Раїса ТИМЧЕНКО

**ЖАНРОВІ МОДИФІКАЦІЇ
ЛАТИНОАМЕРИКАНСЬКОГО
РОМАНУ-МІФУ**

В багатому і різноманітному потоці світової літератури другої половини ХХ століття новий латиноамериканський роман — явище самобутнє і оригінальне.

Поетика цих творів в неповторному сплаві акумулює в собі і перетворює не тільки кращі досягнення класичної європейської літератури і експериментальні ідеї європейського та американського авангарду, але, мабуть, найголовніше — містить в собі особливий дух латиноамериканської самобутності, що йде з глибин народної міфологічної свідомості.

Але новий латиноамериканський роман не вичерпується романом-міфом, а в межах романів-міфів міфологічна свідомість не є єдиною формоутворюючою силою, тобто вона взаємодіє з сучасною соціально-історичною свідомістю і більше того — «характер взаємодєєвствя

усложняется в процессе творческой эволюции каждого писателя, по мере становления жанра в целом» [3, 6].

Романний жанр стверджується в європейській літературі тоді, коли для художньо-ідеологічної свідомості час і світ вперше стають історичними, розкриваються «...как непрерывное движение в реальное будущее, как единый всеохватывающий и незавершенный процесс» [1, 473]. Така художньо-ідеологічна свідомість латиноамериканців складається лише в ХХ столітті, точніше у середині ХХ століття. Латиноамериканці вперше з такою повнотою пізнавали самих себе і увесь світ. До цього часу естетично зрілих романних форм у латиноамериканській літературі не було.

Можна сказати, що парадоксальним був весь шлях розвитку латиноамериканської літератури, яка почала своє існування вдалині від фольклору, а прийшла до нього лише в період своєї зрілості. До початку ХХ століття латиноамериканська проза сприймала світ з позиції європейської цивілізованої свідомості. Фольклорно-міфологічна народна свідомість не сприяла її формоутворенню. «Если в Европе роман имел за собой многовековую эпическую традицию, то здесь ему еще предстояло пробиться к истокам народного жизненного» [3, 12].

Новий латиноамериканський роман заявив про себе з владного вторгнення у нього фольклорно-міфологічної стихії, котра почала розхищувати і навіть руйнувати традиційну структуру роману. Проте головне в тому, що зустріч двох різних типів художнього мислення відбулась, і почався процес їх взаємодії. Латиноамериканський роман народжувався на очах, «воспроизводя в сжатом виде различные этапы истории и даже предыстории жанра» [3, 7].

Таким чином, для нового латиноамериканського роману в цілому, і роману-міфу зокрема, не можна вивести єдиної всеохоплюючої художньої формули. Художній світ цих романів широкий і неосяжний.

Класифікація роману за жанровими різновидами — важливе питання жанрової поетики роману, вся складність якого може бути вичерпана об'єднанням багатьох факторів змісту і форми художнього твору. Діалектична єдність специфічного змісту і специфічної форми породжує певний тип художнього твору. Цей тип і є його жанрова форма.

Новий життєвий матеріал, нова людина, її характер і ставлення до дійсності створюють той чи інший жанровий різновид роману. В цьому розумінні латиноамериканська дійсність і людина ХХ сто-

Р. Ти мч енк о : Жанрові модифікації латиноамериканського роману-міфу

ліття обумовили незвичайне багатство жанрових форм нового латиноамериканського роману.

Заслуговує на увагу думка академіка М. Б. Храпченка про те, що специфічно літературні ознаки містяться у рисах і особливостях структурного характеру. «Структурной же основой литературных произведений является конфликт в определенном художественном выражении» [5, 257].

Конфлікт обумовлює співвідношення як окремих компонентів твору, так і в цілому всю внутрішню його будову. З особливостями структури твору тісно пов'язані метод, жанр і стиль. «В том случае, когда рассматривается способ формирования, организации произведения как эстетически целого, характеризуется его жанр» [5, 257].

Отож, розкрити жанрову сутність роману означає дослідити жанрові коріння художньої форми, різного характеру зв'язки та опосередкованості, літературні традиції і новаторство.

Латиноамериканський роман-міф починається з творчості гватемальця Мігеля Астуріаса та кубинця Алехо Карпентьєра.

Задум перших романів М. Астуріаса «Сеньйор Президент» [1946] та «Маїсові люди» [1949] пов'язаний з пристрасним бажанням письменника відродити первісну народну мову, в якій народноепічне бачення світу стало основним критерієм відображення і оцінки жорстокої дійсності ХХ ст. Уклад життя індіанців, їхні звичаї, віра стали в цих творах не об'єктом раціонально-цивілізованого відображення, а втілили у собі синкретичне світосприймання самого автора. Таким чином, основні принципи структури цих романів пов'язані з поетикою фольклорного жанру.

В романі А. Карпентьєра «Царство земне» [1947] і романі «Вік просвітництва» [1963] проблема людини Латинської Америки вирішується на широкому історичному матеріалі.

Як і Астуріас, занурюючись в живе міфологічне сприйняття життя свого народу — індіанців-карибів та негрів, Карпент'єр, проте, не розчиняється в ньому, а коректує його відтворенням звичайної реальності, заснованої на документальності. Значність та взаємообумовленість історичних конфліктів латиноамериканського та європейського континентів, відображених в цих творах, дозволяють віднести їх до історичного жанру.

Та ж проблема людини Латинської Америки і історії в романі Карпентьєра «Загублені сліди» [1953] вирішується на сучасному матеріалі.

Проблема людського буття ставиться тут як проблема людини мистецтва і ширше — долі мистецтва ХХ століття. Роман про духовні пошуки творчої особистості може бути віднесений до жанру ліричної прози. В пошуках істинного сенсу творчості письменник, вступаючи в полеміку з Т. Манном, звертається до первісного чуттєвого життя, органічно-го для стародавнього світу, і знаходить в ньому здорову і цілющу силу.

Романи М. Астуріаса і А. Карпент'єра стали першим сміливим експериментом в романному жанрі латиноамериканської літератури. Багатобарвна, загадкова і суперечлива дійсність Латинської Америки постала перед очима читача. Латинська Америка, за словами Карпент'єра, сама генерує «чудесне», і обидва письменники зуміли віддзеркалити її в художньому слові. «Індіанська міра» оцінки сучасного життя суспільства дозволила здобутком літератури невідомі сфери народного життя. Але «індіанська міра» водночас показала, що не може стати універсальною. Багато об'єктів національного життя, розширені до загальноконтинентальних і світових масштабів, безумовно, не могли бути осмисленими і втіленими завдяки лише категоріям міфологічного мислення. Про це свідчить творчість наступного покоління романістів.

Народні витоки визначають проблематику, поетику, жанрову специфіку роману мексиканця Хуана Рульфо «Педро Парамо» [1955].

Аналітичний склад розуму спонукав художню свідомість Рульфо дослідити глибинні процеси духовного життя свого народу, досягнути корінні основи людського буття.

Стихія народного життя оволодіває читацькою увагою з перших сторінок роману. І робиться це завдяки мові. Скупа, точна, бурхлива, напружена і повільна, без роз'яснень, вона втягує читача в хід думок та почуттів героїв, примушує вслухатись в балачки, зрозуміти їх відношення до подій.

Чисто дійова сторона сюжету не цікавить Рульфо. Події важливі для нього лише в тій мірі, в якій вони відбуваються в свідомості людей. Драматизм внутрішнього стану, болюча робота думки на першому плані для письменника. Тому «Педро Парамо» містить в собі прикмети психологічного роману і може бути віднесений до інтелектуальної прози.

Сюжетна канва роману пов'язана з блуканням героя у потойбічному світі, тобто сходить до традиційної ситуації меніппеї — стародавнього і вічно живого жанру світової літератури.

Р. Тимчук о : Жанрові модифікації латиноамериканського роману-міфу

Жанрова форма зумовлює основні конструктивні принципи в романі. Це абсолютна свобода руху у часі та просторі: подія тупцює на місці, повертається назад або забігає вперед. Герой вступає в діалог з людьми, які жили в різний час, стикає їх в суперечці, розводить їх. Читачеві потрібно докласти немало зусиль, щоб відновити зовнішній хід подій. Але задача Рульфо, як ми відзначили, не в цьому, а в тому, щоб зрозуміти зчеплення фактів, виявити їх зв'язки, докопатися до глибинної суті.

Рульфо відмовляється від епічного відтворення дійсності на користь гротескно-метафоричного узагальнення тих тенденцій, які визначають трагічну долю мексиканського селянства, долю всієї Мексики. «Дике» насильство подається в образі місцевого тирана Педро Парамо і численних його жертв. Тонко досліджується у романі колективна рабська психологія селян, парадоксальність чарівності насильства, його авторитет і деморалізуючий вплив. Феномен мексиканського касикізму піднятий в цьому романі на висоту символу, в якому відбивається віковий досвід народної історії.

Роман-меніппея Рульфо має багато літературних джерел у світовій літературі. Але його художня структура свідчить про рішучий вплив на неї традиції меніппеї, що збереглася у фольклорі індіанців-ацтеків, типової для сучасної національної свідомості і побуту мексиканців.

Копала — мертве селище. Мандрування героя по мертвому селищу — це не пошук кінцевої правди, а вирок для Педро Парамо. Притча досказана до кінця, але залишаються моральні наслідки зловісного режиму.

Роман «Педро Парамо» — це своєрідні свідчення мертвих, їхні обвинувачення національної історії, реального життя на суді людства.

Невичерпним джерелом творчості парагвайця Роа Бастоса були враження дитинства — природа, земля, сільське життя, де живуть давні легенди з їх вічним духом народної поезії та музики.

Неповторність парагвайського національного характеру і мови полягає в духовній і культурній єдності християнської іспанської та язичницької (гуарані) індійської свідомості. Часто-густо говорять, що парагваєць мислить на гуарані, а пише і читає іспанською.

Дослідники справедливо відзначають, що у своєму першому романі «Син людський» (1959) Роа Бастос перший в парагвайській прозі нового часу по-своєму оригінально вирішив проблему синтезу

традицій реалістичної прози з традиціями народного міфологічного мислення.

Роман Бастоса — роман-роздум, роздум над колізіями людського життя, представлених то в конкретно-реалістичних сюжетних ситуаціях, то в міфологічних традиціях, то в формах інтелектуального монологу, то в формах народної легенди. Звідси поєднання в романі найрізноманітніших розповідних елементів. Перуанець Овієдо визначив жанрову своєрідність роману Бастоса так: «Прекрасная песнь о жестокой и мученической жизни Парагвая, использующая реалистические средства, хронику, военный дневник, народное предание» [3, 221].

Парагвайське життя переломлюється через індивідуальну драму головного героя. Історія, яку творить народ, висуває свого епічного героя, і розповідається вона анонімним хроністом. Таким чином, роман синтезує два типи розповіді: сповідь головного героя (від першої особи) у непарних главах роману і об'єктивну (від третьої особи) розповідь — в парних главах. Дві лінії розповіді — лірична та епічна — переплітаються.

Парагвайське селище — це дивовижний світ народної пам'яті, де не існує межі між реальністю та вигадкою. Це світ легенди, постійної міфотворчості. Старий Макаріо розповідає про минуле в душі народної свідомості. Вся історія подається в оповідній формі.

Народна міфотворчість — не пасивно-споглядальна, в неї сильний дух народного бунту і опору.

Оповідь про покутну жертву Христа поєднується з реальною людиною — народним улюбленцем, прокаженим гітаристом Гаспаром. В народній уяві фізичні муки нещасного перетворюються в духовне страждання. В парагвайському тлумаченні Гаспар — Христос як щось конкретне і зрима є викликом раціональному осмисленню релігійних ідей європейцями, які втратили ширість віри. Одночасно це і виклик офіційній вірі — міцній ідеологічній зброї держави в її політиці гноблення та поневолення мас. В цьому релігійному синкретизмі народного світовідчуття Бастос знайшов мобілізуючий бунтівний пафос релігійної міфотворчості народу.

Включення до роману конкретно-історичної події — повстання на гончарнях Коста-Дульсе у 1912 році, нещадно придушеного владою, змусило Бастоса ввести до роману ще одну легенду, яка продовжила народну ідею про прокаженого Христа. Це образ народного захисника, полум'яного борця, патріота на прізвисько Кирито (на гуарані

Р. Тимченок : Жанрові модифікації латиноамериканського роману-міфу

Христос), образ якого розширено у романі до значності епічного героя, героя міфу.

Жанрова специфіка роману, таким чином, зумовлюється двоплановою позицією автора — епічною загальнонародною та індивідуальною історичною свідомістю. В романі Бастоса кожна позиція значима сама по собі і доповнює іншу. Життєстверджуюча сила народної свідомості відкривається літописцю, який все ж не виходить за межі замкненого світу народного буття. Рефлектуючій індивідуальній свідомості дано осмислити трагічну долю Парагваю у найбільш широкому історичному контексті.

Важливою умовою становлення романного жанру є переосмислення й переоцінка попереднього літературного досвіду. Для нового латиноамериканського роману це досвід всієї історії латиноамериканської та світової літератури. Яскраве й оригінальне втілення цей досвід знайшов в романі «Сто років самотності» (1967) колумбійця Габрієля Гарсія Маркеса. Звернення до літературної спадщини різних часів і народів стало для нього фактором різко критичної, сміхової переоцінки цих традицій.

Багатопланова за своєю проблематикою книга Г. Г. Маркеса являє грандіозну трагестію історії Латинської Америки, в ній пародійно відтворено багато етапів світової історії, історії буржуазії та літератури.

Говорячи про мистецтво ХХ століття, слід відзначити внутрішню двосудність процесу його розвитку: з одного боку, сходження на вищі шаблі свідомості, а з другого — рух до джерел, проникнення в глибини чуттєвого мислення. Цим синтезом духовного верху і чуттєвого низу і вражає ця дивовижна книга.

Чужий авторитарних форм мислення, письменник апелює до безсмертних традицій народної сміхової культури у всі часи ворожой всяким нормам і канонам. Ці традиції Гарсія Маркес сприймав через стихію народної свідомості, легендарно-анекдотичну атмосферу народного життя і з художньої літератури. Через «шутовство раскрывается во всем своем величии гений века и его пророческая сила» [2, 5]. Обидві ці традиції, глибоко трансформовані, були синтезовані в романі і постали в несподіваній якості. Головне в тому, що саме світовідчуття автора є тут сміховим. «Всеобъемлющий, мирозерцательный смех — организующее начало романа. Именно он позволяет писателю бесстрашно исследовать действительность, пере-

создавая в пародийном ключе громадный материал — исторический, политический, фольклорно-мифологический, литературный, психологический, автобиографический...» [3, 355—356].

Композиційним стрижнем роману є столітня історія життя шести поколінь родини Буендіа і створеного ними міста Макондо, яке гине з останнім з роду. Таким чином, тут очевидна традиційна жанрова форма роману — сімейної хроніки. Але рамки роману розсунуто до більш широкого охоплення історичного часу та простору. В цьому вимірі це узагальнено відтворена історія провінційної Колумбії, доля всієї Латинської Америки й, нарешті, це ціла епоха людської свідомості, що пройшла під знаком індивідуалізму, епоха, на початку якої стояла допитлива та заповзята людина Ренесансу, а в кінці — відчужений індивід середини ХХ століття. В цьому розумінні роман «Сто років самотності» полемічний, як відзначали дослідники, до задуму роману Ф. Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель».

Прихованим внутрішнім двигуном всієї оповіді є багатовікова еволюція свідомості відокремленої особи до її кінця — відчуженості і самотності. В силу цих обставин в романі Г. Маркеса немає жодного позитивного полюсу. Все піддається сміховому пририву — і авантюрно-героїчний дух епохи Ренесансу, і ренесансна утопія, багато архаїчних (і не тільки латиноамериканських) першооснов буття і міфи, зрощені офіційною ідеологією.

Гарсія Маркес сміливо зштовхує вигадку і реальність: вони тісно взаємодіють, переплітаються, міняються місцями, перетікають одне в одне. Руйнуючи межі між ними, він нібито переконує нас в тому, що реальність нерідко перевищує будь-яку фантастику.

Але сміхове розвінчання міфу про людину в його романі не рівноцінне простому перекресленню ідеалів Ренесансу. Про це свідчить незгасний інтерес Г. Маркеса до людської індивідуальності в її прагненні до самоутвердження. Ось чому сміх Г. Маркеса, за словами М. Бахтіна, водночас заперечує і стверджує. Г. Маркесу вдалося як нікому іншому передати суперечливий дух самої історії. Він глузує над людиною і одночасно приймає цю людину з усіма притаманними їй суперечностями.

Роман Гарсія Маркеса визначений серйозними роздумами письменника над романним жанром. Поза суворих літературних суджень, ствердження або заперечення яких-небудь теоретичних постулатів, в пародійній, сміховій формі він переосмислює весь величезний

Р. Тимченко: Жанрові модифікації латиноамериканського роману-міфу

досвід, накопичений епічним родом, і відкриває перспективу для його подальшого розвитку.

Вірній позиції М. Бахтіна в оцінці роману як єдиної серед інших жанрів самокритичної протейної жанрової форми Г. Маркес сміливо піддає переосмисленню основні її початкові позиції.

«Сто років самотності» Гарсія Маркеса демонструє, що роман як жанр у принципі не може мати завершену структуру, оскільки це «епос нашого часу», епос сучасного. Для нього важливий контакт з «неготовою» дійсністю, з її постійною переоцінкою та переосмисленням. Роман не терпить жорсткої регламентації, не має канону. На початку своєї історії він пародіював стиль «старших жанрів» («Гаргантюа і Пантагрюель» Ф. Рабле, «Дон Кіхот» М. Сервантеса), а в подальшому своєму розвитку — будь-які спроби романістів шаблонізувати якусь стильову структуру і систему образотворчо-виразних засобів роману.

Гарсія Маркес пародує те, що колись стало результатом пародії і нібито намагається знову відтворити епічні традиції. Але це не просто повернення до епосу, бажання чисто механічно відтворити давній літературний досвід. Роман Гарсія Маркеса не повертає роман до його стародавніх витоків, а самі витoki осмислюються в ньому відповідно до сучасних форм.

Сюжетно-композиційна структура роману Г. Маркеса складна і різноманітна, як, власне, складні і різноманітні всі елементи його поетики. Визначення жанрової форми цього роману — складна проблема, яка не може бути вирішена однозначно. Питання про співвідношення в ньому епічного та романного начал стало дискусійним у літературознавчій думці [4].

Роман «Сто років самотності» — явище виключне, навіть унікальне, бо являє собою незвичайний сплав першооснови епічного жанру з сучасним «епосом приватного життя». Жанрові риси епопеї очевидні, коли письменник, пародуючи «епос приватного життя», перетворює його в епопею, занурюючи читача в замкнене і завершене «абсолютне минуле», в світ статично-пластичних форм субстанційної цілісності нації. Але, встановивши епічну дистанцію, Гарсія Маркес одразу ж сам її руйнує, бо ставлення його до оточуючого світу, можна сказати, фамільярне, чуже «благівісній настанові нащадка», тобто специфічно романне.

Гротескно відбитою у романі історією буржуазного світовпорядкування в її русі до трагічного кінця не вичерпується всесвітня історія,

об'єктивний смисл якої у русі до прогресу людства. Життя Макондо в його символічній багатозначності (шість поколінь родини Буендіа, де одні й ті ж імена у героїв) — лише зворотний бік цього процесу, пересторога людям, яка змушує їх замислитись над катастрофою, що може охопити світ, якщо сили людського відчуження візьмуть верх. Головною ідеєю роману, за словами самого письменника, є ідея солідарності людей, яка протистоїть самотності та роз'єднанню.

Отже, роман без меж, з відкритим горизонтом (як жанрова форма), яким є роман Г. Маркеса «Сто років самотності», однаково глибоко і з позиції художньо-ідеологічної орієнтації його автора відбиває незавершене сучасне ХХ століття.

Підвищена увага літературного світу з середини 50-х років до комплексу проблем «роман і міф» була викликана появою латиноамериканського роману-міфу. Яскравою прикметою цього роману стали його активна взаємодія з міфом, безпосередність сприйняття народної міфологічної свідомості.

Міф у класичному тлумаченні є фантастична (неадекватна) картина світу, в яку, на відміну від казок, вірять. Фундаментальні ознаки первісного, натурального міфу, безумовно, не можуть бути повністю реалізовані в літературному творі. Вся історія європейського досвіду освоєння міфу переконливо доводить, що європейський письменник ніколи не працював із справжнім міфом. Міф, з яким він мав справу, це плід пізніх літературних обробок і реконструкцій. Це міф літературний, раціональний, який сприймається через призму логічного мислення. Латиноамериканський же романіст повсякчасно стикається з міфологічною свідомістю, яка існує ще й досі в народному побуті, стикається по суті з живим міфом.

Представлений матеріал свідчить, що в латиноамериканському романі-міфі злиття сучасного і синкретичного світосприймання більш органічне, ніж у європейському. Розгадку цього феномену необхідно шукати в національній історії, культурі країн Латинської Америки.

Досвід світової романістики ХХ століття в жанрі роману-міфу дозволяє визначити два його типи: європейський, якому притаманна тенденція історизації міфу, та латиноамериканський, заснований на міфологізації історії. З цього витікає необхідність чіткої детермінації різних типів роману-міфу і більш диференційованого їх аналізу. При цьому треба сказати, що латиноамериканська романістика не виключає і європейський досвід в жанрі роману-міфу ХХ ст. Дотримуючись

Р. Тимчик о : Жанрові модифікації латиноамериканського роману-міфу

в ньому чогось з європейського досвіду або вступаючи з ним у гостру полеміку, латиноамериканський роман-міф простує своїм шляхом.

Таким чином, об'єднанні загальним терміном «латиноамериканський роман-міф» твори являють собою не конгломерат однорідних за своїм характером явищ, а сукупність творів різноспрямованих, порізному орієнтованих на міф (різні типи міфу). З різним ступенем інтенсивності освоюючи міфологічні компоненти і структури відповідно до художньо-ідеологічної позиції письменника, латиноамериканський роман-міф постає перед нами в неповторному багатстві і різноманітності жанрових форм.

Цитована література

1. *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. - М., 1975. - 810 с.
2. *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М., 1990. — 544 с.
3. *Кутейщикова В., Осват Л.* Новый латиноамериканский роман. — М., 1983. — 423 с.
4. *Латинская Америка.* — 1971. — № 3. — 268 с.
5. *Храпченко М. Б.* Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. — М., 1972. — 446 с.