

Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Міністерство освіти і науки України
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова
праця на правах
рукопису

СЕМБЕ КАРИНА АЛЬФРЕДІВНА

УДК 821.134.2–31–343.09 Варгас Льйоса

ДИСЕРТАЦІЯ

МІФОДИСКУРС РОМАНІВ МАРІО ВАРГАСА ЛЬЙОСИ

10.01.04 – Література зарубіжних країн

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

_____ К.А. Сембе

Науковий керівник Жлуктенко Наталія Юріївна, кандидат філологічних наук,
професор

Київ – 2017

АНОТАЦІЯ

SUMMARY

Sembe, K. **Mythological Discourse in the Novels by Mario Vargas Llosa.** – Manuscript.

A dissertation submitted to Taras Shevchenko National University of Kyiv (Institute of Philology, speciality 10.01.04. Literature of Foreign Countries) in fulfillment of the requirements for the degree of Candidate of Philology. – Kyiv 2017.

The present dissertation is the first monographical paper in Ukraine to offer a systematic study of M. Vargas Llosa's novels. The research brings together myth theory, cultural anthropology, elements of poststructuralist methodology, and reader-response approach in order to explore the many routes of 20th-century remythologization in Latin America and the journey of the continent's new heroine reflected in Vargas Llosa's multifaceted and politically committed fiction.

The study on the chosen topic required redefining myth as an epistemological category in the contemporary cultural discourse and, subsequently, addressing Peruvian literary tradition from the 18th century to the present as a constant search for national myths and new identities. Through Latin American history and myth, that are to be viewed as interconnected and equally legitimate discursive forces, the research on Vargas Llosa's writing explores postcolonial subjectivity and spatiality, both radically rhizomatic. Llosa's ideological engagement is approached in order to find out how the logic of political put in a certain perspective may define, discredit, or enrich the writing of a given author.

Key analytical vectors of the present research, which are the narrative, the hero, and the chronotope, are mutually determined and, thus, to be worked on in a strong correlation. The paper suggests a political close-up of Latin American time and space – physical as well as historical and imaginary – and tackles Vargas Llosa's ways of narrating these. A critical take on the physical space as a

decolonizing force opposing invasion of the Other and even the author's hybris is a way to rethink utopias of cannibalism and seek a realistic posthegemony exodus for the subaltern. The Imaginary chronotope, in turn, allows for entering a realm of apocalyptic mythology, where heroic and messianic features of Llosa's protagonists do not spare them from postmodern deterritorialization. Armed with Gilbert Durand's anthropology of the Imaginary, the study navigates Llosa's narratives following his nomadic heroes to see how strategies of power are reflected, perpetuated, and undermined in the fictional world.

Although conducted in the area of Latin American Studies, the research also makes an attempt to track the process of myth-making and self-mythologizing in various ideologically committed authors native to distinct cultural paradigms of the 20th century (from M. Vargas Llosa and J.M. Arguedas to J. Joyce and F. Werfel), since introducing elements of comparative analysis into the study of Llosa's mythopoesis proved both an indispensable and inevitable stage of anthropological analysis in literature.

Key Words: archetype, Vargas Llosa Mario, Latin American literature, myth, myth criticism, new Latin American novel, Peruvian literature, postcolonial studies

ПУБЛІКАЦІЇ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Сембе К.А. Відносини влади та номадична суб'єктність у романі Маріо Варгаса Льйоси “Витівки кепського дівчиська” / К.А. Сембе // *Studia methodologica* [збірка наукових статей] [за ред. Лабащук О., Лешак О.]. – Тернопіль, Кельце: Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 2017. – Вип. 45. – С. 28-35.
2. Сембе К.А. Культурний “канібалізм”: Переосмислення колоніального минулого та нова латиноамериканська міфологія у генезі сучасного перуанського роману / К.А. Сембе // *Сучасні літературознавчі студії* [збірка наукових статей] [за ред. Висоцької Н.О.]. – К.: Київський національний лінгвістичний університет, 2017. – Вип. 14. – Виходить друком у вересні 2017 р.
3. Сембе К.А. Трансформація міфологеми Дому у латиноамериканському контексті на матеріалі роману Маріо Варгаса Льйоси “Зелений Дім” / К.А. Сембе // *Сучасні літературознавчі студії* [збірка наукових статей] [за ред. Висоцької Н.О.]. – К.: Київський національний лінгвістичний університет, 2016. – Вип. 13. – С. 515-522.
4. Сембе К.А. Модифікації ініціативного міфу в романах Маріо Варгаса Льйоси / К.А. Сембе // *Літературознавчі студії : [наукове видання]* / [за ред. Г.Ф. Семенюка]. – К.: ВПЦ “Київський університет”, 2015. – Вип. 44, ч. 2. – С. 170-178.
5. Сембе К.А. Постмодерна трансформація мотиву подорожі у романі К. Пері Россі “Корабель дурнів” / К.А. Сембе // *Літературознавчі студії [наукове видання]* [за ред. Г.Ф. Семенюка]. – К.: ВПЦ “Київський університет”, 2014. – Вип. 42, ч. 2. – С. 267-273.
6. Сембе К.А. Гібридна ідентичність у постколоніальному письмі Салмана Рушді // К.А. Сембе // *Літературознавчі студії [наукове видання]* [за ред. Г.Ф. Семенюка]. – К.: ВПЦ “Київський університет”, 2013. – Вип. 39, ч. 2. – С. 376-382.

7. Sembe, K. Fatherhood and the Rite of Passage: Ouroboros of the Man's World in Mario Vargas Llosa and James Joyce / K. Sembe // Fatherhood in Contemporary Discourse: Focus on Fathers [ed. Pilinska A.]. – Cambridge Scholars Publishing, 2017. – №1. – P. 100-109.
8. Sembe, K. Myth and History in Committed Writing: From Franz Werfel to Mario Vargas Llosa / K. Sembe. – Lambert Academic Publishing, 2016. – 88 p.
9. Sembe, K. Reading beyond the Dada Engine: History and Myth in Mario Vargas Llosa's *La guerra del fin del mundo* / K. Sembe // Science and Education: A New Dimension. Philology, III (13) [ed. Dr. Xénia Vámos]. – Budapest: Society for Cultural and Scientific Progress in Central and Eastern Europe, 2015. – № 62. – P. 29-32.

ЗМІСТ

ВСТУП	7
РОЗДІЛ 1. МІФ ЯК ЕПІСТЕМА СЬОГОДЕННЯ: ФОРМА, СЕНС, ФУНКЦІЯ.....	17
1.1. Проблематизація понять “міф” і “архетип” у світовому і вітчизняному літературознавстві	18
1.2. Сфера Уявного як територія міфу: Методологія Г. Башляра і Ж. Дюрана	34
1.3. Методологічна перспектива дослідження міфу у світовій літературі другої половини ХХ століття – початку ХХІ століття	42
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1	51
РОЗДІЛ 2. ЛАТИНОАМЕРИКАНСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС ЯК ПОШУК ІДЕНТИЧНОСТІ. ПИСЬМО МАРІО ВАРГАСА ЛЬЙОСИ У КУЛЬТУРНІЙ ПАРАДИГМІ КОНТИНЕНТУ	53
2.1. Міфологізація історії Перу: соціополітичні аспекти.....	54
2.2. Латиноамериканська міфологія у сучасній рецепції: від “канібалізму” до постгегемонії.....	63
2.3. Проблематизація латиноамериканізму в радянському і вітчизняному літературознавстві.....	70
2.4. Маріо Варгас Льйоса у латиноамериканському літературному процесі другої половини ХХ століття	81
2.4.1. Автобіографічний елемент і соціальна дійсність у еволюції творчості М. Варгаса Льйоси.....	81
2.4.2. Реміфологізація дійсності у “ангажованому письмі” М. Варгаса Льйоси.....	90
2.4.3. Політичний детермінізм у критичній рецепції творів М. Варгаса Льйоси.....	94

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2	101
РОЗДІЛ 3. ДЖЕРЕЛА, ФОРМИ ТА ФУНКЦІЇ МІФОЛОГІЧНОГО У РОМАНАХ МАРІО ВАРГАСА ЛЬЙОСИ.....	104
3.1. Міф Героя: Топологія постколоніальної суб’єктності у романі “Зелений Дім”	105
3.1.1. Структура міфологічного у сюжетній та персонажній сферах роману “Зелений Дім”	105
3.1.2. Міфологічний вимір Зеленого Дому та образу Ансельмо	117
3.1.3. Міфологічне тло опозиції “природа – цивілізація” у постколоніальній перспективі	124
3.2. Міф Світу: Трансформація історії та міфології у романі “Війна кінця світу”	135
3.2.1. Містифікація історії у політично ангажованому письмі	135
3.2.2. “Христос із Баї”: трансформація біблійної міфології	150
3.3. Символічний аспект міжособистісних стосунків у сюжетах М. Варгаса Льйоси: Міф Любові	163
3.3.1. Ініціація як вияв дисциплінарної влади у романі “Місто і пси”	165
3.3.2. Любов до Іншого і номадична суб’єктність у романі “Витівки кепського дівчиська”	177
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3	187
ВИСНОВКИ.....	190
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	198
ДОДАТКИ	219

ВСТУП

Латиноамериканський літературний процес XX століття становить плідний ґрунт для гуманітарних досліджень – не лише через потребу представити значну кількість невивчених явищ та процесів, але й через гостроту методологічних проблем його сучасної рецепції. Парадигма латиноамериканського роману визначається специфічним локальним історизмом і характерною часопросторовою свідомістю, далекими від більшості традиційних епістемологічних моделей, що їх застосовували до вивчення латиноамериканського контексту до недавніх пір.

Перуанська література XX століття схарактеризована переходом від ностальгії за колоніальним минулим до відчайдушного прагнення звільнитися від політичного, економічного та культурного диктату метрополії. Питання про сутність такого світоглядного повороту досі лишається відкритим і проблемним. Боротьба контекстів у цілому позначає специфіку латиноамериканських художнього й наукового дискурсів XX століття, зокрема у аспекті міфотворчості та міфокритики, що притаманне й перуанському культурному досвіду. Своєрідність латиноамериканського міфологізму полягає у творенні нової гібридної міфології, що формувалася разом із латиноамериканським культурним простором, яким ми знаємо його зараз. На синкретизмі та гібридності латиноамериканської міфологічної інфраструктури наголошують такі знані дослідники, як Р. Гонсалес Ечеваррія, Ф. Аінса, А.Ф. Кофман та інші.

Актуальність дослідження міфодискурсу у романах М. Варгаса Льйоси визначається сучасним культурним та науковим контекстом, де міф розглядається як повноцінна епістемологічна категорія. Тенденція до реміфологізації – явища, що стверджує циклічний принцип розвитку культури та актуальність міфу в усвідомленні закономірностей соціального життя, – поживалася у літературі XX століття. Реміфологізація продовжується у художній літературі, тому в літературознавстві цей процес

актуальний і сьогодні: зміст поняття “міф” та його функції піддають критичному переосмисленню, поживаються тенденції до десакралізації міфу, триває пошук нових метанаративів, у науково-критичному аналізі спадку постмодернізму та варіантів ефективного виходу з нього питанням міфотворчості в літературі приділяється належна увага (див. Т. Вермюлен, Р. ван ден Аккер, Х. Ортега, Л. Гатчеон [178;152;126] та інші). Спроба інтердисциплінарного дослідження текстів Варгаса Льйоси за методологічними принципами французької міфокритики і на підставі постмодерністських часопросторових концепцій, із залученням постколоніальної та культурно-антропологічної критики видається особливо перспективною в умовах сучасної плюритопічності та трансгресії текстів, дискурсів, гуманітарних дисциплін.

Зважаючи на безумовну політичну значущість гуманітарних студій, аналіз будь-якого літературного процесу, зокрема методами постколоніальної критики, сьогодні вимагає звернення до соціополітичного тла певної культури. За всієї специфіки літературного процесу у Латинській Америці, його частіше досліджують не у регіональних варіантах, а у транснаціональному контексті, тобто на рівні континенту. Національні варіанти латиноамериканської літератури нерідко вважають відносно неспецифічними: через спільність мови, історичних процесів, культурних впливів національні традиції виявляються значно слабше, ніж у європейських літературах. На тлі такої проблематики увиразнити своєрідність сучасного перуанського роману є нагальним завданням. Перуанська література відбиває чимало досі не вирішених національних, класових, расових, етнічних суперечностей у країні, і стосовно її історичного контексту тісний зв'язок між літературою та політичним життям надзвичайно актуальний.

Зазначені аспекти літературного процесу в Перу практично не досліджені на теренах України та у Східній Європі, хоча є принципово важливими для ефективного прочитання більшості латиноамериканських художніх текстів другої половини XX століття та зокрема наративів

М. Варгаса Льюїси. Радянські дослідники, котрі займалися аналізом латиноамериканських художніх текстів, практично не розглядали їх поза ідеологізованим контекстом “братніх народів” СРСР та Латинської Америки. Монографія Ю.В. Покальчука “Сучасна латиноамериканська проза” (1978) [51] за радянських часів була чи не єдиною україномовною монографією про латиноамериканську літературу. Тексти Варгаса Льюїси поряд із доробком інших представників нового латиноамериканського роману розглядалися у працях радянських та українських літературознавців (В. Кубілюса, В.Б. Земскова, М.Н. Епштейна, І.А. Тертерян та інших [35]) у тому числі, в міфокритичному аспекті, однак окремого ґрунтовного дослідження здійснено не було.

Для сучасних українських дослідників латиноамериканська проза останньої третини ХХ століття – відносно маловивчений матеріал, вкрай рідко залучаються до розвідок і тексти ХХІ століття. Менше з тим, серед ґрунтовних праць із вітчизняної латиноамериканістики можна відзначити кандидатську дисертацію О.М. Дякун “Міфологічний дискурс прози Міґеля Анхеля Астуріаса” (2004), а також монографії І.О. Оржицького “Ми – правда і світло, обернене в камінь... Література країн Андійського регіону (Перу, Болівія, Еквадор) у ХХ столітті: Етнокультурний аспект” (2006) [47] та “Етно-національна й культурна своєрідність літературного процесу в країнах Андійського регіону (Перу, Болівія, Еквадор) у 20-х – 80-х роках ХХ століття” (2016) [46]. У останній монографії Оржицький розширює огляд літератури зазначеного регіону (зокрема Перу) в межах методологічної парадигми, заданої в попередній роботі, та поглиблює аналіз творчого доробку Маріо Варгаса Льюїси.

У сучасному європейському та американському літературознавстві питання досліджене ширше, однак досі не втрачає актуальності. Гегемонний принцип у рецепції латиноамериканської літератури вдається поступово долати, відтак постколоніальний проект у цьому напрямку активно розробляють, зокрема такі визначні літературознавці, як К. Дьєгес, Ф. Аінса,

К. Монсіваїс [104;78;145] та інші. Утім, дослідження проблеми історизму у Латинській Америці та зокрема у перуанській літературі кінця XX – початку XXI століття часто обмежуються працями небагатьох видатних літературознавців на кшталт Р. Гонсалеса Ечеваррія [120], або ж це питання лише частково залучається у вислідах на дотичні теми.

У межах постколоніальних студій у латиноамериканському романі другої половини XX століття вбачають підрив колоніальної моделі “центр-периферія” і визнають політичну та естетичну значущість внеску представників нового латиноамериканського роману (К. Фуентес, Х. Рульфо, Х. Кортасар, Г.Г. Маркес, М. Варгас Льяоса, А. Карпентьер, Ж. Амаду та інші), а також текстів молодого покоління талановитих і політично активних постмодерністів (С. Сардуй, Д. Ельтіт, Р.Х. Морено-Дюран, К. Пері Россі) та представників латиноамериканського постбуму (М. Пуїг, І. Альєнде, Л. Есківель). Разом з тим, постать перуанського письменника Маріо Варгаса Льяоси, лауреата Нобелівської премії, публіциста, політика, стоїть дещо окремішньо – у першу чергу, через його активну політичну діяльність та декларування ідеологічної ангажованості, що перебуває у постійній динаміці. Окрім романів, що їх узято у фокус дисертації, доробок Варгаса Льяоси складають оповідання, повісті, п'єси, а також літературно-критичні статті, ґрунтовні літературознавчі праці, есе на політичні та філософські теми. Однак саме у романах Льяоса повною мірою поєднує свою концепцію політично ангажованого письма із мемуарами, історичними хроніками та міфотворчістю.

У Льяоси міфологізація не є національною міфологізацією у ідеологічному сенсі, тобто не служить створенню утопії про “бажаний”, ідеальний простір. Натомість наративи перуанського письменника деміфологізують національну історію засобом деконструкції історичної дійсності та залучення авторської міфотворчості. Аналіз міфодискурсу романів Варгаса Льяоси у постколоніальному аспекті досі не фігурував як окреме дисертаційне дослідження: таку критичну перспективу зустрічаємо в

наукових та науково-популярних статтях, а спроби дослідження міфопоетики проводяться стосовно окремих текстів автора.

Зв'язок роботи з науковими темами. Проблематика дослідження побудована в межах наукової теми, яка розробляється Інститутом філології КНУ імені Т. Шевченка “Мови та літератури світу: взаємодія та самобутність”, затвердженої Міністерством освіти і науки України (номер державної реєстрації 11 БФ 044-01), а також комплексної науково-дослідної теми кафедри зарубіжної літератури “Сучасне літературознавство: перехрестя інтерпретацій” (протокол № 12 від 24.03.2016). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Інституту Філології КНУ імені Тараса (протокол №9 від 22 березня 2016 р.).

Мета і завдання дослідження. Робота має на меті на матеріалі творів М. Варгаса Льйоси визначити методологічний ґрунт міфаналізу латиноамериканського роману другої половини ХХ століття та продемонструвати практичний потенціал цього методу. Досягнення зазначеної мети передбачає виконання наступних завдань:

- висвітлити основні проблеми та суперечності у теоретизації поняття міфу; визначити методологічно виправдане значення поняття міфу як епістемі сьогодення, що дозволяє розкрити роль міфотворчості у сучасній епістемології та у культурі й літературі Латинської Америки;
- окреслити роль “латиноамериканської філософії” та відповідної світоглядної парадигми у становленні літератури континенту;
- виявити функції міфологічного та шляхи реміфологізації у латиноамериканській соціополітичній та культурній парадигмі;
- у короткому огляді генези перуанської літератури з часів колонізації до сьогодення виокремити аспекти, ключові для наукової рецепції міфотворчості та історизму в латиноамериканському романі ХХ століття;

- на матеріалі романів Маріо Варгаса Льйоси системно проаналізувати шляхи та способи актуалізації архетипів, архаїчних міфологем, способи реміфологізації індіхеністської первинної образності, класичних літературних мотивів;
- виявити особливості взаємодії історії, міфу та художнього вимислу у латиноамериканському романі другої половини ХХ століття у ході інтерпретації романних наративів Варгаса Льйоси;
- дослідити логіку політичного у письмі Варгаса Льйоси, визначити смислотворчу функцію автоміфологізації у межах його концепції політично ангажованого письма.

Об’єкт дослідження – романи Маріо Варгаса Льйоси: “Місто і пси” (1963), “Зелений дім” (1966), “Цуценята” (1967), “Тітонька Хулія і писака” (1977), “Війна кінця світу” (1981), “Оповідач” (1987), “Витівки кепського дівчиська” (2006). Художні тексти відібрано відповідно до завдань дослідження на основі високого ступеня репрезентативності матеріалу в аналізі міфодискурсу Варгаса Льйоси, з урахуванням тематичного розмаїття та з метою якнайповніше висвітлити еволюцію творчості письменника.

Окрім художніх творів, залучені літературно-критичні статті, філософські та політичні есе, літературознавчі праці, публічні промови, мемуари Варгаса Льйоси: “Роман” (1966), “Література – це вогонь” (1967), “Латиноамериканський роман у сучасності” (1970), “Габріель Гарсія Маркес: Історія боговбивства” (1971), “Таємна історія роману” (1971), “Питання конкісти” (1990), “Правда брехні” (1990), “Реальність письменника” (1991), “Риба у воді” (1993), “Листи молодому романістові” (1997), “Цивілізація спектаклю” (2012) тощо.

Предмет дослідження – специфіка міфодискурсу романів Маріо Варгаса Льйоси у його системі політично ангажованого письма.

Теоретичні та методологічні засади дослідження. У сучасних гуманітарних студіях необхідною умовою є трансдисциплінарність, оскільки ключова мета літературного аналізу й зокрема міфокритики – виявлення

геокультурної динаміки і аналіз політичного аспекту письма з метою переосмислення неоднозначних соціальних закономірностей. З огляду на це у дослідженні взято міждисциплінарний методологічний вектор.

Культурно-антропологічну перспективу дослідження міфодискурсу Варгаса Льйоси засновуємо на низці концепцій К.Г. Юнга [74-76], Н. Фрая [67], а також на теорії Уявного Г. Башляра [3-7] та структурній антропології Ж. Дюрана із його Режимами Уявного і типологією героя [108-109]. Задля аналізу окремих концептів картини світу в діяхронії також актуалізуються ідеї О. Шпенглера [172]. Окрім того, стосовно центральних проблем дисертації переосмислені здобутки таких дослідників міфу: М. Еліаде, М. Бодкін, Е. Касіпер, Е. Морен [110;92;99;146] та інші. Серед вітчизняних та радянських досліджень з теорії міфу цінними були праці А.Є. Нямцу, Є.М. Мелетинського, Г.Ф. Драненко, О.В. Пронкевича, Т.В. Бовсунівської [45;42;21;53;9]. Матеріал для культурно-антропологічного підходу дозволяє виявити рецептивна критика, а саме ідеї про роль читача У. Еко та зокрема його теорія текстуальної кооперації [72], концепція історії рецепцій літературного тексту Г.Р. Яусса [77], концепція рухомої точки зору В. Ізера, його ідея про співтворчість [127].

Специфіка дослідження латиноамериканських художніх текстів і зокрема доробку Льйоси вимагає не лише культурно-антропологічної, але й історичної, соціополітичної перспективи. Політичну мотивацію у романному просторі Варгаса Льйоси досліджуємо за принципами постколоніальної критики. Зокрема залучається теорія культурної антропофагії, або канібалізму, О. де Андраде [80], концепція лімінального простору, розвинута Г. Бгабгою [90], ідея неперекладності як визначальна для рецепції постколоніального письма (Е. Ептер, Д. Дамрош [103;81]).

У нагоді стали постмодерністські концепції часу та простору (Ж. Делез і Ф. Гваттарі, С. Жіжек [20;204]), теорії влади П. Бурдьє і М. Фуко [13;68], постфукіанські соціологічні теорії (зокрема концепти гегемонії Е. Лаклау та постгегемонії Дж. Агамбена [137]) тощо. Ці методологічні орієнтири не

суперечать відмові від європоцентричної риторики, де цінності гегемонної європейської культури постають як критерії ідентифікації. Більш того, застосування зазначених постнекласичних теорій до латиноамериканського контексту передбачає критичне переосмислення гегемонного дискурсу. Окрім того, до уваги взяті розвідки радянських та українських латиноамериканістів (Л.Н. Арутюнов, І.А. Тертерян, В. Кубілюс, М.Н. Епштейн, В.Б. Земсков, Ю.В. Покальчук, І.О. Оржицький та інші [35;63;25;46]). У аналізі міфологічної інфраструктури романів Варгаса Льйоси застосовується класифікація міфообразів російського літературознавця А.Ф. Кофмана [32].

Наукова новизна роботи полягає в тому, що дисертація є першою спробою в Україні представити романістику Варгаса Льйоси як поліаспектне літературне явище, а також першу спробу дослідити міфотворчість перуанського автора на перетині міфаналізу та постколоніальної критики.

У письмі М. Варгаса Льйоси специфічний латиноамериканський історизм та міфологічна свідомість накладаються на постмодерністську інтелектуалізацію, а особисте (чи радше локальне) як політичне стає формою оприявлення універсального, надкультурного. У роботі запропоновано комплексний підхід до аналізу такої взаємодії історії та міфу на відносно новому для українського літературознавства матеріалі.

Аналіз корпусу текстів Варгаса Льйоси виявляє поступовий вихід автора у постмодерний міфодискурс і дозволяє усвідомити амбівалентну концепцію письма як політичного жесту та інструменту збереження колективної пам'яті. Дослідження цих вимірів латиноамериканського роману другої половини XX століття у розмаїтті його жанрів, що зазвичай передбачають широке міфологічне розгортання, уможлиблює поглиблення рецепції міфологічного тла, а отже актуалізує культурно-антропологічну функцію літературознавчого дослідження.

Теоретичне значення роботи полягає в тому, що вона є внеском до загального корпусу досліджень латиноамериканського роману XX ст. та його

місця у світовій літературній парадигмі, а також однією з перших спроб комплексного міфаналізу прози М. Варгаса Льйоси у вітчизняному літературознавстві. Поєднання міфокритичного та постколоніального підходу виявило продуктивність у дослідженні сучасних латиноамериканських художніх текстів.

Практичне значення роботи. Дослідження може стати в нагоді при підготовці лекцій та семінарів із сучасної латиноамериканської літератури, а також для перекладу романів і публіцистичних текстів М. Варгаса Льйоси українською мовою.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійним дослідженням. Одержані результати й висновки сформульовані безпосередньо авторкою роботи. Будь-які форми використання першоджерел та досліджень інших науковців позначені посиланнями, що викладені у списку використаних джерел. Публікації за темою дослідження – одноосібні.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертації були викладені у доповідях на 8 конференціях, з них 5 міжнародних і 3 всеукраїнських. Міжнародні наукові конференції: Present and Future of Philology in the Era of Globalization (Спільнота за культурний і науковий прогрес у Центральній і Східній Європі, Будапешт, 25 липня 2015 р.); Focus on Fathers: Fatherhood in Contemporary Discourse (Вроцлавський університет, Вроцлав, 4-5 вересня 2015 р.); “Поетика дому” (КНЛУ, Київ, 17-18 березня 2016 р.), The Many Languages of Comparative Literature – XXI Всесвітній Конгрес Міжнародної Асоціації Порівняльного Літературознавства (Віденський університет, 21-27 липня 2016 р.); “Видовищні форми ігрової культури: літературні проєкції” (КНЛУ, Київ, 16-17 березня 2017 р.). Всеукраїнські наукові конференції: “Мова, свідомість, художня творчість, інтернет у дзеркалі сучасних філологічних студій” (КНУ імені Т. Шевченка, Київ, 11 квітня 2013 р.); “Філологічна наука в інформаційному суспільстві” (КНУ імені Т. Шевченка, Київ, 10 квітня 2014 р.); “Дух нового часу у дзеркалі слова і тексту” (КНУ імені Т. Шевченка, Київ, 8-10 квітня 2015 р.).

Публікації. Ключові аспекти дослідження викладено у 9 одноосібних публікаціях, серед них 6 статей у провідних наукових фахових виданнях України, 3 у зарубіжних виданнях.

Структура і обсяг роботи підпорядковані послідовному розв’язанню поставлених проблем. Робота складається з трьох розділів і десяти підрозділів. Загальний обсяг роботи – 219 сторінок, основна частина дисертації становить 191 сторінку. Список використаної літератури налічує 205 позицій.

РОЗДІЛ 1. МІФ ЯК ЕПІСТЕМА СЬОГОДЕННЯ: ФОРМА, СЕНС, ФУНКЦІЯ

Формування методологічної основи нашого дослідження передбачає визначення горизонту значень та функцій таких ключових понять дослідження, як “міф”, “міфологічне”, “архетип”, огляд розвитку міфокритики як методу літературного аналізу та пошук місця міфологічного світосприйняття у сучасній культурі. Дисертація не претендує на вичерпний виклад історії міфокритики: у фокусі головним чином ті аспекти міфокритики та міфотворчості, які є необхідними для подальшої інтерпретації міфодискурсу Маріо Варгаса Льйоси.

У літературознавстві досі існує периферійна тенденція до радикального розрізнення понять “міф”, “легенда”, “казка”, а також до теоретизації цих термінів у певному функціональному відриві від понять “фольклор” та “література”, де перше нерідко постає у неформальній опозиції до останнього, і обидва поняття протиставляються реальності, правді, історичній дійсності. У світовому літературознавстві така тенденція не здобула широкого розповсюдження, однак у вітчизняній методиці та практиці викладання зарубіжної літератури у ВНЗ подекуди присутня й сьогодні.

Така передумова міфокритичного аналізу загалом не є коректною, оскільки може перешкоджати ефективній реценції міфологічного у культурі та до того ж є непродуктивною з огляду на виклики пост-постмодерної доби, в контексті якої перебувають як об’єкт, так і предмет нашого дослідження. У зв’язку з цим у ході дослідження постає потреба окреслити перспективи актуалізації міфологічного світосприйняття у сучасній культурній парадигмі.

Дисертаційне дослідження не обмежується формальними методами міфокритики, обстоюється її міждисциплінарний характер з огляду на доцільність рецептивної критики для встановлення адекватного модусу прочитання міфу у літературі, а також на роль культурно-антропологічного

підходу як методу та мети літературного аналізу. Слідом за проблематизацією поняття “міф” обґрунтовуємо вибір міфокритичного підходу Г. Башляра і міфаналізу Ж. Дюрана для дослідження як архаїчного міфу у літературі, так і національних та авторських міфів.

1.1. Проблематизація понять “міф” і “архетип” у світовому і вітчизняному літературознавстві

Для ефективної дистрибуції значень терміну “міф” необхідно визначити функціональну складову цього поняття, засадничого для цього дослідження. Принципово важливо сприймати міф не лише і не просто як архаїчну оповідь. А.С. Нямцу зазначає, що міф – це “перша форма обробки архетипів, котра очищує їх від гранично заплутаних образів, перетворює на загальнолюдські символи” [45,с.20]. Доречним буде наступне уточнення: у цьому сенсі міфові передують ще одна форма – те, що швейцарський психіатр Карл Густав Юнг називає “примітивними родоплемінними вченнями” [74,с. 242].

Перш ніж аналізувати горизонт значень міфу, доцільно визначити смислове наповнення терміну “архетип” – одиниці побудови міфу. Якщо міфологічне світосприйняття дослідники часто порівнюють із мовою, то, за аналогією, окремий міф можемо порівняти з висловом, міфологему – зі словом, а архетип – із морфемою, що, вбудовуючись у міф, набуває визначеного лексичного значення.

Велика кількість літературно-художніх образів та мотивів виростає із певного архетипного ядра, таким чином концептуально збагачуючи його першопочаткову схему, “систему осей кристала”, за висловом К.Г. Юнга. У межах ритуально-міфологічної школи (представники – М. Бодкін, Л. Реглан, Р. Чейз, Н. Фрай та інші [92;66;158]) формується та розповсюджується на усю царину літературознавства усвідомлення того, що смисловим ядром у аналізі художнього тексту стає не стільки механістична реконструкція

міфопоетичного пласта, скільки визначення концептуального навантаження тих чи інших архетипних складових.

Уже англійська дослідниця Мод Бодкін у своїх вислідах пропонує парадигму змін базових архетипів, переростання їх у ході історико-літературного розвитку у літературні форми, де ключовою рисою стає типологічна повторюваність (“довгі лінії”, як називає їх Бодкін). У розвідці “Архетипні патерни у поезії: Психологічне дослідження Уяви” (*Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination*, 1948) Бодкін пропонує поняття архетипного патерну та акцентує увагу на “розщепленні” типових фігур, розглядаючи історії про Едіпа і Гамлета як варіації одного мотиву з фігурою батька у центрі [92,с.13], а шосту книгу “Енеїди” Вергілія, поему Мільтона “Втрачений рай”, “Божественну комедію” Данте та “Кубла-хан” Колріджа – як утілення архетипного комплексу “рай – пекло”. Звертаємося до цієї опозиції у аналізі хронотопу роману М. Варгаса Льюїса “Зелений Дім”.

Подібного підходу, однак досягаючи ще більшого ступеня системності, у міфаналізі й зокрема в аналізі Уявного дотримується послідовник Гастона Башляра, Жильбер Дюран, чиї розробки на основі структурного аналізу стали одним із ключових методів нашого дослідження романів Варгаса Льюїса. Аналізуючи міфеми у текстах Андре Жіда, Дюран визначає дві семантичні системи: систему “явних” міфів (франц. *mythèmes patents*), що відіграють ключову роль у “народженні героїв” [109,с.311-313], та систему латентних, або прихованих, міфем (франц. *mythèmes latents*), котрі можна виявити на рівні рецепції. Певна надлишковість “явних” міфів виявляє тенденцію до стереотипізації з метою ідентифікації героїв і обставин (франц. *stéréotype identificateur*), стає простою референцією, патерном, тоді як латентні міфеми потребують читацької роботи.

Дюранівська “структурна граматика” Уявного, розглянута детальніше у підрозділі 1.2, відповідає, перш за все, на питання рецепції, хоч може здаватися ще глибше зануреною у теорію, ніж перспектива, намічена Бодкін.

Дюранівський аналіз бере за основний принцип судження про те, що увагу читача утримує саме подібність художнього тексту і міфу. Будь-яке письмо, відповідно, можна вважати “ефектом від читання”, а статус культурної творчості продиктовано рівнем розвитку людського пізнання. Зазначимо, що принцип літературної і загалом культурної рецепції (як ми сприймаємо текст або образ) часто спираються на структури Уявного, і вказує на них саме міф. За допомогою міфокритики у культурній антропології стверджується символічний характер людської природи і виявляється множинність генези творів мистецтва. Детальніше торкаємося цього аспекту в обґрунтуванні трансдисциплінарного характеру дослідження, ролі культурно-антропологічного підходу та рецептивної критики у ньому.

Слідом за представниками світової ритуально-міфологічної школи про високий ступінь узагальнення і типологічної стійкості літературного архетипу говорили і східноєвропейські дослідники. Є.М. Мелетинський у розвідках “Поэтика мифа” (1976), “О литературных архетипах” (1994), “Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов” (1994), а також А. Ю. Большакова у своїх працях “Теория архетипа на рубеже XX—XXI вв.” (2012), “Литературный архетип” (2001) [40-42;11-12] зазначають, що у XX столітті розвивається тенденція до переходу від суто міфологічного і психологічного осмислення архетипу до прийняття моделі архетипу літературного: “вічні” образи (Гамлет, Дон-Жуан, Дон Кіхот); типи героїв (матері, дитяті тощо); образи-символи, часто природні (квітка, море). Дослідники доходять висновку, що термін “архетип” означає найбільш загальні, фундаментальні, загальнолюдські міфологічні мотиви, котрі лежать в основі будь-яких художніх і міфологічних структур – за висновком С. Аверінцева, “уже без обов’язкового зв’язку з юнгіанством як таким” [1,с.114].

У нашому дослідженні недоцільно нехтувати здобутками юнгіанства: у ньому висліди Карла Густава Юнга становлять методологічний підмурок у теоретизації понять міфу та міфологічного світогляду в світовому

літературознавстві та зокрема у аналізі міфодискурсу Маріо Варгаса Льйоси. Порвавши з фрейдівською пансексуалістською механістичністю у тлумаченні сновидінь, Юнг зосередив увагу на ролі міфології та міфологічного світосприйняття у психоаналізі і надзвичайно чітко визначив суть цих понять. Висновки увійшли до його збірки есеїв з міфології, виданої 1949 року у співавторстві з Карлом Керенї [132]).

Двоє дослідників обстоюють думку, що мистецтво міфології визначається своєрідністю свого матеріалу. Основна маса цього матеріалу, що зберігалася традицією з давніх давен, зосереджувалася в оповіданнях про богів та богоподібних істот, про героїчні битви і подорожі у підземний світ. Ці оповідання, котрі Юнг визначає як міфологеми, далекі від кінцевого оформлення і продовжують слугувати матеріалом для нової творчості. Відповідно, “міфологія – це рух цього матеріалу: це дещо застигле й мобільне, субстанціональне і все ж не статичне, здатне на трансформацію” (тут і далі переклад наш. – К.С.) [75,с.19].

Міфологія як мистецтво і міфологія як матеріал розчинені в одному феномені – так само, як мистецтво композитора і його матеріал, тобто світ звуків. До того ж, як зазначає Юнг, формоутворення у міфології за своєю природою є живописним. “Якщо мова йде про справжню міфологему, то цей сенс є дещо, що не може бути так само добре і так само повно виражене не-міфологічним шляхом. Міфологія – це не просто спосіб вираження, замість якого можна було б підібрати іншу, простішу й зрозумілішу форму, – тільки не тоді, коли виявилось, що це єдиний можливий і придатний спосіб” [75,с.21].

Специфіка міфодискурсу, що полягає у поєднанні живописності, осмисленості й музичності, підказує відповідну рецептивну установку: “дозволити міфологемам говорити самим за себе і просто слухати” [75,с.22]. Усяке трактування міфологічного мусить мати такий самий характер, як і пояснення музичного або поетичного твору – і так само, як для музики чи поезії, тут необхідний спеціальний “слух”, під яким Юнг розуміє певний

“резонанс, співчуттєвий відгук, що виливається з глибини душі особистості” [75,с.22]).

У роздумах про передумови рецепції міфологічного в нагоді стає таке поняття Юнга та Керенї, як “міфологічне обґрунтування” (нім. *mythologische Begründung*). Як і архаїчна людина, сучасний оповідач міфу робить крок назад – не аби зрозуміти, “чому”, а для того, щоб побачити, “звідки”, і “несподівано, без жодних відступів і напружених пошуків <...> віднаходить себе в першопочатковості”. За умови певного інтелектуального зусилля та залучення Уявного це дозволяє “обґрунтувати” себе, своє буття та існування через міф у “тій ідеальній точці, в якій походження і наше знання про витоки тотожні” [75, с.34].

Усеохопність міфу та необхідність особливого типу рецепції для тлумачення міфів стверджує і канадський філолог Н. Фрай, чиї дослідження мотиву подорожі героя, зокрема як способу ініціації, та п’ять літературних модусів відповідно до сили дії героя у тексті стали в нагоді у нашому дослідженні [66]. Фрай, звільняючи міф від категорій “правда” і “вигадка” у позитивістському розумінні, показує специфічний зв’язок між міфом та історією й визначає релігійні тексти, легенди, сказання як міф. Фрай піднімає фундаментальні питання, яких міфокритики торкалися й до нього, однак особливо чітко та безкомпромісно артикулює місце міфу у культурі і у своїх розвідках спирається на рецептивні механізми. Така перспектива дослідження суголосить нашому підходу до прочитання міфу у сучасності і зокрема у романному просторі М. Варгаса Льйоси.

Фрай визначає міф як “упорядковану послідовність слів” [67,с.65]. Це визначення зашироке для спеціального вжитку, однак містить у собі ключову якість міфу: міф – це наратив.

Фрай поділяє міфи на міфи-історії і міфи-доведення (до останніх відносить й історичні наративи). Серед міфів-історій розрізняють:

- 1) легенди, оповідки (“профанні” міфи);

2) вторинні міфи (“священні”): про створення світу, його історію, богів, класову структуру чи національних героїв [67,с.67-68].

Обидва типи міфів-історій, за Фраєм, можуть складати матеріал для притч і байок (див. Схему 1).

Застаріла тенденція до розмежування понять “міф”, “легенда”, “казка” та до ієрархізації цих понять, коли легенда і казка стають лише способами актуалізації міфу і меншою мірою здатні на творення міфологічного, виходить зокрема з абсолютизації висновків таких учених, як, наприклад, північноамериканський лінгвіст і антрополог Е. Сепір або польсько-англійський антрополог Б. Малиновський.

Так, Малиновський, відокремивши міф від сукупності легенд, історичних розповідей і чарівних казок, визначив його як особливу парадигматичну категорію священних переказів, генетично споріднених магичних ритуалів [39,с.15]. У свою чергу, за Сепіром, у культурах, що не пережили зміни релігійної системи, легенда може бути протиставлена міфу за статусом (тобто за різним ступенем сакральності), за наявністю або відсутністю зв'язку з культом, за типом персонажа тощо). У країнах, де зміна релігійної системи мала місце, легенда у порівнянні з міфом також менш сакральна, і в ній описуються пізніші події, ніж у міфі. Разом з тим, Сепір стверджує, що у безперервних традиціях легенда співіснує з міфом синхронно, а в традиціях другого типу співвідноситься з ним, тобто з попередньою цій релігії міфологічною системою, діахронічно.

Навіть за умови прийняття такого вузького значення поняття “міф” класифікація Сепіра не видається нам оптимальною, оскільки виразно суперечить латиноамериканському контексту, де мала місце зміна релігійної системи, однак легенда у розумінні Сепіра і міф у його ж тлумаченні у цьому просторі щасливо співіснують і не знаходяться у виключно спадкових відносинах. Якщо ж ми сприймаємо міф ширше, як це роблять М. Еліаде, М. Бодкін, Н. Фрай, О.Ф. Лосєв (наводимо їхні концепції нижче), радикальна опозиція “міф-легенда-казка” руйнується. Чітке розрізнення міфу і легенди

вкрай спокусливе і для викладачів, і для учених, – така класифікація дозволяє оперувати сталими характеристиками і не брати до уваги глибинні якості міфу та постійну трансгресію міфодискурсу. У межах ритуально-міфологічної школи таке вузьке розуміння міфу як священної оповіді про богів і героїв давнини виявляє недоцільність, зокрема таку позицію відкидає Н. Фрай.

Більш того, Фрай зазначає, що у міфологіях зберігаються фрагменти легендарної і традиційної історії, тож міфології роблять свій внесок до розвитку світової історії у позитивістському сенсі цього слова. За Фраєм, вторинні міфи, об'єднані канonom у міфологію, безпосередньо стосуються розвитку суспільства і є протилежністю “неістинного” [67,с.68-69]. Виходячи з класифікації Фрая, міф про Едіпа і міф гаучо, міф про Геліоса і міф про Апокаліпсис матимуть однакову смислову валентність для міфокритика.

Фрай акцентує хибність розрізнення двох “історій” – з одного боку, міфу і легенди (*story*), з іншого – власне історії (*history*). Слово “міф” асоціюється саме зі *story*, у сенсі не зовсім правдивої розповіді, тоді як *history* сприймається як правда. Відтак розрізнення поетичної мови міфу і описової мови історії (далі характеризуємо ці типи мови) для науковця перетворюється на моральний вибір, а обирати, у що вірити, в даному випадку неефективно і навіть небезпечно. Функція міфу не лежить у позитивістській площині “правда/неправда”, “історія/вигадка”. На нашу думку, тенденція до радикального розрізнення йде від некоректного модусу рецепції міфу, від невідповідної мовної (символічної) та смислової (семантичної) орієнтації.

За Фраєм, співмірний модус прочитання міфу можна вивести з послідовності кількох мовних фаз, котрим властиве циклічне повторення:

- 1) фаза керигмату (благовіщення): проповідування пророків від незапам'ятних часів, наочні свідчення подій, що містяться у релігійних текстах;

- 2) метафорична фаза “це є це” (установка на буквальність, тотожність; слова несуть значення сил і енергій і є “словами влади” [67,с.48]): від мови первісних суспільств до часів Платона;
- 3) метонімічна фаза “це замість того” (не тотожність, а заміщення об’єктів і явищ; “екзистенційний” спосіб мислення): актуалізована у середньовічному алегоричному епосі;
- 4) описова фаза (позитивістське обґрунтування, спостереження і документація): існує, за Фраєм, з часів Просвітництва.

Метафоричній фазі, у якій відбувалося творення міфу та написання більшості релігійних текстів на основі матеріалу, створеного у фазі керигмату, властиве поетичне письмо як первісний спосіб викривлення прози, ця фаза визначається дослівністю, тотожністю. Отож, тлумачити міф і релігійні тексти необхідно, виходячи з відповідного мовного принципу дослівності, враховуючи особливий модус буквальності в міфі.

Цю позицію у праці “Диалектика мифа” обстоює і Олексій Лосєв [38,с.3]. Наведемо критичне осмислення принципів інтерпретації міфу за Лосєвим:

- 1) Міф не є вигадка або фікція. Розглядати міф необхідно “очима самого міфу”, “з точки зору самої міфічної свідомості”, полишивши настанови “новоєвропейської науки”, за якою міф – це фантазія.
- 2) Міф є буття ідеальне. Міф виходить не з чистої думки, в його основі лежить афективний корінь. Міф відчувається життєво, це оречевлена і до тварного тілесна дійсність.
- 3) Міф не є наукова й зокрема примітивно-наукова форма, що дослідник доводить наступними аргументами:
 - Певна міфологія і певна наука можуть частково збігатися, але принципово ніколи не тотожні. Міфологічна свідомість безпосередня, наївна і конкретно-життєва; наукова свідомість має схильність до умовиводів та вимагає абстрактних навичок.

- Наука не народжується з міфу, але завжди міфологічна. Філософія сумніву Декарта – його власна міфологія; механіка Ньютона заснована на міфології нігілізму; суб'єктивістська міфологія лежить в основі новоєвропейської культури.
- Наука ніколи не може зруйнувати міф: вона лише усвідомлює міф і знімає з нього розумовий – наприклад, логічний або числовий – план.
- Міф не базується на науковому досвіді. Тлумачити міф з позиції наукового знання – абсурд.
- Чиста наука не потребує абсолютної даності об'єкта, міф же – не гіпотетична, а фактична реальність.
- Існує особлива міфологічна істинність. Міф розрізняє істинне й удаване, але все це відбувається не науковим, а чисто міфічним шляхом – у межах певної міфології (у язичників істинність своя, у християн – своя, в іудеїв – своя) [38].

Функціонал міфу можна простежити на прикладі Біблії як особливого типу міфу. У нашому дослідженні саме висліди Фрая складають теоретичне підґрунтя для ствердження статусу таких форм міфу, як релігійний текст, літературний, авторський міф, національний міф, історична хроніка, адже саме на цих типах наративу М. Варгас Льяоса будує свій романний простір. Окрім того, у підрозділі 2 третього розділу дисертації проведено безпосередній аналіз біблійних міфообразів та міфологем, апокаліптичної символіки.

За Фраєм Біблія – вторинний міф, а вторинні міфи здатні отримувати статус священних і переходити в розряд об'явлень (див. Схему 1). Біблія – це міф про сотворення, порядок речей, настанова до дії. Подібні тексти – міф про особливу суспільну функцію, програма дій для певної спільноти людей. Відтак, вочевидь, некоректно оперувати категоріями “правда/вигадка” і шукати у сакральному тексті чи поза ним наукові підтвердження відповідних подій. О. Лосєв стверджує: “Хто із “віруючих” не вміє філософськи <...>

мислити, той займається “тлумаченням Апокаліпсису”, бо мріяти завжди було легше, ніж мислити. <...> Цілковитою безпредметністю слід вважати будь-які спроби богословів “розгадати” оповідь Мойсея з точки зору сучасних теорій” [38].

Міф і зокрема Біблія уникає того, що вважається історичною аргументацією, і зосереджені на іншій функції. Біблія – це “паралельна” історія, за Фраєм – “історія блага” (*Heilsgeschichte*) на противагу світовій історії (*Weltsgeschichte*). Біблія дає традиційній історії змогу чинити інакше і дозволяє велику кількість дискурсивних інтерпретацій. Цей підхід до прочитання міфу тим паче доцільний у випадку класичної античної міфології, де у дослідників завжди було значно більше свободи через відсутність догматів. Таким чином, твердження Дж. Фрезера про те, що міф – це примітивна наука або “помилкове пояснення явищ людської природи і навколишнього світу” (цит. за R. Segal. – К.С.) [165,с.67-68] сьогодні можна вважати даниною ідеології та виявом європоцентричної світоглядної парадигми. “Міфологічне пояснення” або “обґрунтування” у контексті дослідження слід визнати не як помилкове, але як метафоричне.

Міфологічно обґрунтовувати випадає, на нашу думку, й елементи колективної картини світу як еманациї архетипу та міфу, як це розумів Фрай. У праці “Присмерк Європи” Освальд Шпенглер акцентує ключову роль гештальту у кожній культурі, визначаючи його як “власні пристрасті, власне життя, бажання, чуттєвість, <...> власну смерть” [172,с.21], властиві певній культурній спільноті. Єдиним способом дослідження культури є інтуїтивне споглядання цього гештальту – фізіогноміка, що означає “подолання сучасності як межі у дослідженні та визначення духовної форми, тривалості, ритму, значення та продукту досі не завершених стадій нашої <...> історії” [172,с.112].

Безумовно, термін “фізіогноміка” у цьому контексті слід розглядати метафорично, з відривом від застарілих теорій Дюшена і Дарвіна та

псевдонаукових конотацій. Дозволимо собі розлогу цитату Шпенглера, аби пояснити його рецептивний маршрут, актуальний до сьогодні:

“Якщо володіти фізіогномічним тактом, цілком можливо відновити органічні риси історичної картини цілих століть на підставі розрізнених деталей орнаментики, архітектури, шрифту, політичних, економічних і релігійних даних; можливо, наприклад, на підставі подробиць мови, форм мистецтва розгадати сучасні їм політичні форми, на підставі математичних принципів прочитати характер відповідної економіки. Це воістину гетівський метод, що базується на ідеї Гете про першофеномен: він <...> може бути розширений на всю область історії такою мірою, про яку до цих пір і не думали” [172,с.112-113].

У своєму фізіогномічному підході Шпенглер відкидає диктат матеріалізму та ригоризм лінійної історичності, наголошуючи на приматі особливих рецептивних технік та на важливості всеоб’ємного підходу до роботи з культурними гештальтами. Ці принципи є ключовими для подальшого розвитку кроскультурного проекту у літературній критиці, а також для розкриття емансипативної сили знання і пам’яті. Як пересвідчуємося, вищезгадані тези визначають актуальність культурно-історичного підходу Шпенглера у сучасному пост-постмодерному контексті.

У Юнга також знаходимо певні паралелізми зі шпенглерівськими вислідами про культурні константи і картину світу, яка міститься у колективній свідомості та колективному несвідомому: “Коли зникає спадок, що належить нам за правом спорідненості, тоді ми можемо сказати разом з Гераклітом, що наш дух спускається зі своїх вогняних висот. Обтяжуючись, дух перетворюється на воду, а інтелект із його люциферівською гординою оволодіває престолом духу” [76,с.1]. Такими дещо “темними” метафорами Юнг говорить про європейців, що “розгубили” свої рідні образи-символи – головним чином, християнські – і намагаються засобом інтелектуалізації присвоїти чужі (тут Юнг акцентує увагу на азійській символіці).

Стосовно латиноамериканського міфологічного дискурсу зазначимо, що він своїх символів не розгубив: латиноамериканська міфологія – це міфологія “нового” типу, чия символіка сформувалася з кількох різнорідних джерел: серед них – і латиноамериканська література. Тому ця міфологія за своєю природою є гібридною, тобто характеризується змішанням різноманітних джерел генези у синхронічному аспекті та їхнім нашаруванням у діяхронії, та водночас демонструє певний синкретизм, тобто комплексне виявлення самодостатніх або навіть принципово відмінних образів мислення, світоглядних принципів. Це питання підняте у підрозділі 1.2, де викладені дослідження латиноамериканської міфологічної свідомості та характеристика латиноамериканського літературного контексту XX століття.

Окрім Юнга, у дослідженні звертаємося до таких основоположників міфокритики, як згадана Мод Бодкін та Вільям Трой [174,с.100], Лорд Реглан з його дослідженнями архетипного героя та ритуальної природи ініціаційного міфу [158, с.174-175]. Утім, серед пізніших досліджень у царині міфокритики також знайдена методологічна підтримка для загальних положень дисертації: сьогодні поняття міфу визначається головним чином у функціональній перспективі. Так, Дж.Ф. Бірлайн у книзі “Паралельна міфологія” (*Parallel Myths*, 1994) дає цілий спектр узагальнених значень міфу, які подаємо нижче:

Міф – це дещо постійне і незмінне для усіх людей в усі часи. Загальні моделі, сюжети і навіть деталі, зосереджені у міфах, зустрічаються скрізь і усюди. Це пояснюється тим, що міф – це цілокупна спадщина спогадів наших предків, що передавалася з покоління у покоління. Міфи навіть можуть входити до структури підсвідомого.

Міф – це розповідь про події, що сталися до початку письмової історії, і про значення подій, що стануться в майбутньому. Міф – це нитка, що поєднує минуле, теперішнє і майбутнє.

Міф – це свого роду унікальна мова, котра описує реалії, що лежать за межами наших п'яти чуттів. Він заповнює прірву між образами підсвідомого і мовою свідомої логіки.

Міф – це “склейка”, що формує цілісні спільноти людей. Він являє собою основу самовизначення общин, племен і націй.

Міф – це сутнісно необхідний елемент у всіх зведеннях моральних законів. [8,с.14-15].

Світові культурологи і літературознавці рідко визначають міф вузько, тобто суто як оповідну рамку, що включає певний кворум міфем. Натомість міф пропонують розуміти як тип світовідчуття, як особливу мову, тобто не у формальних термінах, а крізь призму функції – у варіаціях юнгіанського *mythologische Begründung* та суголосно з викладеними вище концепціями Н. Фрая. Функціональне наповнення міфу визначає і Мірча Еліаде: для нього у фокусі знову мотив генезису, походження – “Міф завжди стосується “творення”, він розповідає нам, як те чи інше явище виникало на світі, як сформувався певний зв’язок поведінки, певна інституція, певний спосіб діяльності”. [73, с.28].

Філософ і культуролог Ернст Кассіер наголошує на тому, що міф відрізняє від решти форм культури його всеохопний характер. Інші символічні форми, як-от наука або мистецтво, завжди покривають певну частину культури, конкретну систему значень, тоді як міф репрезентує культуру в цілому. Цю тезу унаочнює й судження Кассієра про те, що міф – це “спільна матриця” всієї культури, з якої проростають інші символічні форми. У праці “Мова і міф” Кассієр зазначає: “Теоретична, практична і естетична свідомість, світ мови і моралі, основні форми суспільства і держави – усе це у корені пов’язано з міфологічно-релігійними уявленнями” [99,с.44].

Радянські та сучасні вітчизняні праці теж стали у нагоді в подальшому дослідженні, оскільки дають змогу отримати повнішу картину світової міфокритики та архетипокритики. Радянські розвідки латиноамериканського роману детальніше розглянуті у підрозділі 1.2, утім уже на цьому етапі варто зазначити, що значна кількість літературознавців (зокрема Г. Едоян, Л. Арутюнов, І. Тертерян, В. Кубілюс [34,с.283]) акцентувала першочергову

необхідність адекватного артикулювання понять міфу та міфології у будь-якій спробі теоретизації латиноамериканської літератури.

Міфологію трактували у конструктивно широкому сенсі, і, що надзвичайно важливо, навіть у такому ідеологічно забарвленому рецептивному векторі, як радянська гуманітаристика, розуміння міфу як метафори цілком себе виправдовує як потужний мнемонічний механізм. Слідом за М. Еліаде, Н. Фраєм та іншими піонерами у царині міфокритики, радянські вчені 70-х та 80-х років XX століття визначали міфологію як сукупність даних про походження явищ (наприклад, міфологія самозванства та міфологія викриття самозванства у Ю. Карякіна, міф про нове життя в інтерпретації І. Тертерян [34] тощо). Усі визначення міфу у світовому та вітчизняному літературознавстві перетинаються у наступному судженні: міф зосереджує у собі константність і, водночас, динаміку; це прототип, що задає певний режим із нескінченним потенціалом актуалізації.

У дослідженні мнемонічної функції міфу та загальної характеристики міфологічного дискурсу варті уваги й сучасні українські літературознавчі праці. Так, Т.В. Бовсунівська визначає міфологему як літературну форму інтелектуалізації міфу, засновану на притлумленні та занепаді певних його змістовних складових [9,с.95], і, відповідно, зауважує, що міфологема утворюється завдяки постійному зв'язку з архаїчним міфом [9,с.103]. У міфологемі як варіації патерну дослідниця вбачає своєрідну “пам'ять” про міф, самоідентифікацію в площині міфу. Людська пам'ять заснована на принципі патерну, і саме патерн закладає принцип смислопородження [9,с. 53].

За Т.В. Бовсунівською, міфологема є постійним носієм архаїчного змісту, формою запам'ятовування та відтворення як структурної, так і змістової частини архаїчного міфу. Варто зазначити, що від архаїчного міфу міфологему відрізняє не структурно-змістовий аспект, а ступінь презентації елементів: в міфологемі відсутня рівна функціональність відтворення

компонентів міфу. У певному варіанті типового патерну завжди є одна або кілька домінант, котрі зсувають решту елементів міфологеми до периферії.

Коли йдеться про механізм з'яви та принципи функціонування архетипу та міфу у художньому тексті, серед вітчизняних дослідників можна помітити певну фіксацію на авторській інтенції. Бовсунівська зазначає, що міф уводиться до тексту “за авторським задумом, часто згідно до інтелектуальної гри, яку замислив автор” [9,с.86]. У свою чергу, А.Є. Нямцу стверджує, що “звернення до забутих образів і мотивів часто носить відверто формальний характер”, надає “уявну важливість, інтелектуальність цілком пересічному, одноденному” [45,с.14]. Варто зазначити, що будь-яка актуалізація первинного образу виразно говорить про контекст, що її породжує, тому не вважаємо доцільним засновувати якісні характеристики текстів на тому, наскільки свідомо автор вводить до нього архетипний патерн чи окремі елементи міфологеми. Менше з тим, для виконання завдань цієї дисертації важливо віднайти адекватний інструментарій до декодування міфодискурсу відповідно до міри авторської інтенції – від психоаналізу та постструктуралістських методів до історичної, культурної або рецептивної критики. Інтелектуальна гра – як у модерністській, так і постмодерністській перспективі – не заперечує візіонерства: у ній розквітає інтуїтивне – і під час виробництва тексту, і в ході його рецепції. Виняток можуть становити деякі приклади ностальгічної міфологізації з метою творення національної ідентичності, що на ній наголошує зокрема О.В. Пронкевич [53,с.9]. Детальніше про національний міф Перу – у підрозділі 2.1.

Літературознавець А.Є. Нямцу слушно акцентує наступність міфу. За Нямцу, визначну роль у формуванні національних запитів у певній культурі відіграє подібність соціально-історичних, ідеологічних, психологічних факторів, що спонукають культурну свідомість одного народу звертатися у пошуках засобів і форм адекватного відображення й осмислення своєї дійсності до сюжетів, образів і мотивів іншого народу [45,с.12]. Така думка – своєрідна інтерпретація професійно забарвленої та, водночас,

феноменологічно загостреної ідеї Юнга про апропріацію символів, що її згадано вище.

Ще М.М. Бахтін акцентував увагу на такому нескінченному діалогізмі. Наведемо надзвичайно влучний фрагмент його праці “Вопросы литературы и эстетики” у нашому перекладі: “Немає ані першого, ані останнього слова і немає меж діалогічному контексту (він іде у безмежне минуле і безмежне майбутнє). Навіть минулі, тобто народжені у діалозі минулих віків, сенси ніколи не можуть бути стабільними (раз і назавжди завершеними, скінченими) – вони завжди будуть мінятися (оновлюючись) у процесі наступного, майбутнього розвитку діалогу <...>. У кожного сенсу буде своє свято відродження” [2,с.373].

Ця термінологічно не перевантажена ідея Бахтіна вичерпно характеризує суть тотальної реміфологізації та природу з’яви авторського міфу. Як зауважує Нямцу, у змістовій структурі традиційного сюжету завжди є соціально-ідеологічна або морально-психологічна домінанта, котра не лише визначає характер його традиціоналізації у літературі, а й стає вихідним принципом переосмислення образу у наступні епохи [45,с.45]. З часом відбувається канонізація подієвих і семантичних доміант міфу, складається стереотип сприйняття міфологічного героя (Ахілл – герой, Пенелопа – вірна дружина). Однак в умовах сучасної десакралізації міфу така сюжетна і семантична канонічність викликає питання, а часом цілковито підривається. Рецепція авторських міфів у сучасності вимагає потужного та, водночас, синкретичного і гнучкого інструментарію, що відповідав би викликам доби.

У цьому контексті важливо також окреслити значущість здобутків рецептивної критики у межах дослідження. Вивчення романістики Маріо Варгаса Льйоси означає глибоке занурення у латиноамериканський соціокультурний контекст ХХ століття та, водночас, врахування постмодерністських світоглядних і методологічних принципів та особливостей постсучасної перспективи, у якій проводиться це дослідження. Засновник групи рецептивної критики “Поетика і герменевтика” Ганс Роберт

Яусс слушно зауважує, що історія літератури – це і є “історія рецепцій” [77,с.36], кожна наступна з яких має враховувати досвід усіх попередніх, оскільки саме в цьому досвіді кристалізується смисловий потенціал тексту; відповідно, горизонт очікування тексту (нім. *Erwartungshorizont*) постійно змінюється, що неодмінно треба брати до уваги в разі кожного нового звернення до тексту.

У нагоді також стає концепція рухомої точки зору Вольфганга Ізера [127,с.118], яка визначає модус присутності імпліцитного читача у тексті. Зважаємо й на його ідею про співтворчість, згідно з якою читач має силою уяви заповнити лакуни, “зяння” (нім. *Unbestimmtheitsstellen, Leerstellen*) в художньому тексті. Тут також доцільно залучати ідеї про роль читача Умберто Еко та зокрема його теорія взаємодії тексту й читача [72], оскільки критичне прочитання літературного міфу вимагає, перш за все, епістемологічного привілея у вигляді знання матеріалу (смислового наповнення міфологем і архетипів), і лише потім – відкритості до метафоричної мови міфу.

Підводячи підсумок, пропонуємо наступне функціонально-сміслові навантаження терміну “міф” у нашому дослідженні. Міф – це наратив, покликаний пояснити порядок речей: виникнення світу, людини, героя, природних і соціальних закономірностей, типу відносин тощо; особливий модус організації дійсності, що формується за презумпцією буквальності і вимагає відповідної міфологічної рецепції.

1.2. Сфера Уявного як територія міфу: Методологія Г. Башляра і Ж. Дюрана

Окрім досліджень К. Г. Юнга, що забезпечили світовій міфокритиці “правила гри”, та систематизуючих формулювань Н. Фрая, методологічну основу нашого дослідження складають теорії французького філософа Гастона Башляра і його послідовника Жильбера Дюрана, зокрема концепція Уявного.

Гастон Башляр відомий фундаментальними та різнобічними науковими інтересами. Так, його інтерпретація як художніх текстів, так і природничо-наукових теорій помітно вплинула на подальший розвиток гуманітарних наук і епістемології. Зокрема діяльність Башляра стала одним з орієнтирів для Ролана Барта та Мішеля Фуко, чії концепції, як-от ідеї про читацьку роботу над текстом Барта і теорія дисциплінарної влади Фуко, також залучені у нашому дослідженні.

Уваги заслуговують дослідження епістемологічної системи координат Башляра, здійснені французьким вченим Домініком Лекуром, зокрема праця “Історична епістемологія Гастона Башляра” (*L'épistémologie historique de Gaston Bachelard*, 1969) та “Критика епістемології: Башляр, Кангільєм, Фуко” (*Pour une critique de l'épistémologie : Bachelard, Canguilhem, Foucault*, 1972) [139-140]. Лекур вичерпно характеризує психологію науки Башляра та відзначені ним повороти в науковій перспективі, зокрема заміну онтології субстанцій онтологією відношень.

Радянські, зокрема російські, історики філософії виявляли зацікавлення Башляром як представником неораціоналістичної тенденції у французькій філософії 40-70 рр. XX ст. (М.Н. Грецький, Н.Г. Міхай [16;43]), досліджували ідеї Башляра в історико-філософському контексті, з точки зору розвитку емпіричної і раціоналістичної традицій у світовій філософії (А.Ф. Зотов, М.А. Кіссель [27;31]). Проблематизація менш очевидних функціональних елементів теорій Башляра, зокрема теорії образу, стають центральними лише у 80-х і 90-х рр. XX століття, зокрема у роботах А.Ф. Зотова, Г.М. Федорюк [27;65].

Варто відзначити дослідження російського філолога І.Л. Шабанової “Концепция человека в философии Гастона Башляра” (2002) [71]. У нашому дослідженні, де на озброєння взята теорія Уявного Башляра, інтерес до роботи Шабанової полягає, перш за все, у розкритті дихотомії “людини, що уявляє” і “людини, що мислить” та виявленні структурних елементів цих двох концепцій.

Незважаючи на розповсюдженість теорій Башляра у світі та Східній Європі, на пострадянських теренах недостатньо акцентується епістемологічний поворот у башлярівських розвідках з міфу – при тому, що міфокритика становить один з основних дослідницьких векторів Башляра. Французький учений фактично відкриває новий вимір рецепції міфу. Епістемологічна перспектива Башляра коріниться у діалектиці, однак актуалізується не через застосування гегелівської діалектики протилежностей, а засобом синтезу та подолання цих протилежностей. Цей новий тип сприйняття полягає у поєднанні раціоналізму та емпіризму, концептуалізації та інтуїції, свідомого на несвідомого. Йдеться про поворот у епістемології, коли образ набуває ключової ролі у пізнавальних можливостях людини. Значення башлярівських теорій полягає, перш за все, у заміні естетичної і формальної орієнтації категорій репрезентації на поняття концепту та, головне, образу, що має мобільний, динамічний характер та здатний на формування і трансформацію символів. З репрезентативних властивостей об'єкта акцент переноситься на динамічні процеси, що їх переживає суб'єкт.

Робота з епістемологічним апаратом відомих праць Башляра, присвячених чотирьом стихіям, вимагає глибинного читання художньої літератури та зокрема поезії, оскільки, на думку французького філософа, образи можна вивчати лише через інші образи – так само, як для Юнга міфологічне обґрунтування можна здійснити, лише задіявши міфологічне світовідчуття. Метод Башляра заснований на поетичних та прозових художніх текстах, причому дослідник стверджує, що читач сам може експериментувати із усіма первинними образами, прожити ті образи, що їх пропонує світова література, та взяти з них усе, що може. “Як зерно не може прорости без води та сонця, так і філософія, теорія, критика та й узагалі життя неможливі без тісного контакту з образами, що їх пропонує це саме життя, без “суб'єктивних” розвідок, що дозволять розвиток “об'єктивних” властивостей об'єкта досліджень” [171,с.111-112].

Саме тому Башляр відмежовується від того поверхового та вторинного образу, як його розуміє, приміром, психолог або філософ-реаліст, для котрих сприйняття образів (*l'image*) визначає уяву (*l'imagination*) – простіше кажучи, аби щось уявити, спочатку це слід побачити. Для Башляра ж вирішальним стає простір творчої уяви, і щоб її зреалізувати, слід мріяти – і мріяти, не відмежовуючись від оніричного, бо оніричне – прихисток архетипів, глибоко вкорінених у несвідомому. Згідно з башлярівськими розробками, жити у світі – уже значить уявляти його, брати участь у світових процесах творчої уяви. Таким чином, Башляр постулює онтологічний характер образу: образи створюють світ, людська психіка характеризується образами, що передують їй та формують зв'язки людини із оточуючим світом; образи, таким чином, є векторами, наділеними здатністю до сигніфікації, вони трансформують дійсність. Принагідно Башляр цитує Блейка: “Уява – це не стан, а власне людське існування” [4,с.15].

За Башляром, образ творчої уяви відкритий і внутрішньо багатий, на відміну від конкретного образу уяви відтворювальної, і саме творчій уяві притаманна онірична “воля до мрії”, котру Башляр пов'язує з архетипами та первинними образами. У такій перспективі образ не є ані продуктом сприйняття, ані звичайною вільною фантазією – йдеться про апріорно передстворені, первинні образи, що передують репрезентаціям, про те, що наступник Башляра, Жильбер Дюран, називав трансцендентальною фантастикою.

Слідом за розробками К. Г. Юнга, Башляр віднаходить корені уяви у несвідомому, а саме у архетипах анімуса і аніми. Ця опозиція є частиною тієї властивої людській психіці дихотомії, що наділяє уяву творчою силою відповідно до зміни руху та відпочинку, імпульсу та затримки – амбівалентності, що лежить в основі всього сущого. Амбівалентність матерії уяви живиться опозиціями – жіночого та чоловічого, солоного та солодкого, живої та мертвої води тощо. Башляр стверджує, що уява стає активною, коли

починає шукати контраст між речами, бо тоді генерується амбівалентність між фундаментальними явищами, і пробуджується оніричне.

Для Башляра мріяти, сновидіти означає сублімувати, але не у фройдівському розумінні, де сублімація – продукт витіснення. Сублімація в Уявному, за Башляром, чиста та “щаслива”. Башляр вказує на відповідність між місцем, де створюються і зберігаються образи в усіх своїх утіленнях, та такими різнорідними елементами, як, скажімо, людське “Я”, печера, будинок, черево, вода, життя. Сила Уявного вимірюється у відношеннях образів внутрішнього світу до вимірів усесвіту: “<...> уява – це ніщо інше, як суб’єкт, переміщений у речі”, а “образи несуть у собі ознаку суб’єкта” [5,с.8].

Згідно з Башляром, основним вектором Уявного є траєкти – сліди основних рухів людини у своєму природному середовищі, сліди, що розповсюджують свою дію на соціальні установи та технології. У свою чергу, Ж. Дюран вводить поняття антропологічного траєкту та з 1960-х років розвиває концепцію Уявного до масштабів нової теорії, з якої, на думку низки дослідників, зокрема українки Г. Драненко [21], починається новітня міфокритика і котра становить неабиякий інтерес для нашої розвідки.

На жаль, немає доступних або таких, що нам відомі, перекладів праць Дюрана українською або російською, отож на озброєння були взяті тексти мовою оригіналу та переклади західноєвропейськими мовами, а також наукові статті та дисертаційні дослідження. Отож монографія вищезгаданої української дослідниці Г. Драненко “Міф як форма сенсу та сенс форми. Міфокритичне прочитання творів Б.-М. Кольтеса” [21] стала важливим теоретичним джерелом для дослідження міфодискурсу прози М. Варгаса Льйоси. Окрім систематизації міфокритичних ідей Дюрана, власне розлогого огляду його теорії Режимів Уявного та способів її апробації у дослідженні художнього тексту, цінність роботи Г. Драненко – у влучному перекладі термінології Дюрана українською. Деякі україномовні еквіваленти понять Дюрана за версією Г. Драненко залучено у цій дисертації.

Так, послідовник Башляра Ж. Дюран пропонує вивчати твори мистецтва з метою збагнути у них відтворення загальнолюдського і наголошує на тому, що кінцевою метою бачить не аналіз тексту, а пізнання людини через художній твір. Запропонована Дюраном методика тлумачення художнього твору полягає у виокремленні ключових міфологічних структур у творі та вивченні станів персонажів і їх міфологічного тла з наступним виявленням співвідношень значень різних міфів у конкретному контексті. Таким чином ми отримуємо своєрідну карту міфем та зосереджених навколо них ситуацій. Цей матеріал, у свою чергу, дозволяє зробити висновки стосовно глибинних структур твору та специфіки його рецепції у конкретну добу. Для дослідження романістики Маріо Варгаса Льйоси такий системний підхід Дюрана править за міцний методологічний підмуток.

Ключовим елементом теорії Дюрана є міфема – найменша значеннєва одиниця міфологічного дискурсу. За допомогою міфєми дослідник визначає поняття самого міфу у вужчому, структурному сенсі: “Про міф можна говорити у випадку досягнення певного кворуму міфем” [109,с.344]. Як відомо, міфема має структурну природу (архетипну, за Юнгом, або схематичну, за Дюраном), а її наповненням може бути мотив, сюжет, топос, міфологічне тло тощо; міфема може виявляти себе експліцитно (патентно) – через номінацію, емблеми, актантні стани – або імпліцитно (латентно) – як повтор інтенціональної схеми, коли приховані міфєми “замасковані” у нових сюжетах [109,с.346].

У межах дюранівських міфокритичних розробок посідає важливе місце поняття *décor mythique* (міфологічний декор або, у деяких перекладах, міфологічне тло): художній твір впливає на читача шляхом пробудження в ньому великих архетипів, що втілюють його бажання, мрії та прагнення, оскільки “будь-яка оповідь своїм семантичним змістом естетично накладається на міфологічну оповідь”, тобто має “міфологічне тло” [21,с.191]. Міфологічне тло – категорія суб’єктивна, оскільки вкорінена в рецепції, однак ця суб’єктивність універсальна та трансцендентальна, адже

вона звернена до прадавнього фонду великих архетипів, котрі є невід'ємною складовою Уявного будь-якої людини, і дослідник може виявити це міфологічне тло шляхом архетипного аналізу.

Перехід від архетипокритики до міфокритики зосереджений у з'ясуванні відношень між міфом та семантичними елементами, котрими міф керує. Через універсальність міфологічного тла міфокритика долучається до трансдисциплінарності, зв'язку з іншими сферами літературної критики, гуманітаристикою загалом та навіть природничими й точними науками. Звідси виростає дюранівське поняття міфаналізу, котрий, фактично, є екстраполяцією міфокритики на суспільні процеси шляхом концептуалізації міфологічних рядів у межах міфологем і дає можливість відтворити певну культурну динаміку міфологічного, особливості геокультурного розмаїття.

Дюранівська класифікація образів та символів Уявного, котра, як було згадано, продовжує розробки Башляра у цій царині, базується на трьох домінантних рефлексах новонародженої дитини: постуральний рефлекс (домінанта постави, прийняття вертикального положення тіла), рефлекс дигестивного спуску (домінанта травлення) та домінанта ритмічного руху (рефлекс смоктання молока). Відповідно, Дюран виділяє три групи дієслівних схем (фр. *les schèmes verbaux*), або дієсхем (переклад Г. Драненко): схема сходження, схема глибинності/інтимності і схема циклічності. Дієсхеми об'єднуються у два режими – Денний (Режим антитези) та Нічний (Режим евфемізму).

Дюран пропонує мислити Денний Режим як репрезентативний траєкт, котрий виходить із первинного, нечіткого, уявного (рефлекторного) знання; це знання проростає із постурального рефлексу і, як зазначено у Г. Драненко, “простягається до аргументації”, що полягає у логіці антитези [21,с.164]. Отож, Денний Режим схарактеризований антитезою “верх/низ”. Верх осі концентрує дієсхеми сходження (наприклад, символіка драбини, голови, крила) та відсікання/відокремлення (символи зброї, вогню, повітря тощо), тоді як низ позначає падіння. Символи сходження метафорично відтворюють

вивищення, піднесення: відомо, що верх завжди моральний, тоді як низ – нищий. Денний Режим Уявного зосереджує у собі негативну символіку часу, що передає тривогу, властиву відчуттю часу, й страх людини перед майбутнім.

Якщо в межах Денного Режиму простір мислиться філософом у формі осі, то Нічний Режим передбачає просторовість кола, що пов'язана з рефlekсами спуску та ритмічного руху. Нічний Режим Дюран ділить на два типи: синтетичний і містичний. Цей подвоєний режим евфемізації об'єднує дієсхеми спуску та згортання (вміщення в чашу), що актуалізуються дієсхемами перестанови та символами інтимності (глибинності). Нічний Режим, на відміну від Денного, не передбачає прагнення людини перемогти плин часу, але позначає його “уникання в заспокійливий та теплий глибинності речовини або у ритмічних константах” [108,с.203] (переклад Г.Ф. Драненко), прагнення ладнати з часом та керувати ним; на зміну героїчності приходить її уникання, логічне для режиму евфемізму.

Подібний просторовий символізм зустрічаємо й у раніших дослідженнях, наприклад, у сучасниці Башляра Мод Бодкін. Англійка зчитує первинну символіку образів порожнини та прірви у співвіднесенні зі страхом спуску і падіння, цим константам вона протиставляє образи квітучого саду та безмежні небесні далі, що сугестують вивищення [92,с.70]. Втім, саме у Дюрана такий режим аналізу досягнув масштабів повноцінної теорії.

Антитеза денного та нічного (приміром як раціонального і оніричного) звична у дослідженні архетипів, і Режими Уявного Дюрана дозволяють поглянути на цю дихотомію у принципово новій перспективі – особливо тоді, коли ми розглядаємо ці режими не строго формально, у межах класифікації Дюрана, але й послуговуючись вислідами Башляра, що дають ключі до розуміння образної символіки Режимів Уявного. У межах символічних категорій Денного та Нічного Режимів функціонує множинність первинних образів, і їхній функціонал застосовується у ході нашого дослідження міфодискурсу Маріо Варгаса Льйоси.

1.3. Методологічна перспектива дослідження міфу у світовій літературі другої половини XX століття – початку XXI століття

Архаїчні міфи поступово відмежувалися від своєї первісної сакральності. Як зауважує Г.Ф. Драненко, саме через деміфізацію “міф отримує творчий хист <...> та перетворюється на відкритий твір” [21,с.108]. Можемо говорити про те, що первісне табу знімається, і стає можливою вільна робота авторів чи реципієнтів з тотемічною природою міфу. Ця свобода не виключає підсвідомого “ототожнення” себе з тотемічним (концепція З. Фрейда [114]), однак позбавляє його релігійного символізму, натомість відкриваючи творчу, семантичну установку для рецепції виявів “родової”, колективної спадщини Уявного.

Десакралізація міфу у сучасній літературі дуже ясно виявляється у трансформації її форми. У літературних версіях легендарно-міфологічних структур і у так званих “авторських міфах” може використовуватися прийом зміни оповідного центру, котрий у багатьох інтерпретаціях відрізняється від канонізованого або загальновідомого. Оповідні моделі, що створюються при цьому, розходяться з протосюжетами, підкоряються іншому принципу.

У зв’язку з тотальною реміфологізацією у міфокритиків може виникати природне, утім ризиковане й не надто доцільне прагнення наголосити на актуалізації міфу у сьогоденні за допомогою нового терміну. Звідси зокрема екстраполяція поняття “неоміф” на позначення певного “нового” типу авторського літературного міфу. Поняття “неоміф” не є широко вживаним, у прийнятому нами векторі міфаналізу не стало магістральним і майже не застосовується, однак уже на етапі входження в наукове поле виявило суперечності на рівні теоретизації, а отже вимагає роз’яснення.

Французький дослідник Едгар Морен умовно окреслює суть неоміфу наступним чином: “Неоміф не пропонує нового пояснення живого, одиничного, конкретного там, де вже існує пояснення <...>. Це конкретний прожитий досвід, що проникає у абстрактну ідею та оживляє її. Неоміф не

відтворює ані богів, ані духів. Він надихає і обожнює ідею зсередини. Він не обов'язково позбавляє раціонального змісту ідею, на якій паразитує. Він заражає її надлишком змісту і таким чином трансформує її" [146,с.168].

Термін "неоміф" можна визначити у двох основних векторах: 1) високий ступінь автореферентності та "живучості" авторського образу чи спільного сучасного культурного концепту/гештальту (розуміння, ближче до оригінального); 2) один із способів функціонування архаїчного міфу у сучасності з граничним очищенням його від сакрального змісту та набуттям нового, мотивованого сучасним контекстом (фактично, це один із поширених режимів постмодерної реміфологізації). Часто стається і так, що обидва розуміння терміну зрощуються у явищах, котрі дослідники визначають як неоміф (приміром, американський презерваціоністський міф XIX століття, міф незайманого лісу у північноамериканському та латиноамериканському контекстах тощо).

У світовому літературознавстві термін "неоміф" сьогодні застосовується, в основному, побіжно, не на рівні теоретизації – зазвичай у дослідженнях фантастики та наукової фантастики (Е.Ф. Блейлер [107]) рідше – у контексті екокритики (А.К. Дьєгес [104]) та у дослідженнях постаті автора (біографічний неоміф Байрона у Дж. Мулен [148]). Термін Морена "неоміф" не отримав широкого вжитку у світовому літературознавстві, і це, швидше за все, зумовлене тим, що основні атрибути міфодискурсу більшості авторів, у тому числі сучасних, вкладаються у функціональну характеристику міфу. Унаслідок десакралізації поняття "міф" органічно поєднало у собі константність і динаміку; це прототип образної структури чи мотиву, що задає режим їх розгортання і в подальшому актуалізується; міф водночас і про минуле, і про майбутнє (М. Еліаде, Н. Фрай, О. Лосєв, Дж. Ф. Бірлайн). З феноменологічної точки зору не існує більш або менш архаїчного міфу, про функціонал міфу та про суголосність архаїчної й постмодерної міфологічних свідомостей було зазначено вище.

Міф як кворум первинних образів та, ширше, як характерний тип нарації та світовідчуття лежить в основі латиноамериканської філософії. Міфологія як один із найдавніших інструментів пізнання дає творчій свідомості можливість звільнитися від тих категорій, що закріпилися у повсякденні, однак не виправдали себе, побачити світ у його першопочатковій, первісній цілокупності. Міф – це шанс для людини “повернутися додому”, до автентичного первня, маючи за плечима епістемі нової доби. Повернення відбувається невпинно: реміфологізація – одне з тих явищ, що стверджують циклічність часу. У західній культурі та зокрема в літературі кінця XIX – початку XX ст. поживалася тенденція до реміфологізації. Прагнення людини до Єдиного, до Абсолюту проявляється своєрідним чином і сьогодні – у добу, коли увиразнюються тенденції до переприсвоєння модернізму, пошуку нового метанаративу та постуляції віртуальної реальності, а постмодернізм уже можна перосмислити у ретроспекції.

Повернення до основ вважав за необхідне й неминуче і Мірча Еліаде, тож його уявлення про міфологічний наратив суголосні ідеям Фрая і доєднуються до методологічного апарату нашого дослідження. Еліаде пов’язував потребу відшукати глибинний сенс міфу із занепадом європейської цивілізації. У своїй біографії Еліаде пише: “Я міг би написати цілу книгу про це явище повернення до аморфного і хаотичного, помітне в історії всіх мистецтв у епоху сучасності. Його важливість очевидна: як на мене, ми відмовляємося від світу і сенсу існування в тому вигляді, в якому його сприймали наші попередники. Ця відмова проявляється у розриві зі світом минулого, у розсіюванні форм, зрівнянні жорстких місць, у демонтажі всіх форм вираження. Наш ідеал – звести усе до руїн і фрагментів, щоб зможти повернутися до повного, необмеженого безладу, до єдності первинного хаосу” [111,с.14-15]. У цьому фрагменті Еліаде виражає потяг до міфу, намір деконструювати системи, що відмирають, та стан пошуку певної тотальності, що її він називає “єдністю первинного хаосу”, і відтак атакує

логоцентризм не менш потужно, аніж це в свій час і по-своєму робив деконструктивіст Жак Дерріда.

Криза постмодернізму пропонує новий метамодерністський романтизм – прагматичний та водночас наївний. Термін “метамодернізм” запропонували у 2010 р. молоді голландські вчені Тімотеус Вермюлен і Робін ван ден Аккер в есе “Нотатки про метамодернізм” (*Notes on Metamodernism*, 2010 [178]). Так, метамодернізм відроджує загальні класичні концепції та універсальні істини, при цьому не повертаючись до “наївних ідеологічних позицій модернізму”, і знаходиться в стані коливання між аспектами культур модернізму і постмодернізму. Зазначимо, що “модернізм” і “постмодернізм” розуміємо як напрями у мистецтві, зокрема в літературі, що визначаються набором епістемологічних принципів, стилістичних ознак, художніх методів. У свою чергу, терміни “модерн” та “постмодерн” застосовуємо на позначення періодів у розвитку культури, а точніше – типів світовідчуття, світоглядних парадигм.

Метамодернізм поєднує в собі освічену наївність, прагматичний ідеалізм і помірний фанатизм, коливаючись при цьому, як пише англійський художник Люк Тернер, “між іронією і щирістю, конструкцією і деконструкцією, апатією і потягом” [175]. Сучасне фрагментарне, децентралізоване, однак гранично інклюзивне ризоматичне сприйняття дійсності змушує нас шукати новий центр, нового героя, нові метанаративи, наново відкривати точку відліку у кожному складному феномені, з котрим ми зіштовхуємося у повсякденні та поза ним.

Метамодернізм відкритий до сприйняття і творення міфу, причому реміфологізація виступає не інструментом цинічної гри, як це часто відбувалося у розквіт постмодерну. Тепер очевидна і невідворотна чесна готовність автора і читача до “міфологічного обґрунтування” світу і себе у світі. У такій перспективі міф випадає сприймати ширше – як інваріант, як власне точку відліку, як певний надкультурний порядок, що виринає з-під соціополітичних надбудов, глибинно вмотивованих ним самим. Лишається

істинним принцип герменевтичного кола: тлумачення тексту дорівнює тлумаченню буття, світу, людини в ньому.

У 1996 році австралійський дослідник Ендрю Балхек створив генератор постмодернізму. Це програмне забезпечення працює на основі *Dada Engine* – системи випадкової генерації текстів за допомогою рекурсивних граматик. Аби позбутися відчуття символічної Касталії, зображеної у “Грі в бісер” Германа Гессе, та вийти з замкненого кола рекурсивних переходів за межі тексту, дослідник має знайти у цьому тексті шляхи і способи відновлення та побудови пам’яті, роздумів над екологією політичного та переосмислення еволюції, а не сприймати ці аспекти дійсності як інструменти препарції тексту [168,с.29]. Об’ємний рецептивний підхід до тексту як контексту, заснований на міфокритичній методології, видається досить ефективним принципом у межах метамодерністського проекту, котрий передбачає подолання кризи постмодернізму через вихід із балхеківського *Dada Engine* із великим досвідом постмодерну за плечима на шлях до нових сенсів.

Французький літературознавець Бенуа Венсан у статті “Епістемологія і міф” (*Epistémologie et mythe*, 2005) піднімає питання про те, чи можна вважати міф об’єктом епістемології, і відповідає на нього ствердно. За Венсаном, міф, безумовно, є епістемологічною одиницею, оскільки він знаходиться “між істиною та вигадкою, між концепцією про походження світу та есхатологією, між таємницею та відкриттям, між Природою та Культурою, між усним та написаним, між суб’єктом та об’єктом, між розумом та безумством, між Заходом та Сходом” [200,с.120]. Посвідчуючи наявність дуалістичного поділу, міф доводить дихотомічність людської свідомості та думки, що позбавляє людину однозначності, однаковості, одновимірності. У такий спосіб міф у сучасній культурі забезпечує дистанцію між полярними елементами, чим зумовлює плюритопічність, наявність погляду з точки зору Іншого, особливий модус сприйняття Іншого у міфологічній світоглядній парадигмі, а також відкриває шляхи до ідентифікації та самоідентифікації через первинні образи.

У наближенні видається логічним, що міф, архетип, первинний образ виступають новими епістемами сьогодення. Так, властиве архаїчній свідомості наївне, фактично, позбавлене рефлексії міфологічне світосприйняття у чомусь подібне до ризоматичного сприйняття дійсності як нескінченної, самовідтворюваної текстури, в котрій кожен вільний вихоплювати свої реальності-цитати, будучи сам такою самою цитатою, часточкою хтонічного тіла ризоми. Подібним чином і архаїчна людина сприймала світ як живу тканину буття, кожную частину котрої – ріку, камінь, дерево, вогнище, тварину чи людську істоту – вона ототожнювала з духом, що пов'язував її з усім одухотвореним хаосмосом (термін Дж. Джойса).

Як у постмодерній та постпостмодерній культурних парадигмах, строго кажучи, не можна стверджувати буття суб'єкта у розмитості та флюїдності об'єкта, так і в період архаїки людина не відділяла себе від Природи. У термінах семіотики та граматології, в обох випадках образотворення спостерігається відмова від денотата – звісно, за цілком різних рівнів усвідомлення. У будь-якому разі, є лише означник у ролі означуваного, і з цього самоозначника постійно виникають інтерпретаційні химери.

Так, з початку постмодерну і до сьогодні чи не вперше з архаїчних часів стверджується тотожність форми змістові (метафорична мова за Фраєм, принцип “це є те”), і форми нескінченно відсилають одна до іншої. При цьому постмодернізм і його ключові принципи важливо мислити у аспекті наступності відносно модернізму, а не як його заперечення.

Наприклад, американський вчений Фредерік Карл у своїй праці “Сучасність і модернізм: Суверенність митця, 1885-1925” (*Modern and modernism: The sovereignty of the artist, 1885-1925*, 1985) стверджує, що деконструкція у різних формах була важливою частиною модернізму: “У мистецтві модернізм завжди пориває з ідеями соціальної єдності заради естетичних імперативів і, воюючи проти змісту та проти суспільства, породжує ризиковану реорієнтацію” [134,с.XVI]. У зв'язку з дзеркальним характером рецепції міфологічного і сучасного контекстів у нашому

дослідженні стають у нагоді постмодерністські концепції часу та простору. Їх ми безпосередньо пов'язуємо з особливим латиноамериканським часопростором, корінь якого – міфологічна свідомість. Специфіку категорій часу та простору у латиноамериканському контексті детальніше розглянуто у підрозділі 1.2. Для глибшого усвідомлення природи часопростору у добу постмодерну та часопросторових координат постмодерністського тексту доцільно звернутися до функціоналу двох часових категорій, що їх виокремлює Жіль Делез. Французький філософ пропонує розрізняти два виміри часу – хронос і еон. Ці категорії поєднали у собі елементи античної філософської думки та даосизму, ставши одним із багатьох плодів тотальної реміфологізації у постмодерному стані.

Делез визначає хронос як вимір, що являє собою вічний теперішній час, “божественне теперішнє” [17,с.200]. Це так званий тілесний час, у котрому суб’єкт знаходиться “зараз”, усе те теперішнє, що у той чи інший момент було, є чи буде теперішнім. У ризоматичній перспективі хронос – це своєрідна форма інтеркомунікації “тіл без органів”, первинної тілесної плівки. Чи є хронос категорією колективного чи ж індивідуального – на це питання постмодернізм та зокрема Делез не відповідають, і у цьому теж можна вбачати певну гру. У будь-якому разі, тертя складок, цибулевого лушпиння цієї напівпрозорої тілесності складає цикл вічного теперішнього, що і є хроносом.

Така концепція часу певним чином взаємодіє з перспективою еона – іншого часу, що, навпаки, не має теперішнього виміру і складається лише з минулого та майбутнього. Еонічний час – це лінійність, послідовність, що породжується щораз, коли відбувається збій функціонування у самодостатньому тілесному хроносі. Щойно ми підходимо до лінії еона, що перетинає ризоматичний простір, ми одночасно постулюємо і майбутнє, і минуле. Але, дістаючи свою енергію з вічного теперішнього ризоматичної площинної тілесності хроноса, еон сам є її запереченням. Делез пропонує розглядати історичні моделі та реконструкції, а також системи часу, як певну

довільну гру циклічного хроноса, котрий інколи під дією певних загадкових процесів викидає з себе еонічні прошарки. Можна сказати, що у цій точці трансгресії хроноса та еона і народжується колективне усвідомлення часу та людська свідомість загалом: еон – властивість розуму, хронос – властивість тварної природи, оскільки у такій тілесній прозорості перебуває тварина.

Деякі дослідники, вдаючись до надмірного формалізму, стверджують, що у добу постмодерну відбувається кінцева і справжня деонтологізація реальності. Утім погляд на питання у функціональній перспективі та визнання кризи постмодернізму дозволяє усвідомити, що сьогодні відбувається повернення до первинної онтології у новому форматі та глобальна реміфологізація, а такий порядок лише підтверджує циклічність і закономірність еволюції кодів.

Вищезгадані розробки Делеза постулюють плюральність часу і дають можливість працювати з альтернативними варіантами історії, диференціювати час історичний та час уявний – і обидва будуть рівноправними та рівнозначними. Те саме стосується простору: фікційний простір можна розглядати у одній перспективі з реальним, не сприймаючи перший як суто “непрямий мовленнєвий акт”, за Женетом [24,с.375]. Рівноважливність “того, що відбулося” та “того, що могло б відбутися”, разом із множинним усвідомленням часу, – ключова ознака повернення до міфологізму, але тепер з іншої відправної точки, з низкою нових епістем за плечима. Відбувається повторення-з-відмінністю, реміфологізація універсуму.

Така концепція часу відсилає до особливого латиноамериканського часопростору – відкритого, динамічного та багатоплощинного, такого, де лінійний і нелінійний принципи не виключають одне одного, а радше є двома режимами руху однієї матерії. Подібна відкрита синкретична структура у філософії Делеза і Гваттарі знайшла пояснення у принципі карти. Саме через опозицію концепцій кальки і карти у цих французьких філософів розгортається метафора простору. Так, калька – це розмітка простору, що

відтворює певну попередню розмітку, це система нанесення на просторові координати попередньо заданого уявлення, тобто певної гносеологічної системи координат. Коли калька накладається на площину, площина підганяється під зображення на кальці. У Делеза це явище відображає певні константні системи колективної організації, що відтворюють самі себе, але нічого нового.

Кальці у просторовому контексті Делез протиставляє принцип карти. Карта – і є ризома, що знаходиться у постійному процесі горизонтального розвитку та мережевого, клубнеподібного розширення. Карта малюється постійно, вона домальовується у різні, навіть найхімерніші, способи. Більш того, за Делезом і Гваттарі, карту можна скласти удвоє, розірвати, навіть перевернути іншою стороною [20,с.18]. Таким чином, карта – нелінійний процес пошуку можливих виходів із неї, вільне уявлення про простір, котре фіксується довільним чином, виходячи з принципів гри просторової тілесності. Можемо стверджувати, що карта – і є та сама ризома хроноса, фактично, гіпертекст у функціональному розумінні. На відміну від принципу кальки як традиційного підходу до роботи з текстом, де існує автор, принцип карти знімає дискурсивний диктат, нівелюючи установку “господар – раб”.

Безумовно, карта часто теж із чогось перемальована, зазначають Делез і Гваттарі у “Ризомі”, а множинність може містити у собі страти, де вкорінені міметичні механізми. Можна переносити кальку на карту, однак важливо уникати зворотного – не переводити карту у калькований образ, нейтралізуючи та схематизуючи множинність (на думку Делеза, цим займаються дослідники у психоаналізі та лінгвістиці) [20,с.18]. Функціональна перевага карти у тому, що вона відкрита для безпосереднього досвіду. Картою є латиноамериканський простір, і за цим принципом функціонує міфологічна інфраструктура у його межах. Цей аспект взято у фокус подальшого аналізу у другому розділі.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

У розділі 1 проведено теоретизацію ключового понятійного апарату дослідження, загальний огляд і аргументацію методології дисертації. У підрозділі 1.1. “Проблематизація понять “міф” і “архетип” у світовому і вітчизняному літературознавстві” визначено горизонт значень поняття “міф” у літературознавстві, здійснено огляд відповідних досліджень світових і вітчизняних науковців. Архетип як одиниця побудови міфу у ході історично-літературного розвитку з площини психології переходить у царину культурної антропології і літературної критики, де отримує вільніше розгортання і стає необхідним інструментом “міфологічного обґрунтування” за К.Г. Юнгом – сприяє інтерпретації суспільного та індивідуального буття через міф за умови інтелектуального зусилля та залучення Уявного.

Теоретичне підґрунтя для концептуалізації функцій міфу та міфотворчості в цій дисертації, а також для дослідження міфодискурсу Варгаса Льйоси становлять, окрім теорії Юнга, висліди Н. Фрая, О.Ф. Лосева, М. Еліаде та інших. Згадані дослідники визнають усеохопність міфу, розуміють його як особливий функціональний модус нарації. Спираючись на дослідження вищезгаданих учених, у підрозділі 1.1 доводимо доцільність тлумачення міфу виходячи з міфологічних же світоглядних принципів, тобто керуючись установкою на буквальність та особливу міфологічну істинність.

Ми ставимо під сумнів тенденцію до радикального розрізнення термінів “міф”, “легенда”, “казка”, “сказання” з метою ієрархізації цих явищ культури і пристаємо на позицію, у межах якої легенда, оповідка, сказання є типами міфу і володіють рівноцінним міфотворчим потенціалом поряд із сакральним міфом. Продовжуючи лінію Н. Фрая, О.Ф. Лосева, М. Еліаде, визначаємо міф як наратив про порядок речей: виникнення світу, людини, героя, природних і соціальних закономірностей, типу відносин тощо; вбачаємо в ньому особливий модус організації дійсності, що формується за презумпцією буквальності і вимагає відповідної міфологічної рецепції.

У підрозділі 1.2 “Сфера Уявного як територія міфу: Методологія Г. Башляра і Ж. Дюрана” запропоновано критичний огляд теоретичних концепцій, що стали методологічною основою для подальшого міфаналізу романів М. Варгаса Льюїса у цій дисертації, доведена доцільність застосування підходів Башляра і Дюрана до прочитання текстів перуанського автора. Цінність епістемології Башляра вбачаємо, перш за все, у постуляції онтологічного характеру образу: саме образи, що генеруються у сфері Уявного, передують людській психіці та формують зв’язки з оточуючим світом; такі образи наділені здатністю до сигніфікації й трансформують дійсність. Теорію Башляра про траєкти поглибив Ж. Дюран і з 1960-х років розвинув її до масштабів теорії Режимів Уявного, котра і склала інструментарій для нашої міфокритичної розвідки. Міфаналіз Дюрана є екстраполяцією міфокритики на суспільні процеси шляхом концептуалізації міфологічних рядів і дає можливість простежити культурну динаміку міфологічного. Виведення міфокритики на культурно-антропологічний рівень видається ефективним методом роботи з об’єктом дослідження, адже орієнтує рецепцію на політичні й естетичні виклики доби.

У підрозділі 1.3. “Методологічна перспектива дослідження міфу у світовій літературі другої половини XX століття – початку XXI століття” визначена роль міфу як епістеми сьогодення. З огляду на сучасну тенденцію до реміфологізації та кризи постмодернізму можна зробити висновок про те, що сучасна свідомість у низці світоглядних принципів відсилає до елементів архаїчної міфологічної свідомості – від сприйняття часу і простору до визначення суб’єктності та феноменологічних відношень, – хоча оперує новим епістемологічним апаратом. Окрім того, свідоме прагнення сучасних авторів і дослідників до реміфологізації як способу створити нові великі наративи в умовах кризи повертає міфові значення точки відліку та епістемологічну валентність.

РОЗДІЛ 2. ЛАТИНОАМЕРИКАНСЬКИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС ЯК ПОШУК ІДЕНТИЧНОСТІ. ПИСЬМО МАРІО ВАРГАСА ЛЬЙОСИ У КУЛЬТУРНІЙ ПАРАДИГМІ КОНТИНЕНТУ

Світова літературна критика поступово переходить від колоніальної, ієрархічної, цивілізаторської перспективи до постколоніальної ризоматичної системи координат. Разом з тим, з'явилися нові виклики: серед них, наприклад, феномен неперекладності, що поступово перетворився з проблеми на один із ключових принципів рецепції постколоніального письма і призвів до з'яви політичного поняття *non-translational studies*, що їм активно оперує літературознавець Емілі Ептер, авторка книги “Зона перекладу. Нове порівняльне літературознавство” (*The Translation Zone. A New Comparative Literature*, 2006) [81].

Ще одну з таких проблем сучасного літературознавства можна визначити як своєрідну ланцюжкову гегемонію. Якщо колоніальний принцип іспано- і португалоцентричної критики латиноамериканської літератури вдається поступово долати – окрім інших чинників, і через те, що у ретроспекції він стає дедалі очевиднішим, – то зверхність “високого” латиноамериканського контексту, що вже встиг отримати автономію, відносно все ще маргіналізованого іспаномовного і лузофонного (португаломовного) африканського та карибського письма залишається відкритим питанням.

Отож, культурно-антропологічна перспектива, що має на меті запобігти вкоріненню гегемонних моделей мислення на всіх ланках цього “ланцюжка”, вимагає не обмежуватися звичною європоцентричною парадигмою у дослідженні генези і розвитку латиноамериканської літератури. З огляду на сказане, вважаємо за необхідне розглянути соціополітичний аспект генези перуанської літератури, аби визначити адекватний кут зору на нову латиноамериканську міфологію, концепцію Маріо Варгаса Льйоси про літературну творчість та його політично ангажоване письмо.

2.1. Міфологізація історії Перу: соціополітичні аспекти

Латиноамериканська філософія художньої творчості вкорінена не лише у переосмисленні гегемонних світоглядних принципів, імпортованих за часів конкісти, а й у ритуальних традиціях та віруваннях доколумбових цивілізацій, побудованих на міфологічному світосприйнятті. Скажімо, у ході декодування античних міфологем у новому контексті архетипи постають у втіленнях, незвичних для західного контексту, інваріант забарвлюється специфічно, на поверхню виходить карнавалізація. Своєрідність латиноамериканської міфологічної інфраструктури відтак полягає не у трансформації античного міфу чи індіанського ритуалу, а у творенні нової синкретичної міфології.

У ході історичного розвитку латиноамериканського світогляду література “випередила” міф і фольклор. Розвиватися на основі індіанського фольклору література не могла – по-перше, через мовний бар’єр, по-друге, через агресивне домінування іберійської культури. Іспанський фольклор теж не міг повною мірою слугувати субстратом, оскільки був чужий для нових реалій. До кінця XVIII століття не існувало самостійного креольського фольклору, отож у колоніальний період креольська свідомість головним чином виявилася в літературі, тоді як у фольклорі побутували в основному іспанські за змістом і формою наративи, перенесені у Новий Світ (серед них – і образи містичних персонажів, як-от Ель Кукуй, і літературні архетипи, наприклад Дон Жуан, і тексти іспанської народної пісні).

Таким чином, у перші три століття розвитку латиноамериканської літератури (аж до XIX ст.) вона була первинною відносно фольклору і не формувала на ньому свою традицію. Відтак і те, що ми називаємо міфологемами, міфологічними категоріями, первинними образами тощо, не мають аналогів у креольському фольклорі і напряду “запозичені” з безпосереднього досвіду світосприйняття. За слушною заувагою російського дослідника А.Ф. Кофмана, міфообрази дерева, землі, ріки, каменю, дощу у

латиноамериканському фольклорі не мають і десятої частки тих символічних зв'язків і порівнянь, що ми їх віднаходимо у літературі [32,с.13].

У формуванні будь-якої літературної традиції, зокрема в постколоніальному контексті, важливу роль відіграє логіка політичного, тобто система глибинних мотивацій, що керує політичними процесами (де політичне – від давньогрец. *πολιτικός* “громадянське, суспільне” – правовий та зокрема ієрархічний аспект життя суспільства), та, відповідно, закономірності розвитку цих процесів і їхні наслідки. Отож пропонуємо розглянути соціополітичний аспект генези латиноамериканської та зокрема перуанської літератури і розвиток відповідної літературознавчої парадигми. Це видається доречним, оскільки, по-перше, питання практично не досліджене в Україні та загалом у пострадянському просторі, по-друге, такий огляд необхідний для того, щоб осмислити усю складну систему мотивацій Варгаса Льйоси як автора, у тому числі з постгегемонної точки зору.

Латиноамериканські літературознавці погоджуються у думці, що історія літератури як теоретична практика у Латинській Америці не розповсюджена, оскільки на цій території просто не звикли мислити у подібному векторі. Ключові причини – довільність ідеалістичної історіографії, вкоріненої у специфічному світогляді і сприйнятті часу (детальніше про ці аспекти у підрозділі 2.2), погляд на літературний процес як прогресивне втілення певних сутнісних ознак, як-от *el ser de América* або *el alma nacional*. І якщо Шпенглер із його фізіогномією культури міг би частково погодитися з цією системою мотивацій, то перуанський літературознавець Антоніо Корнехо Полар її не сприймав і у своїй праці “Формування літературної традиції в Перу” (*La formación de la tradición literaria en el Perú*, 1989) назвав такий погляд на літературу спрощенням [102]. У соціологічному аспекті латиноамериканські літературознавці поривають з історією і трактують такі соціально детерміновані поняття, як, скажімо, клас, у суто есенціалістський спосіб. Довгий час ця література досліджувалася не у діяхронії, а у синхронії, що

призводило до спрощення й не дозволяло сформувати міцний теоретичний підмуток для роботи зі складною і гетерогенною історією Америк, що лишалася такою навіть за панування гегемонної літератури.

Минуле динамічне, а гостра ідеологізація перетворює його на статику, знімає діалектику, стверджує теперішнє, точніше, його “бажаний” національний варіант – “наше теперішнє”, як його визначає Корнехо Полар [102,с.15]. Сучасний аналіз перуанської літератури вимагає усвідомлення того факту, що вона не є літературою органічно національною: натомість у діахронічному аспекті домінує (пост-)колоніальний детермінізм. Окрім того, літературний процес у Перу зосереджує у собі гострі й досі не вирішені соціополітичні та етнічні протиріччя. У такому контексті зв’язок між літературою та політикою стає ще тіснішим.

Незважаючи на звинувачення Варгаса Льйоси у підтримці правих тенденцій у своїх промовах і публіцистиці, у його ідеологічній програмі вони відсутні як такі, а політична ангажованість автора передбачає динаміку та діалог (детальніше про це йдеться у підрозділі 2.3). Міфологізація у Льйоси, як і в більшості представників нового латиноамериканського роману і роману постбуму не є “національною” міфологізацією у ідеологічному сенсі: навпаки, за формальною логікою і за своєю метою, це деміфологізація національних міфів, що передбачає реміфологізацію (як методологія деконструкції передбачає відновлення структур за новим принципом). Така реміфологізація ідеології необхідна для культурної деколонізації латиноамериканського простору, однак така тенденція, безумовно, мала місце не завжди.

Перуанська література і культура довгий час характеризувалися ностальгією за колоніальним минулим. У перуанській свідомості колонізація – не лише травматичний період, коли влада нехтувала національними ідентичностями і віддавала перевагу “спільній волі народів”. Часи іспанської гегемонії часто сприймають як епоху процвітання і умовного

“миру” у порівнянні з хаосом, що виник після проголошення Республіки у 1821 році.

У цей переломний період в інших країнах Латинської Америки існувала і творча освічена еліта з антиколоніальною націоналістичною програмою (як-от Домінго Фаустіно Сарм’єнто, Естебан Ечевєррія й інші аргентинські романтики), і консервативна інтелігенція з протилежним літературним проектом у руслі класицизму (відомий представник у Венесуелі – філолог, поет, письменник і перекладач Андрес Бельо). У Перу опір колонізації не був активним: навіть іспанські поети, як-от Хосе Хоакін де Мора, у своїй творчості палкіше обстоювали американізм, аніж перуанці: локальні ж настрої – скажімо, у втіленні їх Феліпе Пардо-і-Альєга у програмному поетичному творі “Перу” (*El Perú*, 1854) [155] – часто розвивалися за принципом стокгольмського синдрому й, відповідно, мали консервативний характер.

Пардо-і-Альєга – представник течії костюмбризму, що у Перу характеризувалася антиісторизмом, симптоматичним замовчуванням колоніального минулого і зосередженням на теперішньому, котре обіцяє краще майбутнє. Напрямом, протилежним костюмбризму – принаймні на перший погляд, був так званий інкаїзм (*incaísmo*). В основі програми інкаїстів – один із перших великих текстів перуанської літератури, “Королівські коментарі про інків” Інка Гарсіласо де ла Вега (*Comentarios reales de los Incas*, 1609) [124]. Переважно у поетичних і драматичних текстах, часто анонімних, інкаїсти зображували новонароджену республіку як спадкоємицю Імперії інків, що покликана відвоювати минулу славу. Важливі анонімні твори в течії інкаїзму – “Тінь Атауальпи до дітей Сонця” (*La sombra de Atahualpa a los hijos del Sol*), “Передбачення Віракочі” (*El pronóstico de Wiracocha*) тощо.

Утім варто зазначити, що на рівні побудови культурної парадигми інкаїзм і костюмбризм рухалися в одному векторі, адже творили національний міф усупереч реальному стану речей та історичним фактам.

Інкаїсти не брали до уваги тогочасне становище тубільних общин і бунти корінного населення, що передували проголошенню республіки, а класова нерівність для них загубилася в етнічному протистоянні. Лише згодом, у другій половині XX століття, саме Маріо Варгас Льяоса усвідомив таку амбівалентність образу республіки в історії Перу і Бразилії та, дослідивши історичні хроніки, майстерно переплів дійсність, вигадку і міф у романах “Зелений дім” (*La casa verde*, 1966) [188], “Оповідач” (*El hablador*, 1987) [183], “Війна кінця світу” (*La guerra del fin del mundo*, 1981) [191] тощо, аналізу котрих присвячений третій розділ дисертації.

Поступово антиіспанські настрої у Перу вщухли, і на перший план вийшла історична потреба ідеологічно і економічно відокремити територію країни від сусідів на континенті. У сумі ці тенденції призвели до тиражування ідеї про славне минуле Перу у якості віце-королівства (*virreinato*) і його відповідної зверхності над іншими країнами Латинської Америки. Перу дійсно було одним із головних володінь іспанської корони та важливим джерелом її доходу, отримало статус віце-королівства одразу після завоювання Перу конкістадорами на чолі з Франсіско Пісарро у 1544 році і зберігало його аж до встановлення Республіки.

Нова національна ідея призвела до хвилі “націоналізації” колоніальної літератури. Ця тенденція виразно позначилася, наприклад, у літературній антології Хосе Домінго Кортеса “Перуанський Парнас” (*El Parnaso peruano*, 1871). Із трьох заявлених томів вийшов лише один, однак у ньому в повній мірі відображена патріотична екзальтація: переосмислення іспанської спадщини і слава Перу демонструється на прикладі текстів таких знакових перуанських письменників XVII-XVIII століть, як Хуан дель Вальє-і-Кав’єдес, Педро Перальта, Маріано Мельгар, Пабло де Олавіде, романтиків Карлоса Аугусто Салаверрі, Рікардо Пальми, Хосе Арнальдо Маркеса [112]. З іншого боку, нова національна ідея про спадщину віце-королівства породжує “імперську” метизацію в літературі Перу. Популяризується привілей

подвійного благородного походження – метропольної спадщини (Іспанія) та тубільного коріння (королівський клан Інків).

У такому переприсвоєнні спадку метрополії були очевидні плюси. Як слушно зазначає Корнехо Полар, це збагатило перуанську літературу релігійною епікою Дієго де Охеда, петраркізмом Гарсеса, культеранізмом Еспінози [102,с.51]. У другій половині XIX століття ця колоніальна програма розділила письменників та інтелектуалів на два напрями: одні націоналізували колоніальний досвід і літературу того часу, інші (переважно креолізована еліта) формували сучасну ідею Перу у зв'язку не з віце-королівським минулим, а безпосередньо з метропольною Іспанією. Так, іспанський історик і літературознавець М. Менендес-і-Пелайо, чий дослідження відзначені систематичним знеціненням індіхеністської традиції, стверджував, що латиноамериканська література не має жодного зв'язку з “темними, таємничими та непослідовними традиціями варварських чи звироднілих племен, незнайомих самим латиноамериканцям” [144,с.16].

Модернізаторський проект – політичний і культурний – у формі опору традиціоналізму почався лише після війни з Чилі, за диктатора Августо Б. Легіа, котрий впроваджував суто націоналістичну реформаторську лінію “Нова Батьківщина” (*Patria Nueva*). І якщо у аргентинському авангарді, чи не найбільшою мірою європеїзованому на усьому континенті, була фігура національного героя Мартіна Ф'єрро, у Перу ідеологія проекту обмежилася абстрактним андійським духом й ігнорувала контекст прибережних зон, що вважалися відчуженими.

Однак у провінції паралельно відбувалася “інша” модернізація. У розпалі була транснаціоналізація та імперське присвоєння тубільних індустрій: на півдні – виробництва бавовни, на півночі – цукру. Усе це супроводжувалося народними бунтами: провінційний модернізм був глибоко політичним і виходив з американізму й індіхенізму. У прибережному Пуно, на березі озера Тітікака, розвивалася багата індіхеністська традиція, варта наслідування, а у Трухільо активно гуртувалися інтелектуали з побережжя і

Анд та богема з півночі – серед неї був і прославлений письменник, поет і драматург Сезар Вальєхо. Він, до речі, цілком вписувався у парадигму цього самого модернізму: побувавши у Європі, Вальєхо відкрито критикував метропольний авангардизм і обстоював ідею про те, що Перу має сформувати власну традицію.

Модерністський проект з орієнтацією на централізацію одразу зустрів спротив. Навіть Мануель Гонсалес Прада, котрого в латиноамериканській літературі прийнято вважати предтечою модернізму, стверджував, що ані наявна перуанська, ані іспанська традиція вже не на часі для формуванні культурної парадигми, оскільки перша – погана копія останньої, а іспанська література за своєю суттю монархічна: “Справжнє Перу не складається з груп креолів та іноземців <...>; націю формують спільноти індіанців, розпорошені по східній смузі Кордильєрів” [121,с.78]. Думку про те, що справжнє Перу – тубільне Перу, продовжує Валькарсель з його легендарною “Бурею у Андах” (*Tempestad en los Andes*, 1927) [177].

Як було згадано, індіхеністська перспектива активізувалася вже з середини XIX століття: ще у “Перуанський Парнас” був включений підрозділ про сучасну літературу кечуа, а Маріано Едуардо де Ріверо і Йоганн Якоб фон Чуді присвятили цій темі великий розділ праці “Перуанська старовина” (*Antigüedades Peruanas*, 1851) [160]. На початку XX століття розвивається і філологія кечуа: Прада публікує дослідження і антологію тубільної поезії “Кечуанські лілії” (*Azucenas quechuas*, 1906) [124,с.323]. Індіхенізм досягає кульмінації у антології усної і поетичної традиції “Пісня кечуа” Хосе Марія Аргедаса (*Canto kechwa*, 1938) [82]: з цього часу індіхенізм як напрямок та метод отримує чисто мистецьку інтенцію і відкриває потужний потенціал реміфологізації.

Ці історичні передумови пояснюють складність політичного визначення перуанських письменників XX століття, і Варгаса Льйоси зокрема – саме тому ми проблематизуємо роль національної ідеології та історизму у літературному процесі Перу XVII-XX століття. У підрозділі 2.3 у

відповідних параметрах простежено ідеологічну еволюцію Варгаса Льйоси, у тому числі стосовно питання індієнізму. Як свідчить аналіз літературного процесу Перу, тубільне питання не просто гостре, а й неоднозначне, тож будь-які судження про цей аспект політичної ангажованості у текстах Льйоси, Аргедаса та інших перуанських авторів вважаємо необхідним підкріплювати фактами суспільно-історичного та соціокультурного контексту.

У першій половині XX століття у Перу склалася ідеологія “індієнізм – це комунізм”. Формулювання поширив журналіст, політичний філософ і активіст Хосе Карлос Маріатегі: він проводив паралелі між індієністськими і соціалістичними поглядами, об’єднував ці дві соціополітичні парадигми, вбачав у доколумбових соціальних організаціях риси аграрного комунізму [143]. Незважаючи на редукціонізм подібних суджень і часті негативні конотації, загалом вони слушно акцентують місце індієнізму у межах ліво-соціалістичної та комуністичної риторики. Що важливо, Маріатегі також проблематизував мовний і культурний дуалізм Перу: співіснування іспанської мови і кечуа, колонізатора та колонізованого перетворює перуанську літературу на особливий матеріал, а отже її не можна досліджувати лише тими методами, що дійсні і ефективні для органічно національних літератур.

Індієнізм першої третини XX століття істотно вплинув на формування політичної проблематики у літературі та основних шляхів реміфологізації останньої. Це доводить обробка наративу народних казок у романах Сіро Алегрії, збірка Гамалієля Чурати “Золота риба” (*El pez de oro*, 1957) [100], де відбувається зрощення міфів аймара, західної філософії і авангардної оповіді, а також, безумовно, тексти Аргедаса, зокрема оповідання та роман “Глибокі ріки” (*Los ríos profundos*, 1958) [83]. У наратив Аргедаса вливаються пісня і лірика кечуа, тубільна космогонія, панандійські міфи (ключові для перуанської міфології міфи про Інкаррі, Расу Н’їті), кечуалізація іспанської мови і двомовна поезія. Для романів “Зелений Дім” та “Оповідач” Варгаса

Льйоси теж характерні наративний синкретизм і двомовність. Мультилінгвізм – один із важливих принципів постколоніальної рецепції з її орієнтацією на неперекладність. Новий латиноамериканський роман ствердив цей принцип, і з ним гегемонний дискурс у літературі, зокрема в питанні мовного вибору, доходить кінця.

У добу нового латиноамериканського роману приходить усвідомлення одного з ключових понять нової латиноамериканської філософії: поєднання документального і міфологічного у записках конкістадорів, тексти на кшталт Хронік Індій (*Crónicas de Indias*), записки представників іспанських місій – ці документи стали першим прикладом того, що Алехо Карпентьер назвав *lo real maravilloso americano* (чудесна реальність) [98,с.11-12]. Європейці з подивом засвідчували, як у спільнот таїно, араваків, карибів, майя чи інків в обрядах і щоденних клопотах магія і дійсність співіснували у гармонії [79,с.1-2].

Ця опозиція світоглядних кодів між місцевим населенням і колоністами складає ядро двох важливих термінів – *lo real maravilloso* (чудесна реальність) і *realismo mágico* (магічний реалізм), де перший – модус існування та філософія культури, а другий – літературний наратив, набір прийомів. У латиноамериканському магічному реалізмі змішався вплив європейського магічного реалізму у живописі, реалізму та фантастичної літератури, колективне Уявне з його культурними гештальтами та свідоме бажання латиноамериканських авторів продемонструвати свою багатовимірну ідентичність, тяжіння до міфізації і вплив сюрреалізму.

Методологія дослідження латиноамериканської літератури і зокрема міфологічної інфраструктури у художніх текстах провадиться у дисертації у постгегемонній перспективі, розвинутій із теорії культурної гегемонії аргентинського постмарксиста Е. Лаклау [137] і вислідів групи південно-азійських дослідників *Subaltern Studies Collective*, серед яких Гаятрі Чакраворті Співак, Ерік Стоукс, Гаутам Бгадра та інші [173].

Постгегемонна критика як варіант постколоніального проекту зазнала впливу концепцій Ж. Делеза і Ф. Гваттарі, згаданих у підрозділах 1.2 і 1.3, теорії габітусу у розумінні П. Бурдьє [13], а також ідей Майкла Хардта і Антоніо Негрі про супра- та інфранациональні сили, що приходять на зміну національно-народним формам примусу і згоди – ключовому інструменту гегемонної структури суспільства, зокрема колоніального [123].

Концепція постгегемонії пов'язана з голосом мас як соціальною силою, що, на відміну від абстрактного “народу” з його “спільною волею”, не може стати жертвою гегемонії. Пропонуємо розглянути способи рецепції латиноамериканської літератури з огляду на виклики постгегемонної сучасності, метамодерністський “прагматичний романтизм” на межі раціоналізму й емоції та афективний поворот у гуманітаристиці ХХІ століття, коли у центрі досліджень опиняється афект як альтернативна форма взаємодії з середовищем – форма, що, як зазначає російський дослідник С. Ушакін, “перетинається з раціональністю загалом і з дискурсом зокрема, але не зводиться до них” [64].

2.2. Латиноамериканська міфологія у сучасній рецепції: від “канібалізму” до постгегемонії

Специфіку латиноамериканської літератури другої половини ХХ ст. характеризують плюритопічність латиноамериканської культурної парадигми, що сформувала гібридний світогляд, а також особливе сприйняття часу. Перуанський політолог та соціолог Анібаль Кіхано стосовно категорій історії та часу у латиноамериканському контексті зауважує наступне: “Йдеться про особливість або, якщо хочете, про одне з чуттів, що формує латиноамериканську ідентичність: відношення між історією і часом тут цілком відрізняється від того, до якого звикли у Європі та США. Те, що там сприймається як послідовність, у Латинській Америці означає одночасність. Йдеться про історію, відмінну від часу, та про час окремо від історії” [157,с.60-61].

Латиноамериканський культурний та історичний контекст завжди був у цьому сенсі “постмодерним”, оскільки схарактеризований суто міфологічним відчуттям часу. Французький філософ Жіль Делез визначав історичний час (еон) як вузьконаправлений, прогресистський, такий, що йде шляхом капіталізації знань з метою захоплення влади та подальшого господарювання. Таке уявлення про час для західних постмодерністів постає як жорсткий диктат каузальності, тоді як у жанрі нового латиноамериканського роману лінійний час не є смислотворчим і зазвичай якщо і позначений на сюжетному рівні, то суто умовно.

Латиноамериканізм у діяхронії характеризується синкретизмом в усіх аспектах – ідеологічному, соціальному, етнічному. При цьому навіть режим співіснування різних рівнів життя у окремому часовому проміжку незвичний для європейської картини світу: культурна площина часто не корелює з економічною, економічна – із соціальною тощо. Так, уже на початку ХХ століття у Латинській Америці і зокрема в Перу з’являється визначна поезія, у 50-х роках активно розвивається есеїстика та романістика, в той час як наука, економіка, технологія та виробництво розвиваються повільно або взагалі перебувають у застої.

Перуанський політик та мислитель, засновник Американського Народного Революційного Альянсу (*APRA – Alianza Popular Revolucionaria Americana*) Луїс Едуардо Айя де ла Торре цілком слушно постулював незастосовність до Латинської Америки європейських соціально-економічних схем, акцентуючи важливість для культури континенту такого фактору, як “історичний часопростір”. У однойменній праці (*Espacio-tiempo histórico*, 1948) Айя де ла Торре визначає історичний простір як суму географії, антропологічного фактору, етнічного складу, традицій та їх інтерпретації колективною свідомістю. Історичний час же означає ступінь політичної, економічної, культурної еволюції у зв’язку з формами виробництва та рівнем соціального розвитку. Історичний часопростір, або “четвертий історичний вимір”, є динамічним континуумом, що виражає

ступінь колективної свідомості народу, достатній для здатності інтерпретувати власний історичний контекст [125,с.2].

Історичні часопростори слід вирізняти не строго за країнами, а радше за “народами-континентами” (термін А. Оррего, іншого ідеолога *APRA*), тобто за цивілізаційними кордонами, що не обов’язково збігаються з географічними. Відтак, артикулювання специфіки часопростових відношень, особливостей топіки, осмислення гібридної латиноамериканської ідентичності та циклічної реміфологізації лежить в основі розуміння культурного контексту Латинської Америки та зокрема літературного процесу ХХ століття.

Частина дослідників і досі відмовляється визнавати те, що значна частина латиноамериканської культури є невіддільною частиною культури західної. Утім, принципово важливо усвідомлювати, що, вочевидь, Латинська Америка прийшла до сучасності і зокрема до постмодерну власним шляхом – через прадавню “латиноамериканську філософію” [138,с.1], через ресигніфікацію “латиноамериканізму”, через глобалізацію, що її активізував розвиток технологій та перерозподіл праці, через потребу у подоланні локального контексту задля пояснення латиноамериканської ідентичності “мультилогічністю” [95,с.42] власного буття.

Дискусія навколо відповідного питання виявляє у собі елементи суто постмодерністські, як-от концепції суб’єктивності, поняття децентралізації, перегляд цінностей та підрив канону, ствердження гетерогенності дискурсу. Більш того, можна говорити про те, що залучення постмодерністського теоретико-методологічного корпусу до латиноамериканських реалій дало відголоски у межах самої теоретичної системи. По-перше, наприкінці ХХ століття симптоматичною стала частота, з якою “метропольні” постмодерністи вдаються до цитат, посилань чи алюзій на Борхеса і Гарсіа Маркеса та навіть відсилають до Фуентеса, Варгаса Льйоси чи Пуїга. По-друге, периферія становить усе більший науковий інтерес в умовах

активізації політичної перспективи у критиці, зокрема постколоніального напрямку.

По-третє, як зазначає перуанський літературознавець Антоніо Корнехо Полар, “парадоксально, але найяскравішим історичним прикладом так званого постмодерного стану, породженого у середовищі капіталізму, є саме деформований “субкапіталізм” третього світу” [101,с.9]. Дійсно, як згадано вище, усі ознаки постмодерного стану латиноамериканський культурний контекст другої половини ХХ століття має – і мав задовго до розповсюдження концепцій постмодернізму як такого у США. Латиноамериканська рефлексія над “мультилогічністю” власного буття виявляє у собі елементи суто постмодерністські, як-от розширення понять суб’єктивності, підрив канону, смислотворча функція іронії, ствердження множинності дискурсів, переміщення фокусу з центру до периферії тощо.

Ведучи мову про міф і сучасність, ми говоримо не лише про переосмислення міфології тубільних народів, реактуалізацію універсальних міфем у латиноамериканському контексті або дослідження архетипів сфери Уявного. Історія Америк багата на міфи, і латиноамериканська наративна традиція сама здатна їх творити, адже колективний реципієнт у певну епоху “наділяє роман силою нести в собі правду” [120,с.7]. У культурі ХХ ст., позначеній тотальною реміфологізацією, новий міф у Латинській Америці та зокрема національний міф стає одним із ключових феноменів культурного дискурсу, коли політичне запускає механізми відтворення образів колективної пам’яті.

Так, праця “Міф про гаучо” (*El mito gaucha*, 1948) аргентинського філософа К. Астради [85], написана на хвилі націоналістичних настроїв у країні, оживлює легендарного персонажа гаучо Мартіна Ф’єрро. Цей літературний архетип родом із однойменної поеми аргентинського автора Х. Ернандеса про внесок гаучо, вічного збірного героя *literatura gauchesca*, до національного розвитку Аргентини, звільнення від Іспанії та формування національної ідентичності. Для перуанця Варгаса Льйоси філософія

політичного та інтраісторія також, безумовно, є вагомими сюжетотворчими елементами.

Слід визнати, що експлуатація славнозвісної латиноамериканської ідентичності та демонізація метрополії з її культурною гегемонією, від котрої ця ідентичність потерпає, – це, фактично, два обличчя одного й того самого міфу про культурний провінціалізм Латинської Америки. С. Лем слушно зауважував: “Будь-яка людська культура двоїста, містить технологічну та ритуально-сакральну складові, і оскільки одне проникає в інше, ніби роз’яснює, підтримує і стверджує, цілісність набуває вигляду єдності, котра легко лусне, коли зустрінуться, а то й зіштовхнуться, різні культури. Технологію в останній інстанції диктує нам світ <...>, а трансценденція зазвичай має локальне походження”. [37,с.663].

Так само, як економічна, політична системи у країнах Меркосуру сформувалися і досі розвиваються через гібридизацію європейського і тубільного, – так само латиноамериканські автори, серед котрих і Маріо Варгас Льяоса, спромоглися органічно поєднати елементи європейських засобів культурної артикуляції та власних гештальтів й тим не втрачали, а конструювали свої ідентичності. “Революція, що завершилася невдачею в одряхлілій Європі, мала відбутися тут, на просторах незайманого материка”, – писав А. Карпентьер [98,с.IV].

У процесі культурної “революції” постійно відбувалося очищення європейських мотивів від усього суто європейського, зокрема свідомо інверсія та травестія. Бразильський письменник Освальд де Андраде назвав цю тенденцію канібалізмом, або антропофагією, і у 1928 році видав “Маніфест антропофага” (*O Manifesto Antropófago*), де стверджував особливий модус трансформації гегемонної спадщини у суто постколоніальний спосіб. Концепція канібалізму побудована навколо ідеї про те, що Бразилія завдячує багатством своєї культури здатності “канібалізувати”, тобто адаптувати елементи інших культур. Концепція вийшла з реалій бразильського модернізму, однак справедливо

екстраполюється на контекст усього континенту, а також сама по собі, як епістемологічна перспектива, є одним із способів залучення і трансформації європейського теоретико-методологічного корпусу.

Де Андраде пропонує інверсію негативних колоніальних ярликів “тубільний”, “примітивний”, “племінний”, “дикий” тощо у позитивні якості. Канібалізм, за де Андраде, – це “поглинання священного ворога” [80,с.43]: *“Я запитав чоловіка, що таке Закон. Він відповів, що це гарантія здійснення можливості. Того чоловіка звали Галлі Матіас. Я його з’їв”* [80,с.41] (тут і далі курсив у цитатах наш. – К.С.). *Galli Mathias* (Матвій півня, від “*gallus Mathiae*” – півень Матвія) – фраза з абсурдного судового прецеденту у Парижі, що вважається одною з версій походження слова *galimatías*, тобто “нісенітниця”. Ця ігрова алюзія, за допомогою якою Андраде увиразнює незастосовність європейських структур до відповідних сфер життя в Америках, що за своєю суттю не є аналогічними й еквівалентними європейським.

Європейський колонізаторський канібалізм апропріював тубільні культури, а тубільний канібалізм відвойовує їх назад і, на противагу першому, за своїм принципом нездоровому й деструктивному, є вітальним, конструктивним. Замість того, щоб підкорятися джерелам впливу метрополії, митці тепер буквально “поглинають” ці джерела, “перетравлюють” концепції й ідеї і породжують нові, гібридні форми літератури, образотворчого мистецтва, театру тощо. Зазначимо, що де Андраде не вдається до войовничого ліво-радикального редукціонізму і акцентує природність процесу культурної взаємодії: *“Спершу суто хижий, карнальний, з часом цей інстинкт стає факультативним і породжує дружбу. А коли він стає афективним, породжує любов”* [80,с.43].

3. Фройд співвідносив суспільні системи тотему і табу з материнською і батьківською владою та стверджував, що до патріархатної системи табу суспільство рухало релігія. Де Андраде пропонує повернутися до символічного тотему і матріархату: *“Трансфігурація табу у тотем.*

Канібалізм” [80,с.42], – або: *“Досить суспільної дійсності, одягненої і деспотичної, кастрованої Фройдом. Дійсність без комплексів і безумства, без проституції та в’язниць у матриархаті Піндорами”* [80,с.44] (Піндорама – Бразилія, “земля пальм” у перекладі з мови тупі).

Фактично, канібалізація – це реміфологізація: міфологеми, первинні образи, літературні мотиви та культурні концепти десакралізуються, зникає табу метрополії. Утім для різних міфологій світу справедлива закономірність: убивство батька робить сина “богом” і наділяє якостями мертвого батька. Такий порядок зберігається і на символічному рівні – на початку розділу наведено приклад своєрідної “ланцюжкової” гегемонії. Горизонтальна модель відносин, задана Європою у відносинах з Латинською Америкою, переноситься на сприйняття останньою культурного контексту Африки, Карибського басейну тощо, і ця проблема лишається поза увагою багатьох сучасних adeptів “канібалізму” та постгегемонії.

Антропофагічний дискурс де Андраде претендує на підрив авторитету європоцентричної системи координат. Утім, як ми зазначили, у своїй структурі він спирається на методологію європейського модернізму: сам де Андраде стверджує, що відбувається її перекодування і “перетравлення”, тобто про європоцентризм у методології не йдеться. Доробок де Андраде органічно вбудовується у постколоніальну перспективу культурно-антропологічної критики [57] і застосовується у дисертації поряд із методологією міфокритики та постмодерністськими концепціями часу, простору, влади, суб’єкта. На нашу думку, такий підхід не має методологічних суперечностей і виправдовує себе з практичної точки зору: у вступі до дисертації та у першому розділі аргументована доцільність трансдисциплінарного підходу до вибору критичного інструментарію у дослідженні романістики Маріо Варгаса Льйоси.

2.3. Проблематизація латиноамериканізму в радянському і вітчизняному літературознавстві

Радянське літературознавство відзначилося активною зацікавленістю у новому латиноамериканському романі майже з моменту його появи, що, втім, більшою мірою було обумовлене політичними чинниками. Так, у межах круглого столу редакції журналу “Латинська Америка” на тему “Латиноамериканський роман і радянська багатонаціональна література” [34,с.275-287] спільність радянської та латиноамериканської культур визначали в основному виходячи з соціально-історичної типології: серед акцентів, що тоді було поставлено, – паралелі між революційними процесами у Росії другої половини ХІХ – початку ХХ століття і революційними процесами в Латинській Америці; порівняння радянської ідеології комунізму та лівих прокомуністичних рухів Латинської Америки; національна, етнічна багатоскладовість СРСР та країн Латинської Америки тощо.

Таку дедукцію радянські латиноамериканісти почасти провадили й у царині літературознавства. У розвідці про співвідношення міфу, художнього вимислу та реальності вже на етапі огляду досліджень з обраної теми ми зіштовхнулися з проявами такого маніпулятивного аспекту конструювання соціальної дійсності. Утім, радянські дослідження латиноамериканських культур і літератури зберігають освітню цінність на пострадянських теренах і почасти пропонують ґрунтовний огляд не лише художньої літератури, а культури континенту в цілому. Серед матеріалів круглого столу за редакцією А.С. Мікояна до таких належать редакційне інтерв’ю з М. Варгасом Льйосою [34] та статті В.Б. Земскова за творчістю перуанського письменника [25;26;34]: ці матеріали стають у нагоді в аналізі біографічного елементу у творчості Льйоси.

Попри ґрунтовність радянських досліджень з теми, наразі складно віднайти у багатьох з них певну самостійну наукову цінність у глобальному контексті, окрім архівної функції – не в останню чергу, через низку хибних припущень, неповних та неточних перекладів тощо. Так, у радянських

перекладах творів Варгаса Льйоси – так само, як і у перекладах багатьох авторів інших національних літератур, – часто опускаються фрагменти оригінального тексту. Наприклад, у романі “Місто і пси” (*La ciudad y los perros*, 1963), поміж іншого, відсутній наступний діалог: *Espera, poeta – dijo el muchacho – Tú que eres un sabido, ¿no es cierto que ovario es lo mismo que huevo, sólo que femenino?* [189,с.77] (“Чекай-но, Поете! – сказав хлопчина. – Ти ж бо розумник, то скажи: невже яєчник – це не те саме, що яйце, тільки жіноче?”). Підданий цензурі приклад карнавального гумору, насправді, типовий для спілкування неофітів у будь-якому у військовому закладі, а отже є важливим елементом наративу “Міста і псів”, що побудований навколо процесу ініціації кадетів.

Тут має стати очевидно, що у типологічно подібних ідеологічних шуканнях латиноамериканських письменників та політичних установок радянських критиків якісно різна генеза. Так, прибічники лівих ідеологій у Латинській Америці, зокрема активісти низових ініціатив, обстоювали свободу від соціальних умовностей та сексуальну емансипацію, тоді як радянська ідеологічна модель заперечувала право на артикулювання тілесності як таке або ставила його в жорсткі рамки моралі. Безумовно, генезу латиноамериканської літератури не слід засновувати на абсолютизації ідеологічного фактору та почасти штучного й механістичного порівняння з російськими текстами XIX століття або радянською літературою 20-х років XX століття.

Попри очевидну політичну ангажованість, деякі дослідження радянської латиноамериканістики зосереджують у собі проблеми, важливі для усвідомлення на той час і актуальні для вітчизняного літературознавства до сьогодні. Так, у межах згаданого круглого столу видання “Латинська Америка” дослідник Л. Арутюнов зосередив обґрунтування проблеми “міф-література” на автотелеологічному характері латиноамериканської літератури, котра пов’язала проблему міфу не лише з європейським досвідом і європейською еволюцією міфотворчості, але і “з досвідом

латиноамериканським, що синтезує історичну та народно-колективістську дійсність” [34, с. 277]. Порівнюючи міфотворчість у латиноамериканському романі із міфодискурсом Фолкнера, Арутюнов припускає, що латиноамериканський роман, “зберігаючи низку структурних принципів європейської літератури, долає замкненість індивідуального міфологізування і врешті-решт приходять до “епічного міфологізування”.

Приклад епічного міфологізування у латиноамериканській літературі наводить у своїх дослідженнях літературознавець М.Н. Епштейн, визначаючи “Сто років самотності” Гарсія Маркеса як міфологічну епопею [21,с.113-119]. Утім уже за кілька сторінок Епштейн опускає роль міфу як одного з ключових смислотворчих елементів латиноамериканської філософії та стверджує, що латиноамериканська література “переважно епічна за формою й еротична за темою, причому ерос і епос співвідносні у ній як два прояви однієї суті: тотального, тобто космічного, і соціального потягу людини до єдності” [21,с.117]. Висновку про синтетизм “Ста років самотності” Епштейн дійшов, аналізуючи джерела породження міфологічного стилю. Дослідник визначає дві тенденції – до епізації та міфологізації – і у випадку Гарсія Маркеса вбачає комбінацію цих двох напрямків. Загалом, Епштейн розмежовує епос і міф: епос тяжіє до національного, екстенсивно охоплює соціальне, етнічне і фіксується на концепті єдності, тоді як міф передбачає “інтенсивне узагальнення” [21,с.113] та побудований навколо одиничного.

Такий спосіб класифікації у сучасному науковому контексті потребує, найперше, зняття бінарних протилежностей: одна тенденція жодним чином не виключає іншої, більш того – складно знайти текст, цілком відданий одній з них і вільний від іншої. Так, у деяких романах Маріо Варгаса Льйоси, як-от “Зелений Дім”, “Оповідач”, модерністська епізіція веде до реміфологізації, а творення нового міфу з історичної дійсності часом набуває ознак епопеї, як-от у романі “Війна кінця світу”. Для нашого дослідження інтерес становить радше рефлексія Епштейна над смислотворчою силою міфу в латиноамериканському дискурсі, де архаїка зустрічає модерн; полярні,

антитетичні начала (нації, етноси, традиції, картини світу), що зазвичай існують у межах цілого людства, тут оприявлені в самосвідомості й долі одного континенту, що визначає діалектику саморозвитку, саморуху.

Складно переоцінити усвідомлення радянськими дослідниками ключової ролі мультикультурного фактору у становленні латиноамериканського роману, а також гібридного та навіть інтермедіального характеру його генези. Так, литовський теоретик В. Кубілюс засвідчує в ньому такі різні культурні явища, як “стилістика французького сюрреалізму, колаж абстрактного живопису, мова запаморочливих метафор сучасної іспанської поезії, монументальні структури мексиканського настінного живопису, міфологія інків і юнгіанська теорія психологічних архетипів і, звісно, образна пластика класичного реалізму”, що “стояли біля витоків романів Льйоси, Кортасара, Гарсія Маркеса” [34,с.278]. У той же час, Кубілюс унікає гюбрису нульової точки відліку, що зустрічається у європейській латиноамериканістиці: розмірковуючи про латиноамериканський міф, дослідник стверджує, що “його сутність, таємниця його структури недоступні для інших” [34,с.279].

У такому контексті є важливою спроба українського дослідника М. Ільницького перевести фокус з інтенції на рецепцію: “Фольклорно-міфологічне начало найбільш явне і у своїй “чистій” формі проявилось у тих літературах, де у свідомості читачів збереглися сліди міфологічної пам’яті” [35]. Ільницький слушно зауважує, що міф пробуджує історичну пам’ять до захисту від зазіхань раціонального мислення, посилює зв’язок часів, неперервність національної та загальнолюдської традиції.

Учасник дискусії, відомий критик Л. Аннінський відзначає плюриверсальну специфіку латиноамериканського сприйняття, що ніби “розмножене удесятеро”, і виділяє головну властивість у латиноамериканській прозі, що чинить відчутний вплив на свідомість читача, – так зване “відчуття початку часів”. Латиноамериканському роману властиве певне двосвіття, коли логічна, а інколи навіть історизована,

документалізована мотивація подій дублюється іншим виміром, де подія відбувається ніби “з нуля”, у онтологічній наднапрузі, і вмотивована ірраціонально [34,с.281].

Подібний висновок робить і прозаїк А. Кім, розмірковуючи про особливий сучасний прийом міфотворчості, властивий латиноамериканському роману. За Кімом, цей спосіб міфотворчості генерується внутрішньою необхідністю мотивувати події у межах ситуацій, що вимагають міфу [34,с.284]. Хоч подібне судження можна певною мірою застосувати до будь-якої міфотворчості, важливо, що Кім акцентує функцію візіонерства та надособистісних причин з’яви міфу у тексті, в той час як більшість дослідників наголошували саме на інтелектуальній інтенції як джерелі міфотворчості чи навіть запозиченні її з “буржуазного” досвіду письма.

Л. Аннінський також слушно зазначає, що “спокуса” латиноамериканського літературного експерименту в оцінках радянського літературознавства проростає зі спроби зайняти “іншочасову та іншопрострову точку зору”, “поглянути на себе здалеку” [34,с.284]. М.Н. Епштейн же проникливо вбачає у подібному інтересі до зовнішніх контактів літератури спосіб вирішення внутрішніх проблем у галузі та пропонує розглядати згадану “спокусу” як літературознавчу категорію.

Більшість радянських дослідників латиноамериканської міфотворчості у тій чи іншій мірі зосереджувалися на її народницькому аспекті. В. Б. Земсков протиставляє динаміку та “народництво” латиноамериканського роману повній статичності “західної” буржуазної літератури, котру сприймає зокрема через поняття “файв-о-клок”, “архетипи-упаковки, міфологеми-заготовки, трохи Софокла за Фройдом, трохи Фрейда за Юнгом” [26,с.37-38]. Земсков акцентує пластичність архетипу у латиноамериканській літературі та водночас властивий їй історизм. “Війна кінця світу” Льюїса, за Земсковим, – демонстрація “рівноваги потужної

виразності образотворчого характеру” і “напруженості думки про історію та долю світу” [25,с.48-85].

У свою чергу, український учасник дискусії 1983 року, літературознавець Ю. Покальчук проводить паралель між латиноамериканською та українською літературою, виходячи з того, що латиноамериканський роман виник як епічний роман про землю, де особистість героя персоніфікувала певну велику ідею і лише згодом набула суб’єктності. Це – цінне зауваження, що вказує на типологічну спільність, котра, втім, коріниться у фронтірному контексті і часто знаходить вияви у літературах більшості захоплених територій.

Епштейн слушно зауважує, що латиноамериканська міфологія – “це не міфологія землі <...>. У творах Гарсія Маркеса, Кортасара, Фуентеса, Варгаса Льйоси головний герой і носій міфологічної свідомості – це усе-таки не людина землі, неподільно злита зі своєю працею, родиною та народом, а людина-одинак <...>. Цим він і відрізняється від типового героя нашої літератури” [35]. До постгегемонної та екологічної критики телуричного аспекту у латиноамериканському новому романі на прикладі текстів Варгаса Льйоси повернемося також у третьому розділі.

У аспекті топології в нагоді для нашого дослідження латиноамериканського роману другої половини ХХ століття стали ідеї визначного українського іспаніста О.В. Пронкевича про “меланхолійне витворення національного ландшафту” [53,с.8]. У дисертації “Проблема національної ідентичності в іспанській літературі доби модернізму” Пронкевич виявляє націєтворення засобом моделювання національного ландшафту у кастеляноцентристському письмі, тобто, перш за все, у творчості іспанських авторів. Утім, як зазначено у підрозділі 2.2 нашої роботи, нарація нації через міфологізацію фізичного простору так само відіграє важливу роль у генезі перуанської літератури. У текстах Варгаса Льйоси зустрічаємо як іронічне переосмислення такої “ландшафтної ностальгії”, так і постгегемонну політизацію ландшафту (див. розділ 3).

Глибоко зондує латиноамериканські гештальти дослідниця І.А. Тертерян, котра виокремлює спільність певної естетичної мети авторів як ознаку нового латиноамериканського роману. Тертерян розрізняє нові латиноамериканські романи, що матеріалізують в оповіді міфотворчу діяльність народної свідомості (як-от у текстах М.А. Астуріаса, Ж. Амаду, А. Карпентьєра, Х. Рульфо) та такі, що “зондують свідомість індивіда, що безнадійно відпав від народного колективу, та досліджують здатність цієї відщепленої свідомості міфологізувати дійсність” [63,с.117] (тут Тертерян наводить приклади Х. Кортасара, Х.К. Онетті, Х. Доносо).

Сьогодні, коли акцент у літературознавчих студіях остаточно перемістився з авторської інтенції у бік читацької рецепції та поступово звільняється від ідеологічного редукціонізму, ми маємо увесь епістемологічний апарат для усвідомлення того, що, скажімо, романи Карпентьєра та Варгаса Льйоси не просто переосмислюють поступ історії, а реміфологізують дійсність і, більш того, творять новий міф. Кортасар, Маркес, Варгас Льйоса, Карпентьєр – усі ці письменники є першими, знаковими латиноамериканськими представниками постмодерністського письма, і ригоризм у подібній класифікації не виправданий.

Так, Кортасар з його трансгресією міфологічного та умоглядного, гетерогенністю культурних репрезентацій та їх критичним переосмисленням пропонує латиноамериканський варіант постмодерного екзистенціалізму. Яскравий приклад – метадискурсивні, інтертекстуальні романи Кортасара, як-от відома “Гра в класики” (*La Rayuela*, 1963) або “62. Модель для збірки” (*62/Modelo para armar*, 1968), що містять у собі деконструктивістські моделі.

Варгас Льйоса ж у романах “Зелений Дім”, “Війна кінця світу”, “Капітан Панталеон і рота добрих послуг” (*Pantaleón y las visitadoras*, 1973) [198], висуває на перший план людську природу як ключовий фактор прочитання історичних подій, розуміючи бестіальний потяг та прояви Тіні як основу плину історії. У свою чергу, “Концерт бароко” (*Concierto Barroco*, 1974) А. Карпентьєра [97] – не що інше, як деколонізація історичної і

міфологічної латиноамериканської свідомості засобом метафоричного перекодування історії.

Тертерян згадує про властиву новому латиноамериканському роману деконструкцію ілюзії наслідування дійсності та деконструкцію самої дійсності. Тут важливо усвідомлювати деконструкцію як процес, що включає не лише критичну фрагментацію, але й наступну відбудову образу чи моделі світу у наново осмислену єдність. Когорта “нових” латиноамериканських романістів не боялася ретранслювати латиноамериканську дійсність через художню волю, охоплювати усі рівні цієї хаотичної дійсності, складеної “з уламків суб’єктивного і об’єктивного, історичного і міфологічного” [63,с.124].

Тертерян торкається такого знакового прийому в творчості Варгаса Льйоси, як колажування і, що особливо важить у нашому дослідженні, згадує авторські особливості застосування техніки колажу до часового виміру твору. Працюючи за принципом “сполучених посудин”, Льйоса виважено та, водночас, вільно фрагментує нарацію, розриває її, аби скласти колаж із множини фокалізаторів та часопросторових перспектив; відповідно, час розтягується і стискається за суто ризоматичним принципом, нехтуючи своєю лінійністю і, таким чином, тяжіє радше до архетипного, циклічного, завжди-теперішнього хроноса, аніж до історичного, минуло-майбутнього еона [18,с.200]. Хронологічну двоїстість фокалізаторів у текстах М. Варгаса Льйоси відзначив і український літературознавець Л.Д. Русаков у своїй кандидатській дисертації “Латиноамериканський сатиричний роман 70-х років XX століття. Проблеми комічного” (1988) [55], де зокрема на прикладі специфіки нарації роману Льйоси “Тітонька Хулія і писака” шукав її взаємозв'язки із проявами комічного.

У вітчизняних дослідженнях латиноамериканського роману зустрічаємо концептуальний конфлікт між міфом як інтелектуальною грою та міфом як візіонерським способом пробудження колективної пам'яті, однак не знаходимо дослідницького вектора, що акцентував би перше як

інструмент досягнення останнього, тобто вектора, що стверджував би міф як одну з ключових епістем сьогодення та зокрема як серцевину латиноамериканської самосвідомості. У культурах Латинської Америки міф віддавна активно функціонує, переживає семіотизацію, дисемінацію, трансгресує у фольклор, релігію, історію (а вони – так само вільно – у міф).

При цьому серед попередників постмодернізму у латиноамериканській прозі, як-от Х.Л. Борхес, та у представників нового латиноамериканського роману (К. Фуентес, М.А. Астуріас, Х. Рульфо, Х.М. Аргедас, М. Варгас Льяоса, Ж. Амаду та інших) відбувається свідоме відродження міфологічного, втілене у прямих зверненнях до автохтонних міфологій на сюжетному та образному рівнях, як переосмислення латиноамериканської філософії та повернення собі фрагментів ідентичності, вкорінених у індіхенізмі. Це засвідчує письмо згаданих латиноамериканських авторів та зокрема перуанця Льяоси як акт політичної репрезентації.

У латиноамериканських наративах відсутня традиція бінарного протиставлення архаїки і сучасності, логоса і мітоса – у них, як було зазначено, часто все живе та співіснує у синкретизмі. Співіснування явищ родом із різних історичних епох в один час і в одному місці не є утопією – більш того, така дискурсивна гетерогенність – явище не нове ні для Латинської Америки, ні для решти світу. Стосовно взаємопроникності наративів дослідник латиноамериканської літератури Еміль Волек висловив таку думку: “Деякі тубільні племена Мексики надають перевагу рок-музиці перед ранчерас, кочівники Амазонії знімають відео, де порівнюють традиції інших племен зі своїми, а отаваленьос, населення долини Отавало, вважаються першою міжнародною племінною корпорацією” [201,с.8]. Варто згадати й повстанські організації Латинської Америки (як-от Сапатистська Армія Національного Визволення), що створили свій міф, та, фактично, перетворилися на симулякри віртуальної дійсності через активну репрезентацію у кіберпросторі.

Детально аналізує специфіку латиноамериканського літературного контексту XX століття український літературознавець І.О. Оржицький. Розглядаючи географічні, етнокультурні та соціальні умови розвитку літератури континенту та зокрема Перу, дослідник акцентує визначну роль індіхеністського компоненту у становленні латиноамериканського буму – спостереження, що є важливим внеском до вітчизняної латиноамериканістики. У своїй останній монографії “Етно-національна й культурна своєрідність літературного процесу в країнах Андійського регіону (Перу, Болівія, Еквадор) у 20-х – 80-х роках XX століття” (2016) Оржицький досліджує зокрема трансформацію індіхенізму та телуристичних тенденцій у перуанській поезії та прозі зазначеного періоду, у тому числі здійснено короткий огляд текстів М. Варгаса Льйоси [46,с.100-131]. Так, український літературознавець наголошує на функції міфологічного у цих наративах: “Услід за Аргедасом письменники звертаються до міфів, прагнучи за їх допомогою витлумачити ірраціональність соціально-політичної дійсності” [46,с.154].

Серед російських дослідників синкретизм латиноамериканського світогляду, а також епістемологічну роль міфу в ньому, глибоко усвідомив російський літературознавець А.Ф. Кофман. Праці Кофмана не позбавлені суперечностей, місцями – колоніальної риторики й екзотизації, а латиноамериканська міфологізація у них досліджена в основному у її відношенні до фігури іноземця. Разом з тим, системний підхід до явища, котре Кофман називає “міфологічною інфраструктурою” – системою стійких елементів у взаємодії [32,с.9], становить інтерес у межах цього дослідження і застосовується у аналізі романів М. Варгаса Льйоси у третьому розділі.

Цінність вислідів Кофмана зокрема у тому, що літературознавець наголошує на неспецифічності національних варіантів латиноамериканської літератури – слідом за Маріатеґі та іншими дослідниками, чиї твердження згадані у підрозділі 2.1. Кофман зазначає: “Через спільність мови, релігії, історичних етапів, культурних впливів національні літературні традиції

виявляються набагато слабше і менш виражено, ніж у Європі” [32,с.7]. Саме тому в світових дослідженнях часто ставиться знак умовної рівності між міфологізацією латиноамериканською та перуанською, специфічним варіантом якої стає авторська міфологізація та реміфологізація у текстах Варгаса Льйоси.

Специфіка латиноамериканської міфологічної інфраструктури – не античні, а “нові” міфи. Як було згадано, у випадку латиноамериканської культури література випередила міф і є “старшою” за локальний фольклор. Цієї концепції дотримується й А. Кофман. Безумовно, через знайомі нам античні міфологеми ми можемо декодувати архетипи у латиноамериканській літературі. Окрім того, автори зазнали значного впливу європейської культури, а у жанрі нового латиноамериканського роману, у період буму та постбуму (детальніше про ці напрями та відповідні етапи творчості М. Варгаса Льйоси у підрозділі 2.3) досягається та сама “канібалістська” інтелектуалізація.

Міфу у сьогоденні відповідають нові методи його (міфу) артикуляції. Під час круглого столу з методик викладання історії мистецтва ХХ століття російський видавець О. Іванов слушно зазначив: “Модернізм робить будь-якого художника рефлексивним художником. Після відкриттів модернізму неможливо бути наївним, спонтанним художником у дусі романтичних “геніїв” [29]). Свідоме ж залучення міфологем у літературі ХХ ст. не сприймається Кофманом як щось негативне та протилежне так би мовити “чесному” несвідомому візіонерству, в той час як, скажімо, А.Є. Нямцу наголошував на формальному характері свідомої міфотворчості (див. підрозділ 1.1).

У контексті, окресленому вище, пропонуємо розглянути джерела нової латиноамериканської міфологізації у романному просторі М. Варгаса Льйоси та його місце у жанровій парадигмі латиноамериканського роману ХХ ст.

2.4. Маріо Варгас Льюса у латиноамериканському літературному процесі другої половини XX століття

2.4.1. Автобіографічний елемент і соціальна дійсність у еволюції творчості М. Варгаса Льюси

Маріо Варгас Льюса публікує романи з початку 60-х, а отже своєю творчістю засвідчив формування нового латиноамериканського роману, періодів буму і постбуму і цілком зреалізувався у постмодерністському наративі. Розглянемо жанрову специфіку латиноамериканського роману другої половини XX ст. та місце Варгаса Льюси у цій парадигмі.

Тексти жанрово різнорідних іспанської та латиноамериканської літератур другої половини XX століття – від експериментального роману та навіть об'єктивізму до нового латиноамериканського роману й магічного реалізму – активно вивчають західні літературознавці. Письменник та дослідник латиноамериканської літератури Хуліо Ортега у есе “Постмодернізм у Латинській Америці” (*Postmodernism in Latin America*, 1988) [152] акцентує своє широке бачення понять модернізму та постмодернізму у латиноамериканському контексті та здійснює спробу апробації нових на той час теорій Джона Барта та Фредріка Джеймісона на текстах Гарсія Маркеса, Фуентеса, Астуріаса, Кабрера Інфанте та Борхеса [153,р.319].

Деякі критики, відштовхуючись від жанрової специфіки магічного реалізму, відкритої структури нового роману або загальної схильності до поліфонічності наративів і множинності фокалізацій у межах тексту, латиноамериканську прозу визначають як постмодерністську чи не з другої половини 50-х років або, принаймні, з 60-х років XX століття. Таке узагальнення навряд можна вважати повністю легітимним, оскільки не в усіх романах зазначеного періоду наявні такі маркери постмодернізму, як інтертекстуальність, деконструкція, метатекстуальна гра, пародія, гумор, дискурс субкультур тощо, а якщо такі риси й присутні, то часто сигналізують

про постмодерне світовідчуття, однак ще не мають характеру формальних прийомів цієї культурної парадигми.

У другій половині 50-х і 60-х роках ХХ століття у культурі Європи, США та Латинської Америки розвивається тенденція, яку прийнято називати пізнім модернізмом (ісп. *el modernismo tardío*), вважати реакцією на модернізм і джерелом з'яви постмодернізму. У Латинській Америці цей етап продовжується аж до 1970-х рр. і характеризується новаторством, експериментальністю, нестандартною фокалізацією історії та її викладом через потік свідомості. У межах пізнього модернізму у літературі проблематизується мімезис та відбувається спроба віднайти певну оптимальну лінгвістичну формулу письма та власний тип нарації. У пошуках характерних наративів, відповідних запитам часу, перебував і М. Варгас Льяоса – автор, чиє письмо позначене прагненням об'єднати сартрівську концепцію *la littérature engagée*, письмо як свідомий вибір та революційний жест, чисте візіонерське мистецтво заради мистецтва та автобіографічний компонент.

Саме автобіографічна складова у літературному доробку Маріо Варгаса Льяоси є одним із основних ключів до розуміння міфотворчості перуанського письменника та зокрема автоміфологізації, тобто створення навколо автобіографічного персонажа особливого типу наративу, що сприймається за принципом міфологічної буквальності. У своїх мемуарах “Риба у воді” (*El pez en el agua*, 1993), а також у численних інтерв'ю, Варгас Льяоса розповідає, що ніколи не довіряв пам'яті, тому змішував у своїх текстах дійсність і фікційний світ [184]. Особиста й історична реальності химерно трансформуються у художні тексти, стають у нагоді для численних наративних стрибків, формують світоглядні та творчі принципи автора.

У книзі українського літературознавця Ростислава Семківа “Як писали класики” (2016), де один із розділів присвячений Варгасу Льяосі та зокрема автобіографічному чиннику у його письмі, зазначено, що Льяоса вважається автором і людиною “із чіткою <...> громадянською позицією” [61,с.202].

Погоджуємося з цим судженням та зазначаємо нижче, що чіткість цієї позиції полягає радше у гуманізмі Льйоси та у радикальності його поглядів на мету літературної творчості, ніж суто у політичних переконаннях.

Зазначимо, що в цілому текст Семківа, що вийшов друком під час роботи над цією дисертацією, заслуговує уваги читачів, не досить обізнаних у латиноамериканістиці: у розділі про Варгаса Льйосу “За що отримують Нобеля” [61,с.177-203] запропоновано стислий огляд біографії письменника та ключових елементів його стилю. Утім, називаючи Льйосу “шістдесятником” та серед усієї множини його прийомів виділяючи лише кілька суто формальних (згаданий принцип сполучених посудин, нелінійна оповідь тощо), автор книги обмежується загальним уявленням про природу творчого мислення Льйоси.

Своє бачення письма як політичного акту, бунту проти будь-якої системи, що обмежує свободу особистості, Варгас Льйоса сформував в умовах постійної присутності авторитаризму в особистому та суспільному житті. Маріо Варгас Льйоса народився 1936 р. у Арекіпі, другому за величиною місті Перу, однак дитинство провів у Кочабамбі (Болівія) та Піурі, місті на півночі Перу, що його він пізніше зобразить у романі “Зелений Дім”. Тоді Льйоса був упевнений, що його батько давно загинув, однак у 1946 р. батько після важкого розриву з матір’ю знову з’явився у житті родини і забрав Маріо з матір’ю до Ліми. Досвід виходу з люблячого жіночого оточення у авторитарний батьківський світ Льйоса перенесе у сюжетну лінію одного з персонажів “Міста і псів”, Рікардо Арани.

У роки, коли Льйоса вивчав право і літературу в Університеті Сан Маркоса, країною керував диктатор Мануель Одрія, котрий з 1948 року, протягом 8 років правління, впроваджував жорсткий контроль за соціальним життям. Цей період, схарактеризований скептицизмом і фрустрацією серед перуанців, відображено в романі “Розмова у “Соборі” (*Conversación en La Catedral*, 1969) [182].

У 60-х роках, коли у світі формується постмодерністський роман з притаманними йому ресурсами деконструкції, Кубинська революція дає новий поштовх до створення національного міфу у країнах Латинської Америки. Водночас, відбувається переосмислення наративних прийомів – виникає так званий латиноамериканський бум (*el boom*). Постмодерний стан починає виявлятися в метадискурсивних, інтертекстуальних романах, що містять деконструктивістські моделі (Х. Рульфо, А. Карпентьєр, Х.Л. Борхес, Х. Кортасар). Саме в цей час М. Варгас Льяоса видає “Місто і пси” [189], де інтраісторія стимулює реміфологізацію, а соціокультурний контекст відображає такі архетипно насичені феномени, як, приміром, ініціація. Ці явища на матеріалі роману “Місто і пси” аналізуємо у підрозділі 3.3.

Три сюжетні лінії роману описують життя трьох героїв – кадетів останнього курсу перуанського військового училища імені Леонсіо Прадо: Альберто на прізвище Поет, Рікардо Арани на прізвище Раб і безіменного кадета на прізвище Ягуар. Як і у більшості романів Льяоси, сюжети та характери у “Місті і псах” позначені автобіографічністю. Льяоса справді навчався у Військовій академії імені Леонсіо Прадо, куди його послав батько, аби придушити літературні амбіції. Головні персонажі – Поет, Ягуар і Раб – змальовані ним із реальних людей практично без зміни імен, однак у кожен із характерів вплетена частина біографії самого Льяоси (як-от згаданий переїзд із Піури до Ліми).

У Льяоси історичне часто підлягало деформації і врешті відривалося від реальності, тож часом у суцільній фікції в його творах було чи не більше правди та символічних посилок на дійсність, ніж у сюжетах, заснованих на історичних подіях. Скажімо, бурлескний, карикатурний, фантасмагоричний персонаж Педро Камачо, автор радіоновел із роману “Тітонька Хулія і писака” (*La tía Julia y el escribidor*, 1977), має реальний прототип в особі письменника Рауля Хамона [194]. Історичні ж події, що у їх контексті розвиваються сюжети романів, часто зсунуті у часі та модифіковані до невпізнаваності.

Варгас Льюїс не буквально описує свою біографію у текстах, а складає строкатий колаж із своїх Персон, з фрагментів свідомого та Уявного. Разом з тим, життя кадетів було описане у романі “Місто і пси” настільки достовірно, що керівництво Військової академії імені Леонсіо Прадо наказало демонстративно спалити 1000 примірників твору на знак обурення через його антипатріотичний дух та викривальний характер. *“Я дав волю своєму бунту проти академії Леонсіо Прадо. Це було децю приховане: у школі ніхто не мав права говорити про те, що відбувається”* [105,с.99]. Врешті решт, Маріо, як і один з персонажів роману на прізвище Поет, пішов проти диктату батька і таки обрав кар’єру письменника.

Бунт Льюїси продовжився шлюбом із невісткою його дядька Хулією Уркіді, старшою за письменника на 11 років. Довгі залицяння та боротьба за право на одруження лягли в основу сюжету роману “Тітонька Хулія і писака”. Цей текст – приклад іншого вектору постмодернізму у Латинській Америці: він представлений романами, що переймають дискурс масової комунікації та масової літератури. Роман “Тітонька Хулія і писака” побудований за принципом серії “радіороманів” (*radionovelas*), базується на деконструктивістській грі, іронії й пародії, характеризується інтертекстуальністю, фрагментарністю оповіді. Історії, що складають цей твір та поміщені у оповідну рамку від першої особи, лише умовно можна назвати пародією на масову *novela rosa de radio*; у них автор переосмислює спадок оповідних традицій Лакло, Бальзака, Флобера, Золя, Борхеса.

Ще один приклад латиноамериканського роману у постмодерністському ключі – так званий роман інтраісторії, напрям, що набуває поширення з другої половини 1970-х років. Репрезентативний приклад – згаданий роман Льюїси “Війна кінця світу”, що його детально досліджуємо у підрозділі 3.2. Інтертекстуальний підхід до сприйняття історії у межах художнього (“фікційного”, за Женетом [24,с.374]) тексту істотно вплинув на подальший розвиток романістики у Латинській Америці й зокрема на еволюцію текстів Варгаса Льюїси. Звернення до інтраісторії –

терміну, введеного М. де Унамуно для опису внутрішнього життя народу, що підпорядковується непорушним одвічним порядкам; взаємодія різних епістемологічних конфігурацій, тобто історичного, фольклорного, художнього, міфологічного вимірів; функціональне застосування цих принципово відмінних дискурсів заради пізнання явищ у товщі культурної системи; співставлення “того, що відбулося”, та “того, що могло б відбутися”, – усе це в комплексі визначає сприйняття історії як культурного коду та предмету семіотики, а інтраісторії – як нової точки фокалізації.

Істотний вплив на формування творчого доробку Варгаса Льяоси мав ще один факт із біографії письменника – досвід мандрів до джунглів Амазонки у 1958 році. Цей недовгий період забезпечив Льяосі матеріал для таких романів, як “Зелений Дім”, “Капітан Панталеон і рота добрих послуг”, “Оповідач”, “Сон Кельта” (*El sueño del celta*, 2010). На відміну від більшості жителів міст, котрі вперше вступають у контакт із тубільними племенами Перу та їхнім середовищем, Льяоса не знайшов у побаченому ані екзотичності, ані гармонійності відносин людини і природи. Натомість письменник зіштовхнувся з численними свідченнями деспотизму, насилля та несправедливості з боку колоністів, місіонерів та шукачів пригод на тубільних територіях. І.О. Оржицький слушно наголошує, що саме “ідея розчленованості національного буття зумовлює бачення проблем країни Варгасом Льяосою” [46,с.129-140].

У своїх романах із елементами мемуарів Варгас Льяоса в основному охоплює період від середини 20-х років XX століття, тобто відому йому сучасність – окрім випадків, коли автор міфологізує історію, як у “Війні кінця світу” або “Сні кельта”, чи коли витворює авторський міф, як-от у романі “Зелений Дім”. Різною мірою автобіографічні персонажі дорослішають разом зі Льяосою. У “Місті і псах” зустрічаємо підлітків від 13 до 18 років, а у “Цуценятах” (*Los Cachorros*, 1967) простежуємо життя персонажа від початкової школи і коледжу до самогубства у тридцять років. Роман “Тітонька Хулія і писака” зображує життя молодика, у творі

“Оповідач” протагоніст уже зрілий, а у “Витівках кепського дівчиська” (*Travesuras de la niña mala*, 2006) літній герой згадує усе своє життя.

Льйоса створює бальзаківський зріз суспільства, однак не каталогізує персонажів, а пропонує об’ємну картину, в усіх романах однаково детально розробляючи різні соціальні категорії, групи, інституції. Серед них такі:

- клас (середня буржуазія, наймані робітники, слуги, колишні раби);
- коледж: релігійний (Шампаньят у “Цуценятах”, католицька місія у Санта Марія де Ньєва у “Зеленому Домі”); військовий (академія Леонсіо Прадо у “Місті і псах”, військове училище Чорільос у “Капітані Панталеоні”);
- група друзів: так звані кола (ісп. *círculos*) у “Місті і псах”, група з району Мірафлорес (“Місто і пси”, “Цуценята”), університетські групи (“Розмова у “Соборі”), Непереможні (“Зелений Дім”);
- журналісти (“Розмова у “Соборі”, “Тітонька Хулія і писака”, “Війна кінця світу”);
- повії (“Місто і пси”, “Цуценята”, “Зелений Дім”, “Капітан Панталеон”);
- символи державної влади: поліція, військові (“Місто і пси”, “Капітан Панталеон”, “Сон Кельта” тощо).

Варгас Льйоса жив у Парижі, Барселоні, Лондоні, Мадриді, однак у його романах аж до пізнього періоду не з’являються ці міста. Льйоса описує Перу, зокрема Ліму і перуанську сельву Амазонки. Йому болять Перу – не “бажане”, не уявне, не сконструйоване національним міфом, а справжнє Перу – з його складним минулим, неспокійним сьогоденням і невизначеним майбутнім. Льйоса так описує свої стосунки з батьківщиною: *“Б’є, значить любить”, – нерозумно говорить індіанка в одному перуанському костюмбристському оповіданні <...> Що жорсткіше слова письменника проти власної країни, то сильніша пристрасть до батьківщини палає в його серці*” (цит. за R.C. Boland) [93, с.7].

І “бити”, і любити Перу Варгас Льюса вирішує на відстані: у 1958 році отримує стипендію Мадридського університету і виїжджає до Європи та США. Ось що Льюса пише про мотиви свого добровільного вигнання в інтерв'ю 1967 р.: *“Мені необхідно писати, і я маю право вимагати на це необхідний час. Сам акт творіння потребує зусиль, що часто виснажують людину. А якщо врахувати те, скільки часу і енергії потрібно на боротьбу з глухим і ворожим середовищем, з холодною й темною війною, націленою на знищення інтелігенції та творчості у Перу, виходить, що доведеться покинути своє покликання або, в найкращому випадку, здійснити його наполовину, зупинитися на півдороги. <...> Письменники їдуть із Перу з дуже простої причини: тому що хочуть писати”* [150,с.24].

Позиція Льюси подібна до поглядів його співвітчизників-попередників. Ще Інка Гарсіласо казав, що Перу – це мати чужих дітей і мачуха власних. Варгаса Льюсу усе життя супроводжує притлумлене почуття провини за те, що він писав. Цим актом він протистояв своєму батькові: той не хотів, щоб син став письменником. Заперечення батьківської волі дублюється протистоянням фігурі батька у широкому сенсі, тобто Символічному: батьківщина не давала волі на те, щоб письменники вільно творили.

На обох рівнях – реальному і символічному – у Льюси бачимо брак позитивної фігури батька та виражену едіпальність. Батько з'являється після довгої відсутності й займає диктаторську позицію, що її продовжує військова академія – інший вияв фігури батька. Якщо батьківське – це власне батьківщина й усе, що продиктоване обов'язком, то материнське – це письменницька творчість: потяг до неї викликає провину і загрожує карою. Актуалізацію комплексу Едіпа та фігуру батька у контексті владних відносин у романах Льюси розглянуто у підрозділі 3.3.

Вивчаючи творчість Варгаса Льюси, видатний мексиканський письменник і критик К. Фуентес у своїй праці “Новий латиноамериканський роман” (*La nueva novela hispanoamericana*, 1969) відзначає, що фікційний

простір Льюїси – це “світ бастардів та покидьків” (*mundo de bastardía, de los hijos-de-puta*). Проблему символічних безбатченків у латиноамериканській літературі Фуентес пов’язує з історією континенту. Наведемо розлогу цитату, що досить точно описує культурно-антропологічний контекст, частково оглянутий у підрозділі 1.2:

“Хто мій батько?” – постійно запитує Хуан Пресьядо у “Педро Парамо” Хуана Рульфо. “Хто моя мати?”, – питає Японка у “Місці без меж” Хосе Доносо. У відповідь вони чують лише гучний безликий регіт – як і покидьки, що населяють “Зелений Дім”: діти жертв насилля, безбатченки, покинуті, матір – повія, батько – невідомий. Утім, ім’я у батька було: це Педро Парамо, Ансельмо-арфіст, Ернан Кортес, Франсіско Пісарро. А от у матері не було імені. Однак насправді покидьки знають лише матір, а батька – ніколи: вони апатриди.

У “Зеленому Домі”, як і у “Ста роках самотності”, “Педро Парамо”, “Місці без меж” і “Загублених слідах” [роман Алехо Карпентьєра. – К.С.], латиноамериканський роман стає новим імпульсом до створення дійсності, повернення до акту генези, аби спокутувати першопочаткову наругу, первинну незаконнонародженість. Іспанська конкіста Америки була нечуваних масштабів згвалтуванням, що населило континент дітьми насилля, покидьками, сучими дітьми” [116,с.45].

Вживаючи розмовні вирази на позначення дітей жертв насилля (ісп. *hijos de atropellada, fusiloquitos*), обсценні вирази на кшталт “сучий син” (ісп. *hijos de puta, hijos de la chingada*), повторюючи слово “покидьок” (ісп. *[hijos de] siete leches, bastardos*), К. Фуентес переприсвоює ідентичність, задану конкістою. Культурно-історична диспозиція, вказана Фуентесом, визначає вектор політичної ангажованості більшості латиноамериканських письменників. Оскільки Варгас Льюїса активно декларує політичні погляди впродовж усієї еволюції його ідеологічних шукань, на основі них будує концепцію літературної творчості і вводить ідеологічний елемент у романний

простір, вважаємо за необхідне простежити основні мотиви такої позиції та її критичне сприйняття у літературознавстві.

2.4.2. Реміфологізація дійсності у “ангажованому письмі” М. Варгаса

Льйоси

У своїй промові “Література – це вогонь” (*La literatura es un fuego*, 1967) з нагоди отримання премії Ромуло Гальєгоса за роман “Зелений Дім” Варгас Льйоса висловлюється про завдання літературної творчості досить радикально: вживає такі слова, як вогонь (*fuego*), боротьба (*militancia*), нонконформізм (*inconformismo*), бунт (*rebelión*). За Льйосою, головна місія літератури – не розважати чи повчати, а турбувати та хвилювати (*agitar, inquietar, alarmar*) [192,с.179].

Цей погляд Варгаса Льйоси на природу письма зафіксовано й в інших його численних критичних та публіцистичних текстах. Серед перших і значних – теоретичний трактат “Роман” (*La novela*, 1966), праця “Таємна історія роману” (*Historia secreta de una novela*, 1971), видане того ж року монументальне дослідження “Гарсія Маркес: Історія боговбивства” (*García Márquez: Historia de un deicidio*) [193;187;186]. Пізніше була передмова до збірки власних літературно-критичних творів “Правда брехні” (*La verdad de las mentiras*, 1990) [196], статті про роман у фахових виданнях, а також ґрунтовна збірка есеїв “Цивілізація спектаклю” (*La civilización del espectáculo*, 2012) [190], переклад есе з якої під назвою “Короткий роздум про культуру” (*Breve discurso sobre la cultura*) у 2017 році здійснений українським перекладачем О. Шендриком, хоча не вийшов друком [14].

У зазначених текстах Льйоса практикує своєрідну автоекзегезу – і відносить образи своїх романів до так званих “демонів”, котрі описує наступним чином:

“... негативні obsesії – індивідуальні, соціальні, культурні, що ставлять людину в таку незгоду з власною реальністю, що збурюють бажання підризу реальності засобом її вербального перетворення” [136,с.3].

“... факти, люди, сни, міфи, чия присутність чи відсутність, життя або смерть посварили письменника з дійсністю, вогнем закарбувалися в його пам'яті, розкраяли йому душу й перетворилися на матеріал, з якого він перебудовує дійсність, який він прагне водночас оживити і вигнати з себе. Знов і знов вони з'являються у словах і фантазіях <...>, перетворюючись на теми” [186,с.87].

З цих “демонів” у візіонерському творчому пориві Варгас Льйоса витворює фікційні світи, повні химерного, неймовірного, міфологічного. Як бачимо, на думку Льйоси, письменництво не просто дає можливість протестувати проти вад суспільства та дисциплінарної влади, а дозволяє генерувати альтернативну дійсність засобом “модифікації” світу у своїх наративах, кинути виклик реальності через фікційний акт. Перуанський письменник концептуалізував літературну творчість зокрема й як революційний політичний акт, і, нагадуючи у своїх ідеях іспанське Покоління 1898, стверджував, що “письменницький поклик народжується з незгоди людини зі світом, з відчуття недоліків, пустот у тому, що навколо” [154,с.61].

Прийоми для “перебудови дійсності” та встановлення автономної фікційної реальності, серед яких і модерністські, і постмодерністські, Льйоса сам визначає у критичних текстах. Ключові наративні прийоми такі: *los vasos comunicantes* (метод “сполучених посудин”, або монтаж), *las cajas chinas* (історія в історії), *el data escondido* (нелінійна нарація), *el salto cualitativo* або *la muda* (багатовимірна нарація) [181,с.103-148].

Як було згадано вище, на становлення Льйоси як літератора істотно вплинула концепція екзистенціалістів, зокрема Сартра, про “ангажовану” літературу (*la littérature engagée*) – літературу, перейняту пафосом суспільно-політичної, громадянської або національної проблематики. Згідно з цією концепцією, така література сама по собі є проявом соціальної відповідальності художника за результати своєї творчості.

Безумовно, Сартр – не єдине європейське джерело впливу на романістику Льйоси. Серед інших – романтики із їхнім дисидентським письмом, згадані великі реалісти Флобер і Бальзак. Фраза останнього про роман як “історію без націй” навіть з’являється у епіграфі до роману Льйоси “Розмова у “Соборі” (*Conversación en la Catedral*, 1969). Значний вплив справили тексти Камю, де розкриті протест проти творення без мети і концепція життя як “руху, що женеться за формою, котрої ніколи не досягти” [96,с.327]. Такому погляду на літературу суголосять уявлення Льйоси про неупорядковану і неосяжну дійсність, що її хаос компенсується у романі (ідея, що закріпилася ще у літературі модернізму). Те, що в романній оповіді правда і вигадка у Льйоси не абсолютні й часто перетікають одна в іншу, значною мірою співвідноситься з іспанською традицією *fingimiento*, що кристалізувалася ще у Золотому Віці, а у Льйоси постала “канібалізованою” латиноамериканським міфологічним світоглядом:

“... оскільки визначення правди чи брехні у художньому просторі залежить лише від форми, від способу їх вбудови у письмо, а не від обраних тем, намісник Бога, тобто письменник, сам повністю відповідає за власну посередність або геній” [186,с.101].

У своїх романах Льйоса поєднує по суті протилежні компоненти: з одного боку, вводить багатовимірну нарацію та ненадійного оповідача, з іншого – акцентує велике значення автора-творця. Льйоса називає письменника самопризначеним намісником (буквально “заступником” – *suplantador*) Бога у літературному просторі, а ідеї романтиків та екзистенціалістів отримують розвиток у його ідеї про боговбивство (*deicidio*), закріплений у дослідженні письма Гарсія Маркеса. Письменник, котрий наново творить дійсність, оскільки не задоволений тою, що дана йому за замовчуванням, – символічний убивця Бога та руйнівник його творіння. Ідея про письменницьку творчість як акт убивства вкладається у концепцією про вбивство символічної фігури Батька.

Варгас Льюса – справжній син свого континенту, еkleктичний і динамічний у своїх поглядах та світоглядних шуканнях. До початку 1970-х років він був серед тих, хто обстоював ідеї соціалізму і Кубинської революції: ці погляди суголосили сучасності і пропонували розв’язання моральних суперечностей і економічних криз, від котрих потерпала Латинська Америка. Утім, коли революція на Кубі вилилася у диктатуру Кастро, Льюса поступово відійшов від комуністичних переконань і перейшов до ліберального плюралізму.

На думку письменника, проблеми расизму, націоналізму, релігійного містицизму та тенденцій до тоталітаризму вкорінені не у певному політичному режимі, а в історично закріпленій ксенофобії, догматизмі, пасивній потребі у лідері, месії [180] – настроях, що панують у суспільствах Латинської Америки. Людська природа як ключовий фактор творення історії осмислена у романі “Війна кінця світу”.

Варгас Льюса не лишився осторонь політики, і у 1987 році, коли тодішній президент Перу Алан Гарсія здійснив спробу націоналізації банківської системи, Льюса очолював марші протесту проти цієї лінії у політиці Гарсії та заснував опозиційний рух “Свобода” (*Movimiento Libertad*), що згодом еволюціонував у Демократичний фронт (*Frente Democrático*). У 1990 році Льюса балотувався у президенти, однак програв сину японських іммігрантів Альберто Фухіморі, котрий, прийшовши до влади, встановив диктатуру неоконсерватизму, створив умови для жорстокого переслідування ліворадикальних рухів та займався агресивною корупцією, за що відбував покарання до 2017 року. Згадки про ці роки Варгас Льюса помістив у мемуарах “Риба у воді”.

Незважаючи на активну громадянську позицію, Варгас Льюса відділяв мистецтво від політики. У критичному диспуті стосовно політики Фіделя Кастро у 1970 р., Льюса сказав, що ніколи не сприймав літературу як служницю ідеології – навіть соціалізму, що він його підтримував у різних аспектах упродовж усього життя. Льюса зазначає, що ірраціональний,

спонтанний чинник у процесі літературної творчості може затьмарити розум, підірвати політичні й моральні погляди автора – на гірше чи на краще [184,с.142].

Так, у дослідженні “Архаїчна утопія. Хосе Марія Аргедас і література індієнізму” (*La utopia arcaica. Jose Maria Arguedas y las ficciones del indigenismo*, 1996) Варгас Льюїса проводить межу між вдалими на його думку текстами Аргедаса, у яких відзначає вільний потік авторських “демонів”, і літературними “провалами” перуанського національного класика там, де ідеологічна надбудова порушує автономію фікційного світу. На думку Льюїси, так сталося у романі Аргедаса “Усяка кров” (*Todas las sangres*, 1964).

Варгас Льюїса й сьогодні зберігає переконання у підривному характері літератури, дійсному навіть попри інтенцію автора. Така громадянська позиція визначає як місце перуанського письменника у сучасному літературному контексті, так і критичні вектори у рецепції його текстів.

2.4.3. Політичний детермінізм у критичній рецепції творів М. Варгаса Льюїси

У світовому літературознавстві відносно досліджень доробку М. Варгаса Льюїси виникла певна ідеологічна полісемія. Перуанський автор почасти сприймається, у першу чергу, в політичному вимірі, де постає то як творець масового і суцільно комерційного продукту, то як адепт лівих ідей, то як неоліберал або навіть правий чи монархіст.

Льюїсу нерідко засуджують за формалістську диференціацію таких етапів творчості, як ірраціональний вибір теми та переважно раціональний акт надання їй форми. Його концепцію “демонів” одні критикують як анахронічну у своєму романтизмі, інші – як занадто схематичну, індивідуалістську чи навіть “небезпечну” [159,с.66]. Критик Агілар Мора та деякі інші дослідники обирають буквальне сприйняття метафори про “демонів” і певні, що, постулюючи повну свободу письменника та, з іншого

боку, його нездатність вплинути на “демонів”, Льюїса буцімто знімає з авторів відповідальність за ідеологію, яку ті декларують у своїх текстах.

Іншу критичну перспективу пропонує перуанський письменник у вигнанні Хуліо Рольдан у книзі “Варгас Льюїса: між міфом та реальністю” (*Vargas Llosa, entre el mito y la realidad*, 2000) [162]. На погляд Рольдана, у латиноамериканському контексті та навіть за його межами постать Льюїси з часом набула масштабів міфу. Цінність такого підходу становить критичне ставлення до творчості та особистості Варгаса Льюїси, що його пропонує радикально лівий Рольдан. Він досліджує згаданий вище феномен політично свідомих письменників методом аналізу історичних і соціополітичних структур, що активізують тенденцію до з’яви такого типу письма. Розглядаючи ідеологічну еволюцію Льюїси, відбиту у його текстах, Рольдан робить спробу розвінчати міф Льюїси і довести, що той завжди був лібералом, попри поширені уявлення про нього як про лівого автора.

Для рецепції романів Льюїси надзвичайно важливо визначити місце індіхеністського питання. У перуанського письменника воно представлене широко і в різних аспектах. Так, у романі “Зелений Дім” актуалізуються проблеми культурного та економічного колоніалізму, релігії, гібридної ідентичності, а у творі “Оповідач” – про студента, котрий пориває з цивілізацією і стає оповідачем у племені мачігенга, – розкривається номадична природа тубільних племен та сучасних кочівників від цивілізації. Індіхеністське питання піднімається у більшості художніх текстів Льюїси й оголює інтерсекційну природу класизму, расизму, сексизму та інших типів дискримінації у латиноамериканському суспільстві (див. третій розділ).

Зазначимо, що Льюїсі не властивий утопізм у питанні індіхенізму. На відміну від багатьох північноамериканських авторів, латиноамериканські письменники XX століття позбавлені ілюзій щодо власного простору, тим паче урбаністичного. У своїх романах Льюїса не створює соціальної утопії: у них людина не може подолати своє соціальне становище й географічну

приналежність (інколи навіть регіональну) – скляна стеля обмежує свободу індивідуума.

У публіцистиці та наукових роботах позиція Льюїса часто набуває дещо формалістського характеру. У схематичних термінах соціал-демократичної і ліберальної програм він висловлюється про тубільні культури у збірці есеїв “Реальність письменника” (*A Writer's Reality*, 1991), досить різко критикуючи письмо Х.Л. Борхеса – автора, котрим сам завжди захоплювався, – за його несвідомий, мимовільний етноцентризм:

“Чорношкірі, індіанці, примітивні народи часто з'являються у його оповіданнях як нижчі створіння, що загрузли у варварстві, не пов'язаному з історичними подіями чи станом суспільства, а наслідуваному з расою чи статусом. Вони уособлюють нижчий пласт людства, позбавлений людських чеснот, що їх Борхес вважає найвищими, – інтелекту та тонкої освіченості” [179,с.18].

Справедливо стверджувати, що “варварство” тубільних народів, їхні специфічні соціальні конфігурації та картина світу певною мірою позначилися й на романах Варгаса Льюїса. В обох випадках – як у Борхеса, так і у Льюїса – некоректно повністю ототожнювати фікційний простір із реальними чи бажаними уявленнями про структуру суспільства самих авторів, а смислове навантаження цього загалом позбавленого моральної чи соціологічної оцінки матеріалу значною мірою залежатиме від принципу рецепції.

Льюїс обстоював ідею про те, що “архаїчне” Перу, тобто тубільні племена та їхні території, мають бути визнаними частиною сучасного Перу у правовому сенсі, адже лише правове регулювання може обмежити беззаконня, жертвами котрого стають меншини і решта незахищених соціальних груп Перу [180]. На думку Льюїса, доведеться створити умови для інтеграції й асиміляції тубільних народів:

“Якби мене змусили обирати між збереженням індіанських культур та їх повною асиміляцією, на превеликий жаль я б обрав модернізацію

індіанського населення <...> Модернізація можлива, лише якщо тубільну культуру буде принесено в жертву” [199,с.155].

Складно заперечити те, що така риторика може дати хибний сигнал прибічникам праворадикальних поглядів, хоча побудована з урахуванням історичних подій і сучасного становища тубільних общин. Різні міркування, що їх ідеологічно нестійкий Варгас Льйоса публічно виголошував з тієї чи іншої нагоди, не заперечують його ґрунтового підходу до питання індієнізму.

Важливо усвідомлювати, що загалом у перуанській неоліберальній програмі з її незмінно гегемонною риторикою індіанці постають як “частина природи” (на противагу “цивілізації”), але насправді вже не належать до жодного з просторів і, попри заяви про “нове Перу”, не можуть інтегруватися. Іншим пасивно нехтують або відверто позбавляють його права на існування. Інший навіть може ставати предметом соціального, політичного, художнього проекту привілейованих суб’єктів, хоча може бути й перепорою для них. У будь-якому разі, як зазначають культурологи М. Гонсалес де Олеага і Е. Богославські, відбувається “переклад Іншого на згодовану версію нас самих чи “анорексичне” виключення іншого” (ісп. “*la traducción del otro a un nosotros hambriento o la exclusión del otro de un nosotros anoréxico*”) [119,с.8-9].

Де межі внутрішньої культурної апропріації? Хто має право на репрезентацію Іншого і чим можна виправдати таку репрезентацію, якщо той, хто мав би дати право на неї, не може говорити? Це відкриті питання, однак, поки ми їх ставимо, рухається проект культурної деколонізації.

Попри неоднозначність і еклектичність, персона Маріо Варгаса Льйоси цілком відповідає його концепції ангажованого письменника (ісп. *escritor comprometido*). Автор описував латиноамериканську соціальну та історичну дійсність не просто з певних ідеологічних позицій, але засобом глибоких зондажів – подекуди імпліцитних і мало не візіонерських, подекуди свідомих

та явних; проникнення у політичний вимір явищ різного ступеня реальності, історичності, фікційності, фіктивності, міфологічності.

Льйоса дійсно пройшов шлях від комунізму, через християнську демократію, кубинські революційні ідеї та соціал-демократичні погляди – аж до неолібералізму. Більш того, можна вважати, що у певному сенсі разом із Льйосою подібний зсув здійснив увесь Меркосур (союз держав у Південній Америці), вбачаючи у спробах пошуку латиноамериканського соціал-демократичного чи ліберального варіанту порятунку від розчарування в ідеях національних революцій. Відтак певний ідеологічний поворот М. Варгаса Льйоси – так само, як і його масовість – видається плідним матеріалом для аналізу історичного і соціокультурного контексту, у якому відбувалося становлення фігури, котру Рольдан називає “міфом”.

М. Варгас Льйоса має за плечима довгий творчий шлях, котрий відображає значний фрагмент латиноамериканського градієнту “модернізм – постмодернізм”. Актуальною у цьому контексті видається розвідка американського літературознавця Марвіна Кіта Букера “Варгас Льйоса серед постмодерністів” (*Vargas Llosa among the Postmodernists*, 1994), де низка романів перуанського автора розглянуті як спроби переосмислення модерністського роману та категорій модернізму в цілому. Автор сприймає модернізм і постмодернізм, що є його основними дослідницькими інтересами, у міцному зв’язку.

Цей принцип є одним із засадничих у наших розвідках із латиноамериканського роману, у котрих модернізм і постмодернізм мисляться не у термінах радикальної боротьби поколінь, а у термінах спадковості: постмодерн як тип світовідчуття явив собою не заперечення модерну, а добу ідейно-естетичного “зняття” модернізму. Постмодернізм поступово трансформув модерністський епістемологічний апарат, однак жодним чином не зрікався його.

Американський дослідник М.К. Букер піддає критиці модерністське фрейдистське визначення “сексуальності як локусу реального Я”,

демонструючи те, наскільки продуктивнішою є ідея Фуко про відносну, сконструйовану суб'єктність, вмотивовану соціальними ролями та їхньою змінністю. Букер пропонує співставлення логічних пар “Фройд – Фуко” та “модернізм – постмодернізм” [94,с.46], виходячи з того, що перші (фройдизм та модернізм) обстоюють суб'єктність з есенціалістських позицій, а останні (Фуко та постмодернізм, відповідно) – ставлять під питання та пародіюють суб'єктність як таку. Варгас Льюїс поділяв погляд на фрагментарну природу суб'єктності і стверджував, що “не вірить в існування суверенних індивідуальностей” [105,с.361].

У своєму дослідженні М.К. Букер аналізує різні способи переосмислення модернізму та ключового поняття суб'єкта у ньому в романах Варгаса Льюїса. Так, “Зелений Дім” оголює хиткість монолітної суб'єктності і з усією серйозністю демонструє те, наскільки глибоко індивідуальність може бути вмотивована ролями, нав'язаними порядком повсякдення. У свою чергу, у романі “Капітан Панталеон і рота добрих послуг” Варгас Льюїс замість прямого переосмислення суб'єктності вдається до постмодерністського пародійного дискурсу та підриває вищезгадану категорію суб'єктності як таку.

Букер торкається понять факту і фікції, реальності і міфу [94,с.208], звертаючи увагу на їхню розмитість, і стверджує, що в той час, як модернізм відзначився тенденцією до міфу, постмодернізм тяжіє до детективу. Утім, такий висновок справедливий лише у межах масового сегменту літератури і масового рівня рецепції, властивого “читачеві першого рівня”, котрий, за Умберто Еко, на відміну від “зразкового читача”, не здійснює спроб глибинного читання [72]. Так, приміром, у “Імені троянди” У. Еко саме детектив стає формою, яка майстерно ретранслює міфотворчість.

М.К. Букер, котрий спеціалізується на компаративістиці, пропонує кілька зіставлень М. Варгаса Льюїса та Дж. Джойса, що суголосить порівняльному компоненту в межах цієї дисертації, хоч у фокусі нашої уваги інші аспекти такого порівняння. Букер звертається до роману Джойса

“Поминки за Фіннеганом” (*Finnegan’s Wake*, 1939) та до незавершеного і опублікованого посмертно автобіографічного тексту “Герой Стівен” (*Steven Hero*, 1944) – в контексті біблійної міфології. У межах наших порівняльних розвідок романів Льюїса та Джойса праці у подібному векторі ще раз доводять творчий потенціал досліджень цієї типологічної спільності та демонструють перспективу транстекстуального підходу, а також пропонують розвивати типологічні порівняльні дослідження у контексті наступності модернізму та постмодернізму.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

У формуванні латиноамериканської літературної традиції важливу роль відіграє деколонізація культури. З середини ХХ століття перуанські автори від Х.М. Аргедаса до М. Варгаса Льяоси декларують своє письмо як різною мірою ідеологічно ангажоване, тобто як вияв громадянської свідомості, і стверджують у ньому відродження латиноамериканської міфології – гібридного культурного явища, що довгий час сприймалося як маргінальне. Щоб окреслити місце М. Варгаса Льяоси у літературному процесі континенту та виявити сутність його концепції політично ангажованого письма, у підрозділі 2.1. *“Історія Перу як національний міф: Соціополітичні аспекти генези латиноамериканської літератури”* аналізуємо розвиток ідентитетного питання у літературі континенту від колоніальних тенденцій у XVIII-XIX століттях до звільнення письма від європейської гегемонії у ХХ ст.

Довгий час – аж до кінця ХІХ століття – перуанська література у всьому розмаїтті напрямів (класицизм, романтизм, реалізм) і течій (від костюмбризму до інкаїзму) характеризувалася ностальгією за колоніальним минулим: парадокс, властивий колонізованій свідомості. Однак паралельно розвивався індієнізм: у першій третині ХХ століття ця тенденція істотно вплинула на формування політичної програми у літературі та хід культурної деколонізації Перу. У романах С. Алегрії, Г. Чурати, Х.М. Аргедаса, М. Варгаса Льяоси відбувається зрощення тубільної міфології, західної філософії, авангардного наративу, ствердження мультилінгвізму.

У підрозділі 2.2. *“Латиноамериканська міфологія у сучасній рецепції: від “канібалізму” до постгегемонії”* запропоновано погляд на літературний процес ХХ ст. у країнах Латинської Америки як процес переприсвоєння ідентичності. Він позначений зокрема свідомим очищенням мотивів, запозичених із європейської культури, від їхнього первинного наповнення, асоційованого з метрополією. У якості ствердження цього принципу аналізуємо концепцію “канібалізму” бразильського модерніста О. де

Андрате як спосіб подолання колоніальної травми, реміфологізації та пошуку нових наративів. У третьому розділі з опорою на цей принцип проведено аналіз ознак культурного “канібалізму” у текстах Варгаса Льйоси.

У дисертації акцентовано міфологічність як ключову характеристику латиноамериканської свідомості та синкретичний характер латиноамериканської міфології. Особливості часопросторових зв’язків у літературах країн Латинської Америки (нелінійність, умовність, фрагментарність, лімінальність, замкнено-розімкнений характер тощо) суголосять постмодерністським концепціям часопростору, викладеними в підрозділі 1.3, і стверджують епістемологічну функцію міфу у сучасності.

Роль міфу у латиноамериканській літературі у співвідношенні з її автотелеологічним характером досліджували не лише західні, а й радянські та українські літературознавці. У підрозділі 2.3 “Проблематизація латиноамериканізму в радянському і вітчизняному літературознавстві” здійснено критичний огляд їхнього доробку. Незважаючи на ідеологічну ангажованість радянських досліджень, варто відзначити усвідомлення літературознавцями того часу ключової ролі мультикультурного фактору у становленні латиноамериканського роману, синкретичного характеру його генези, плюриверсальної природи латиноамериканського сприйняття.

Розглянуті історичні умови та світоглядні принципи пояснюють складність політичного та естетичного самовизначення ідентичності перуанських письменників ХХ століття. У підрозділі 2.4. “Маріо Варгас Льйоса у латиноамериканському літературному процесі другої половини ХХ століття” у відповідних параметрах простежено ідеологічну еволюцію Варгаса Льйоси, у тому числі стосовно етнічного та національного питання. Ця проблематика з’являється у більшості художніх текстів Льйоси, оголює інтерсекційну природу дискримінації у латиноамериканському суспільстві та виявляє соціальну спрямованість громадянської позиції Варгаса Льйоси.

Попри концепцію “демонів” Льйоси, котру нерідко критикують за анахронізм чи надмірну схематичність, та його ідею політично ангажованого

письма як акту перетворення дійсності, перуанському автору не властивий утопізм світоглядних принципів. Неоднозначність постаті Льюїси та непостійність його політичних переконань почасти провокує політичний детермінізм у критичній рецепції творів перуанця.

Аби розкрити логіку політичного у текстах Варгаса Льюїси, розглядаємо його естетичні та громадянські погляди як фактори формування авторської міфотворчості. На тлі літературного процесу XX століття і розвитку нового латиноамериканського роману проаналізовано автобіографічний елемент у доробку Льюїси, способи міфологізації історії, актуалізацію національного міфу. Письмо Варгаса Льюїси випробовує різноманітні способи “перебудови дійсності”, що їх досліджено у третьому розділі дисертації на матеріалі романів перуанського автора.

РОЗДІЛ 3. ДЖЕРЕЛА, ФОРМИ ТА ФУНКЦІЇ МІФОЛОГІЧНОГО У РОМАНАХ МАРІО ВАРГАСА ЛЬЙОСИ

Системний підхід до дослідження міфодискурсу романів певного автора потребує аналізу різних рівнів письма, тоді як дослідження кожного тексту за однією схемою не забезпечить дослідникові повної картини. Аби представити міфодискурс Маріо Варгаса Льйоси якомога ширше та різноманітніше, здійснюємо міфаналіз ключових концептів його романного простору на матеріалі кількох романів перуанського письменника, добираючи, на наш погляд, доцільний теоретико-методологічний інструментарій (вибір методології обґрунтовано у вступі та розділах 1 і 2). Такий підхід дозволяє залучити до аналізу найбільш репрезентативні приклади міфодискурсу Льйоси в різних проявах та виявити принципи трансформації цих патернів у залежності від тем, сюжетів, персонажної сфери тощо.

Аналіз романів а Варгаса Льйоси проведено у динаміці від самовизначення суб'єкта у просторі універсуму (підрозділ 3.1. “Міф Героя: Топологія постколоніальної суб'єктності у романі “Зелений Дім”) через зв'язок історичної дійсності та міфологізації історії (підрозділ 3.2 “Міф Історії: Трансформація історичної дійсності та міфології у романі “Війна кінця світу”) до структури соціальних відносин у сучасному світі (підрозділ 3.3 “Символічний аспект міжособистісних стосунків у сюжетах М. Варгаса Льйоси: Міф Любові”). Аналітична перспектива в кожній із частин передбачає рух від загального порядку речей, типології суб'єкта та відносин – закономірностей, відображених у первинних дієсхемах, – до глибшого розгортання цих закономірностей у соціумі, відтвореного М. Варгасом Льйосою.

У дослідженні також присутній порівняльний компонент: до аналізу залучається зокрема письмо Ф. Верфеля (політично ангажована література, дисциплінарна влада), Х.М. Аргедаса (автобіографічність, індіхенізм),

Дж. Джойса (ініціація, дисциплінарна влада). Головним чином порівняльний аналіз актуалізується у підрозділі 3.2, де завданням було розглянути закономірності соціальної поведінки персонажів. Це відповідає методологічним принципам дисертації, оскільки порівняльний аспект є важливим інструментом міфокритики у антропологічній перспективі (Ж. Делез, О. Шпенглер, М. Бахтін) та в межах постколоніальної агенди (Г. Чакраворті Співак, Г. Бгабга, Е. Ептер) і виправдовує себе у дослідженні космополітичного та соціально активного письма М. Варгаса Льйоси.

3.1. Міф Героя: Топологія постколоніальної суб'єктності у романі “Зелений Дім”

3.1.1. Структура міфологічного у сюжетній та персонажній сферах роману “Зелений Дім”

Роман Маріо Варгаса Льйоси “Зелений Дім” (*La casa verde*, 1966) зосереджує у собі потужний міфологічний компонент. Трансформація архаїчних та залучення авторських міфів не лише створює наративний фрейм, а й стає одним із ключових сюжетотворчих і смислотворчих інструментів.

У романі два основних місця дії, пов'язаних у персонажній сфері за принципом колажу, що складається поступово і фрагментарно: це басейн Амазонки у районі Санта Марія де Ньєва і місто Піура на півночі Перу. У Піурі на початку XX століття таємничий незнайомець Ансельмо, чиї походження й мотиви невідомі, будує у пустелі на околиці міста бордель, котрий називають Зеленим Домом. Варгас Льйоса, котрий часто пише критичні коментарі до власних творів, наступним чином визначає міфологічну природу свого роману: *“Він заснований на досвіді, прожитому мною у зовсім різних місцях у різні часи. Це наче синтез цих п'яти досвідів, п'яти моментів мого життя. Також, як і в “Місті і псах”, тут описується один аспект перуанської дійсності, однак на різних рівнях – на, так би*

мовити, об'єктивному, суб'єктивному, навіть на міфічному рівні <...>. Але також на суто інстинктивному” [161,с.67].

Літературознавець Хосе Ов'єдо визначає міфічний рівень сюжету як ознаку пригодницького роману, рисами якого наділяє і “Зелений Дім”: “Вражає, що у романі “Зелений Дім” повною мірою відображені головні аспекти пригодницького роману: міфічне (історія Ансельмо, Антонії та заснування Зеленого Дому), народне (зграя Непереможних і район Мангачерія), романтично-екзотичне (лінія сержанта і Боніфації), героїчне (з одного боку, індіанець Хум, з іншого – контрабандист Фусія)”, – зауважує дослідник [154,с.129].

У свою чергу, відомий знавець латиноамериканського роману Хуліо Ортега вважає, що міфологізм Льюїси виявляється радше у письмі – у так званому “хронікерському”, “апокрифічному” стилі [151,с.59-69]. Зауваження Ортеги слушне: неканонічну, “апокрифічну” хронізацію у різних масштабах знаходимо й у інших текстах Льюїси – від “Війни кінця світу”, де йдеться про громадянську війну у бразильській провінції Баїя, до “Сна кельта”, роману про життя ірландського націоналіста Роджера Кейсмента (1864-1916).

Поряд із міфічним рівнем можна говорити про пласт *lo real maravilloso* – поєднання магічного реалізму, міфологічності та постгегемонної інтелектуалізації (детальніше про це – у підрозділі 3.2). Із постгегемонним потенціалом *lo real maravilloso* виразно корелюють ідеї Освальдо де Андраде: “Магія і життя. Ми описували і розподіляли матеріальні блага, моральні блага, і почесні блага. І ми знали, як поміняти місцями таємницю і смерть за допомогою нових граматичних форм” [80,с.41]. Цю принципову позицію “Маніфесту антропофага” поглиблює наступне твердження бразильського модерніста: “Слід відштовхуватись від глибокого атеїзму, аби прийти до ідеї Бога. Карибцю це не було потрібно. Бо у нього був Гуарасі (сонячне божество – К.С.)” (ibid). Таким чином ібероамериканська магічна реальність стверджується як епістемологічна парадигма.

Час у романі “Зелений Дім”, безумовно, виявляє свої локальні міфологічні риси (визначені у розділах 1 і 2). У “Зеленому Домі”, як нерідко буває у латиноамериканському художньому дискурсі, минуле ніяк не конкретизується або конкретизується слабо: латиноамериканський наратор містифікує мало знану історію та витворює нову, гібридну ідентичність через усталені поняття “давнина”, “коріння”, “витоки” тощо. У “Зеленому Домі” немає точних дат. У значною мірою інтуїтивних підрахунках читач “Зеленого Дому” виходить з таких маркерів, як альянзи на історичні події, рівень технічного розвитку, військові звання, стан медицини, одяг тощо, і може визначити наступну послідовність подій.

Перший Зелений Дім Ансельмо засновує на початку XX століття; у 20-х роках контрабандист Фусія тікає з бразильської в’язниці до перуанської сельви; там само у 30-х піуранець Літума служить в армії; на початку 40-х років Фусія зваблює п’ятнадцятирічну Лаліту і на хвилі боротьби влади з контрабандою каучуку знову стає втікачем. Пізніше тікає Лаліта, вона стає дружиною Ньєвеса і знайомить Літуму з агварункою Боніфацією. Розплутуючи канву фрагментарної оповіді, розуміємо, що Боніфація – дочка індіанця Хума, співучасника Фусії в каучукових комбінаціях. Внаслідок фатальної гри в російську рулетку Літума опиняється у в’язниці, а Боніфація стає повією у новому Зеленому Домі, заснованому дочкою Ансельмо Чунгою.

У ході аналізу стає очевидним, що міфологізм простежується не лише у стилі оповіді, але і у персонажній сфері, а на рецептивному рівні можна говорити про реміфологізацію – актуалізацію архетипів і архаїчних міфів та створення авторських – також у межах сюжетної структури. Особливості сюжету та нарації у романі “Зелений Дім” дають привід вдатися до елементів структурного аналізу задля детального виокремлення елементів, що їх аналізуватимемо за міфокритичними принципами – від засад юнгіанства та міфаналізу Башляра до структурно-антропологічних теорій Дюрана. На нашу

думку, ці взаємодоповнювані методи у комплексі дозволяють отримати повнішу картину міфодискурсу Маріо Варгаса Льйоси.

Рене Хара у роботі “Міф і новий роман у Латинській Америці” (*El Mito y la nueva novela en Hispanoamérica*, 1968) так визначає архетипну складову системи образів у текстах Льйоси та зокрема у романі “Зелений Дім”, посилаючись у тому числі на ідеї Хуліо Ортеги: “Мислення, відображене у цьому романі, відповідає магічній стадії, що передує появі ідентичності: таке мислення ані конкретне, ані абстрактне – воно буває “синкретичне або безапеляційне”, за словами Ортеги <...>. Персонажі утілюють не типи і символи, а, перш за все, архетипи, чужі будь-яким часопросторовим або психологічним зрушенням” [128,с.9]. За Р. Хара, ці образи, що знаходяться поза межами культурної та психологічної правдоподібності, – автентичні втілення латиноамериканського. Індивідуальні персонажі відступають на другий план, і не дивно, що Ягуар і Тереза у “Місті і псах” чи Літума і Боніфасія у “Зеленому Домі” переживають такі різкі зміни у своїй поведінці та світосприйнятті, що часом цих героїв не впізнати: “Важить саме ця суто [латино]американська антропофанія, що коріниться у архетипній природі персонажів” [128,с.9].

Антропофанію, тобто прояви у людині символу, типу, міфообразу чи архетипу, можна віднайти у всіх ключових персонажах “Зеленого Дому”, причому, як слушно зауважує Хара, вона вирізняється значною динамікою. Визначимо деякі прояви первинної образності, котрі стануть у нагоді у подальшому аналізі сюжетних ліній.

Піура/Зелений Дім:

- Ансельмо: герой; Прометей, Орфей; трікстер; диявол, конкістадор; Мудрець; Інший.
- Антонія: матір; свята діва, Матір Божа; Латинська Америка під тиском колонізатора.
- Непереможні: трікстери, пікаро; мачо.
- Отець Гарсія: герой; феодальний священник.

- Гальїнасерки: вірна жінка, група пуританок; гречанки у “Лісістраті”.

Амазонія/Санта Марія де Ньєва:

- Хум – герой; дитя; Інший.
- Боніфація – діва, свята; блудниця.
- Літума – герой; диявол, конкістадор; мачо.
- Фусія – герой; трікстер; Інший.
- Лоцман Ньєвес – перевізник, Харон; Мудрець; трікстер.

У обох групах – і “Піура/Зелений Дім”, і “Амазонія/Санта Марія де Ньєва” – формується самодостатня система образів. Скрізь можемо виділити діву, двох або більше героїв у конфронтації, трікстера, диявола (у варіаціях “мачо” або “конкістадор”), Старця – ці прояви кочують від одного персонажа до іншого, а у межах єдиного образу, навпаки, перетікають один у інший. Як було зазначено, сюжетна лінія Ансельмо видається найбільш міфічно наповненою. Стверджуючи це, дослідники зазвичай мають на увазі радше міфічну самозначущість, а не потенціал міфаналітичної рецепції, говорять про вираженість міфологічного та параміфологічного пласту, часом обходячи міфопоезис – чи не найважливішу функцію реміфологізації у сучасності (далі у пункті визначено рівні міфологічного та прояви міфопоетичної складової).

Отож, історія Ансельмо, власне історія Зеленого Дому найменше з усіх сюжетних ліній піддається фактичній перевірці у межах оповіді. Перший Зелений Дім, що його заснував дон Ансельмо, на сюжетному рівні постає в легендах городян, у переказах, байках і чутках. Читач ніколи не виходить на безпосередній контакт із цим образом, натомість створюється дистанція – через нашарування наративів і часових пластів, встановлення великої кількості посередників у оповіді. Містифікація образу Зеленого Дому підсилюється тим, що сам арфіст Ансельмо у старості не бажає й згадувати про Дім та намагається відмежуватися від свого творіння: *“Не було ніякої пожежі, ніякого Зеленого Дому, – стверджував арфіст. – Усе це вигадки,*

хлопці” [188,с.3]. Це наділяє Зелений Дім контактом з надприроднім, певною оніричною, магічною та, водночас, міфологічною валентністю: як зазначає Башляр, минуле часто постає в напівтемряві, а таємниче ніколи не може бути об’єктивним, і саме цим шляхом рухається оніричне, міфологічне [6,с.33]. Персонажі у цій сюжетній лінії архетипні за своєю суттю, тоді як у більшості інших ліній радше нагадують типажі або навіть анекдотичні образи, міфологічна та архетипна природа яких виявляється вже на рівні рецепції або міфаналізу.

На рівні сюжету історія Зеленого Дому може сприйматися як легенда хіба що за однією формальною ознакою: у ній описується епізод історичного минулого спільноти (перуанців) та різних етнічних груп у її межах. Утім, це може стосуватися і будь-якої міфологічної оповіді. Визначаючи різницю між міфом і легендою як жанрами епосу, літературознавці зазвичай відштовхувалися від ознак архаїчного міфу та, з іншого боку, традиційної легенди як продукту народної творчості і протиставляли такі ознаки міфу, як опис життя богів, зображення усіх сторін буття та універсальний символізм “легендарним” розповідям про подвиги героїв, зображенню окремого епізоду з життя общини та символізму меншого ступеня узагальнення, що його пропонує легенда. Більшість із цих аргументів не випадає застосовувати до продуктів сучасного міфопоезису. У підрозділі 1.1 обґрунтовано: у легенді визнають символізм, близький до міфотворчості, її доцільно вважати типом міфу; у свою чергу, міф розуміється широко, як специфічний модус нарації.

У ході рецепції роман “Зелений Дім” постає як авторський літературний міф і відтак виявляє потужний архетипний компонент. Ознаки міфу у романі: слабка визначеність категорій минулого, сьогодення та майбутнього, сакрального і мирського, реальності і вигадки; містифікація подій (історія про підпалення Зеленого Дому, історія Хума, лінія Фусії); циклічність часу; “темне” походження і таємнича поведінка персонажів; численні вияви мотиву дізнавання; опозиція дії (Ансельмо) та протидії

(отець Гарсія) тощо. Упевнитися у міфопоетичній природі сюжету дозволить формальна класифікація.

Міф “Зеленого Дому” секулярний, хоч і з елементами сакрального (свята Антонія, ритуальна лінія індіанця Хума), за ступенем обробки – літературний (підтип – легендарний). Щодо інтенції, за класифікацією міфокритика Луїса Сенсільо (див. Додаток 1), з-поміж сигнітивних, партиципативних і етіологічних [169,с.40-53] відносимо його до сигнітивних, підтип – сотеріологічний. Дослідник виділяє ще й такі підтипи, як типологічний, есхатологічний і катартичний. Можна було б, узагальнивши, стверджувати, що формально це етіологічний міф – міф про появу певного явища, – однак загалом усі міфи є етіологічними, оскільки розповідають, як дещо виникло або змінилося (див. твердження М. Еліаде про генетичну природу міфу у підрозділі 1.1). Концепція сотеріологічного міфу чіткіше характеризує сюжетне ядро роману Варгаса Льйоси – “життя або людське становище, що є нечистим, дефективним або знаходиться під загрозою” [169,с.53].

Подолання такого початкового стану зреалізовується героєм, котрий рятує групу або людський рід, звільняючи їх із катастрофічного становища. Сенсільо зазначає: “Хоч від початку міфи цього типу належать до архаїчних і класичних культур, у зародковому стані їх можна зустріти й у племінних культурах, більш-менш укорінених у етіологічні міфи: герой-Спаситель піднімає становище роду людського, наділяючи його певним культурним благом або створюючи інституцію” [169,с.53].

У романі Варгаса Льйоси “Зелений Дім” структура сотеріологічного міфу травестійно переосмислюється. Створивши у пустельній місцевості інституцію нового типу за потребами населення, а саме бордель, Ансельмо стає героєм, дозволяє Піурі інтегруватись у сучасність та увійти в історію регіону. Однак Ансельмо постає не лише як травестійований месія, котрий, заснувавши Зелений Дім, дарує піуранцям можливість задоволення земних бажань. Арфіст водночас виступає як демон, що розбещує божу паству. Те

саме можна сказати про японського контрабандиста Фусію: залучаючи індіанців до перекупки каучука, він інтегрує “природних людей” до цивілізації з її соціальною ієрархією та майновими відносинами і, разом з тим, штовхає “примітивні” племена на міжусобну ворожнечу та наражає їх на звірства із боку влади й жандармерії.

Клод Леві-Стросс пропонує вирізняти такі структурні компоненти міфу: арматура (*l'armature*, інші варіанти – *schema* або *structure*) повідомлення (*le message*) і код (*le code* або *modele reduit*) [142,с.205]. Під арматурою міфу розуміють сукупність відносно сталих рис для певної групи міфів, свого роду інваріант, ієрархічну структуру змісту – від сюжету й системи образів до типів соціальної поведінки. Арматура передбачає інверсію ситуації – дихотомічне членування на “до” і “після”. Такий поділ імплікує: а) наявність так званих ланцюжків подій або послідовності подій, що можуть знаходитися у планах міфічної реальності, окремих від оповіді як такої; б) двох планів змісту – прямого та інверсивного; в) кореляційний (символічний) план змісту, що відповідає кожному з них. Згідно з Леві-Строссом, сегментація подієвого ланцюжка в оповіді – перший необхідний етап аналізу і опису міфу, легенди або казки. Структура планів змісту та порядок розвитку сюжету подані у Додатках 2 і 3.

Повідомлення за Леві-Строссом – це сукупність основних елементів змісту міфу. У його межах згаданий літературознавець Р. Хара виділяє різні способи оповіді [128]. Наведемо дещо розширене тлумачення, що відповідатиме сучасній методологічній перспективі.

Міфологічний рівень: світ структурується на міфічному субстраті, що проєціюється на персонажа за принципом аналогії, пояснення або експліцитного відношення. Яскраві приклади – згадані тексти “Педро Парамо” Х. Рульфо та “Глибокі ріки” Х.М. Аргедаса.

Параміфологічний рівень: наративний світ розширюється та поглиблюється через біблійний або класичний міф, що виступає у якості імпліцитного структурного корелята. Яскраві приклади текстів, де безумовно

домінує параміфологічний рівень, – роман “Адам Буеносайрес” аргентинського письменника Л. Маречаля, “Дитя людське” (*Hijo de hombre*, 1960) парагвайця Р. Бастоса тощо.

Міфопоетичний (міфотворчий) рівень: безпосереднє створення міфічної дійсності проростає з самої структури роману, міф формується у межах наративу і способу мислення автора і реципієнта, що функціонують у міфологічному модусі. До цього типу оповіді дослідники відносять роман “Зелений Дім” та письмо Льюїса в цілому. Міфопоетичний рівень нарації у романах Варгаса Льюїса досліджуємо у культурно-антропологічній перспективі, за методологією Г. Башляра та Ж. Дюрана, а також у постгегемонному контексті. Утім, цей рівень розкривається не в останню чергу завдяки потужним міфологічній та параміфологічній складовим.

Наведемо кілька прикладів міфологічного рівня оповіді.

Піура: гібридна космогонія, мангачерійські побутові забобони, алюзії на таких істот, як *cachudo* (чорт), *santera* (образ Домітіли Яри), прийшли *brujos* (відьми та відьмики) тощо. Наприклад:

“Вже зійшли марімачі, – сказав Мавна, вказуючи на три яскраві зірки, що сяяли у безмежній височині. – І як вони підморгують. Домітіла Яра казала, що коли марімачі видно так ясно, в них можна просити заступництва” [188,с.72].

Амазонія: контакт індіанців з християнами; ритуали індіанців, забобони (культ дерев лупун, фігури ундин, сирен, лісового духу *chullachaki* тощо). Наприклад:

“<...> вона стоїть під величезним деревом із розлогим кореневищем, густою кроною, що палає багряним листям, із корявою, попелясто-сирою корою. На погляд християн, під цією корою просто щільна деревина, але язичники вірять, що там мешкають злі духи [188,с.110-111].

“<...> дивись, Лаліта, світлячки, айяньяу, а знаєш, буває, людина помирає, а її душа перетворюється на нічного метелика і ночами осяє ліс,

ріки. Коли я помру, Лаліта, біля тебе завжди буде айянья, це я світитиму тобі замість нічника”[188,с.322].

Параміфологічний рівень виявляє себе у класичному та біблійному субстратах. Класичний субстрат включає наступні комплекси: Прометей, Орфей, лабіринт Мінотавра, Улісс. Усі ці комплекси позначають героїчність, причому героїчність “денну” – у межах Деного Режиму Дюрана. Як зазначено у розділі 1, Денний Режим, котрий Дюран ще називає героїчним, шизоморфним, режимом дьєрезису чи антитези, схарактеризований осьовою антитезою “верх/низ” і позначений полемікою світла та темряви. Верх концентрує, поміж іншого, дієхеми відсікання/відокремлення, що здійснюються через символіку зброї, вогню, повітря. Денний Режим Уявного зосереджує у собі негативну символіку часу й страх людини перед майбутнім, а денний герой, відповідно, відмежовує себе від монстра птьми, загрози часу та тиску ззовні.

Комплекс Прометея – класичний вияв героїчного і репрезентативний приклад сотеріологічного міфу. Він ясно прочитується у романі “Зелений Дім”. Як було визначено, Ансельмо несе людям культуру. Зазначимо, у культурно-антропологічній перспективі загалом та з постколоніальних позицій зокрема культуру слід розуміти не у позитивному сенсі, а як опозицію природному, “темному”, первісному. Ансельмо змінює становище піуранців, вписує общину у процес розвитку цивілізації.

Однак, хоча комплекс Прометея концентрує у собі переважно риси Денного Режиму, несправедливо визначати Ансельмо як суто “денного” героя. Його ідентичність динамічна, а Персон щонайменше дві: і з утратою Зеленого Дому відбувається трансформація “денної” героїчності у “нічну” евфемізацію (див. пункт 3.1.2). Загалом, на користь полівалентності комплексу Прометея свідчить те, що Башляр наділяє його едіпальними рисами. Відтак цей комплекс визначається як сукупність намірів, через які ми прагнемо зрівнятись у знаннях із нашими батьками, а потім перевершити їх. “Поміж тим, володіння об’єктом <...> надає більшої визначеності нашій надії

досягти цього інтелектуального рівня <...>” [7,с.25-26]. До функції володіння об’єктом повернемося у наступному пункті у ході аналізу міфологеми Зеленого Дому.

Окрім комплексу Прометея, у сюжетній лінії Ансельмо і Антонії яскраво виражений орфічний міф. З одного богу, Ансельмо збезчестив Антонію (таку точку зору задає фокалізація “гальїнасерки – отець Гарсія”), з іншого – врятував її (на думку мангачів і самого Ансельмо). Денний герой арфіст Ансельмо визволив незрячу Тоньїту з інфернального світу тіней, вивів дочку прачки з темряви її маленького закритого світу до “великого” життя, яким він знав його сам. Отож, маємо трансформацію міфа про Орфея і Еврідіку. Виявити його дозволяє зокрема ключова паралель між Ансельмо і Орфеєм – музика (“Головна його сила була у музиці” [188,с.118]), а арфа Ансельмо і ліра Орфея – дуже подібні інструменти. Наведемо кілька цитат, що характеризують стосунки Ансельмо із музикою:

“<...> він був прекрасний, неповторний арфіст. Поки інші пили й у такт музиці притоптували ногами, він десь у кутку година за годиною перебирав білі струни, що слухалися його і за його бажанням могли шепотіти, сміятися, плакати” [188,с.66].

“І треба було бачити обличчя чоловіків, коли вони її чули, – казали святоші <...>. – І треба було бачити, як вона відривала їх від домашнього вогнища, тягла на вулицю і штовхала до Старого Мосту [188,с.119].

Як бачимо, функція музики – так само, як і Зеленого Дому, де вона грала, амбівалентна: два головні заняття Ансельмо, що, по суті, складали одне ціле, виявляли і геніальне (а значить вище, божественне), і демонічне начала.

У тексті роману можна віднайти і елементи історії про лабіринт для Мінотавра, побудований митцем Дедалом, утім швидше у версії Філохора, аніж у власне міфічному варіанті: “... Філохор каже, що критяни не згодні з цим переказом. За їх словами, Лабіринт був в’язницею, у якій страшним було лише те, що полонені не могли звідти втекти”, — зазначає Плутарх у

“Порівняльних життєписах” [50,с.11]. Принципи побудови лабіринту і Зеленого Дому різні, однак концентрують у собі подібні дієсхеми. Про це детальніше у пункті 3.1.2. про трансформацію міфологеми Дому у романі та символічне ув’язнення Антонії.

У свою чергу, міф про Улісса виявляє себе на персонажному рівні. Згідно з Аріель Дорфманн, комплекс Улісса актуалізується через “пошук жінки як певної осі, навколо котрої обертається сімейне ядро” [106,с.195]. Можемо визначити це як спробу створити певний притулок, що слугував би бар’єром для “часу, що спустошує”, заснувати свою власну Ітаку “супроти повільної і лінивої смерті кожного дня” [106,с.195-196]. У випадку Ансельмо домінантою героїчного комплексу Улісса стає, безумовно, його денна природа, що проявляється у спротиві повсякденню та плину часу, у страхів перед невідомим.

Окрім класичного міфологічного субстрату, у романі присутній і біблійний. У Амазонії ядром християнського світогляду стає католицька місія у Санта Марія де Ньєва, тоді як у Піурі його уособлює отець Гарсія та гальїнасерки. Релігійний параміфологічний субстрат частіше за все актуалізується у контрасті з язичницьким або фольклорним:

“Ці біди – кара за гріх, – гримів отець Гарсія. <...> люди терплять голод і злидні, але, замість того, щоб винести з цього суворий урок, усе грішать і грішать” [188,с.121].

Більшість біблійних міфологем вважаємо доцільним аналізувати у межах третього, глибинного елементу структури за Леві-Строссом, а саме кодів. Коди – аспекти оповіді, що відображають певні сторони життєдіяльності спільнот і етнографічної дійсності і слугують у оповіді координатами для вираження зв’язку елементів змісту і міфологічної “арматури” з проблемою міфу [142,с.199]. У міфаналізі розуміємо коди як способи зв’язку усталених елементів міфу з усією сукупністю елементів змісту. Таким чином, перед нами відкривається нова сторона міфу – кодування.

Так, наприклад, сам Леві-Стросс, аналізуючи групи міфів, доходить висновку, що кодам, котрі скріплюють собою великі семантичні підрозділи у міфологічній свідомості, належить, по суті, роль категорій міфологічного мислення [49]. Така їхня функція – ключ до тлумачення міфопоетичного шару, третього типу міфічної оповіді, ключового для культурно-антропологічної рецепції. З цією метою проаналізуємо кілька ключових міфологем роману “Зелений Дім” у пунктах 3.1.2 і 3.1.3 за методологією Г. Башляра, Ж. Дюрана та у світлі концепцій постгегемонної критики.

3.1.2. Міфологічний вимір Зеленого Дому та образу Ансельмо

Протиставлення двох основних місць дії у романі “Зелений Дім” (Піура і Санта Марія де Ньєва) сугестує топологічний аналіз. Башляр називає топоаналізом “локалізацію спогадів”, своєрідне систематичне психологічне дослідження ландшафту Уявного [86,с.36]. Ширше, принагідно до об’єктів нашого дослідження, топоаналіз можна розуміти як міфопоетичне дослідження хронотопу, виявлення та інтерпретацію первинної топіки.

Піура – пустельна місцевість, Амазонія – зарості сельви. Обидва простори знаходяться на території однієї країни, однак засушлива безплідна пустеля та вітальні, але небезпечні джунглі, слугують домівками для зовсім різних людей. Взаємодія цих топосів у романі оприявнює дихотомію цивілізації і варварства, символічного і природного/тілесного. Повернемося до цієї архетипної опозиції у постколоніальному контексті, однак спершу розглянемо концепт Зеленого Дому, що являє собою комплексний авторський міф.

Дім – один із ключових образів у свідомості кожної людини. У архетипокритиці він оприявнюється по-різному – починаючи від тілесного виміру й завершуючи масштабами універсуму. Людський дух (Я, свідомість) переходується в тілі, тіло поглинуте помешканням, дім – поселенням, поселення – містом, місто – країною, країна – континентом, континент – світом, а світ – Усесвітом. У цих концентричних колах дому, що оточують

людину, суб'єктність розповсюджується на всі рівні – від одягу та предметів побуту до міста чи континенту. Функціонал дому об'єднує і “осідлих” мешканців сфери повсякденного (як-от жителі Піури, жандарми), і номадів на зразок Ансельмо чи Боніфації.

Як демонструє Башляр у своїх вислідах, образи дому двоякі і мешкають у нас (у свідомості та підсвідомому) так само, як і ми мешкаємо в них, і у своїй сукупності становлять одну із найпотужніших сил, що інтегрують думки, спогади та мрії, причому принцип інтеграції полягає саме в Уявному. В образі Зеленого Дому можна віднайти комплекс символічних значень. Це продукт колективної свідомості, своєрідний культурний гештальт общини піуранців, котрий має для них амбівалентне значення.

Сама назва “Зелений Дім” має знаковий характер. Так, А.Ф. Кофман відзначає, що зелений колір у латиноамериканській літературі пов'язаний із автохтонним первнем [32,с.163-165,297], а одже символізує походження, місце народження, джерело появи. Зелений Дім – безумовно, материнське, жіноче начало, хоч і встановлене чоловіком. Це оселя сукубів, а значить осередок аніми. Зелений колір (ісп. *verde*) у іспанському фразеологічному корпусі фігурує в тому числі у семантичному полі “сексуальність”, часто з відтінком “непристойний”. До Зеленого Дому магнітом тягнуло чоловіків, однак населяли його не лише сукуби. Там Ансельмо поселяє і Антонію, дочку прачки, чиї очі і язик виклювали стерв'ятники.

Антонія фігурує у тексті як дещо іронічна трансформація образу святої мучениці. За текстом деяких життів, для повного переходу у небесний світ святі мали пройти через мученицьку смерть, котра, по суті, є обрядом ініціації і представлена у житіях як обряд хрещення. Під час традиційного церковного хрещення відбувається ритуальна “смерть”, за котрою слідує нове народження. На відміну від символічного хрещення водою, “мученики хрестилися своєю кров'ю і в одну мить очищалися від гріхів” [52,с.213]. Жіноче мучеництво – типовий мотив для латиноамериканського контексту з його гібридним масовим католицизмом та всепроникним мачизмом, а саму

Латинську Америку можна сприймати через символ діви, котра помученицьки терпить насилля колонізатора.

Ансельмо тримав Антонію в башті Зеленого Дому у якості своєї дружини. Як зауважує Гастон Башляр, у міфопоетиці дому башта задає вертикальність і витягує будівлю догори [6,с.43]. Ця функція вкладається у міфокритичну категорію піднесеного, їй відповідає дієсхема сходження у Дюрана. Такий комплекс пов'язаний із релігійністю, чистотою, аскетизмом і знаменує своєрідну антифразу сексуальності [108,с.149]. За Дюраном, “<...> сходження – це прагнення назовні, за межі тілесного” [108,с.183]: тож свята Антонія, котра до того ж фізично не може коментувати, ані навіть бачити розпусту, що відбувається у Домі, вивищується над гріхом і прагне до небес. Як бачимо, міфологема дому вписує персонажів у ієрархію різних функцій та способів мешкання в ньому. Саме завдяки дому локалізується значна частина суб'єктності, а якщо дім певним чином ускладнений структурно, якщо в ньому є горище, коридори, сходи і закутки, як у Зеленому Домі Ансельмо, то сховища спогадів отримують ще більш визначену характеристику (про гранично елементарне помешкання йтиметься далі, у пункті 3.1.3).

“Свята” Антонія народжує дівчинку і помирає під час пологів, що для її суб'єктності знаменує здобуття гармонії. З мотивом відновлення гармонії також тісно пов'язана міфологема Дитяти. У міфологічній свідомості уся сфера продовження роду, а особливо те, що тісно пов'язано із виношуванням плоду, народженням і материнством, завжди співвідноситься з потойбічним началом – світлим або темним. К.Г. Юнг відзначав, що архетип Божественного Дитяти концентрує у собі ідеї гармонічності, нескінченності, вічності, святості й краси. У цьому сенсі архетип Дитяти тотожний архетипу самоті, одним із утілень якого є образ Христа і до якого прагне кожен мученик і мучениця, у тому числі Антонія.

Чунга, дочка Антонії і Ансельмо, є радше травестійованим, аніж прямим утіленням Божественного Дитяти, оскільки продовжує Нічний Режим евфемізації, заданий батьком. Вона одягається похмуро і стримано,

має суворе смагляве лице, андрогінні риси, її поведінка таємнича, а походження, хоч загалом і ясне, описане темною мовою. Окрім того, Чунга постає у карнавальному образі королеви дурнів, виявляючи травестійовані риси материнського: *“Брати Леон і Хосефіно розмістилися у барі. Вони кричали й дуріли: ми тебе любимо, Чунга-Чунгіта, ти наша королева, наша мамця, Чунга-Чунгіта”*[188,с.272].

Парадоксально, саме народження Чунги знаменує здобуття самості її матір'ю через мученицьке хрещення. Цей образ, як більшість виявів архетипу Дитяти, належить до атрибутів майбутнього. К.Г. Юнг відзначав, що Божественне Дитя як символ єдності народжується із напруги між анімою і анімусом (одним із спектра їх значень є дихотомія духовного та тілесного). За Юнгом, Дитя – носій зцілення і творець нового, символ майбутнього і надії, відродження й оновлення. Це справедливо і для міфодискурсу “Зеленого Дому”.

Ми вже ставили питання про циклічність часу у будь-якій міфологічній системі координат та зокрема у латиноамериканській світоглядній парадигмі, а також про нелінійність нарації у романі “Зелений Дім”. Час у латиноамериканському світогляді несе інтегруючу функцію: реінкарнує минуле, представляє минуле і теперішнє, а інколи й майбутнє, такими, що існують цілокупно, та співвідноситься з моделлю зупиненого часу. Як зазначає А.Ф. Кофман, час також підлягає зворотному руху: у літературі часто зустрічаємо прагнення автора або персонажа звернутися до витоків, намацати свій культурний корінь, поновити зв'язок часів і набути самості [32,с.97]. Декларування цієї мети можна вбачати у міфопоетичній інтенції Варгаса Льйоси та багатьох інших латиноамериканських авторів (серед них і Аргедас, і Маркес, що їх досліджував Льйоса).

Саме неспроможність віднайти свій дім, зв'язок часів, набути самості визначає розірвану суб'єктність персонажа Ансельмо. Після загибелі Антонії отець Гарсія на чолі загону праведних городянок виносить із Зеленого Дому увесь його вміст та підпалює лігво гріха, однак згодом саме Чунга засновує

на новому місці новий Зелений Дім і запрошує батька грати у борделі на арфі. Так встановлюється зв'язок минулого з майбутнім, а міфологема дому виконує функцію джерела пам'яті. Вплив минулого має різні вияви – від найм'якших до найжорсткіших – і співвідносяться з впливом простору на людину (детальніше про просторовість у пункті 3.1.3). Тягар минулого з його абсолютним домінуванням колективного, культурного начала, закономірно зливається з категоріями долі, фатуму: і для Фусії, і для Літуми, і, перш за все, – для центрального героя Ансельмо минуле визначає майбутнє.

У романі “Зелений Дім” міфообраз дому запускає своєрідну трансформацію образу героя. Як не парадоксально, поки у Ансельмо був Зелений Дім, своя фортеця на межі міста, герой зберігав свою номадичну суб'єктність, знаходився у лімінальному просторі, стояв окремішньо, однак після пожежі був змушений інтегруватися у соціум – шукати притулку у місті Піура, стати мангачем, тобто осідлим жителем району Мангачерія. “Дім – прихисток мрії, схованка мрійника, дім дозволяє нам мріяти в мирі і спокої”, – пише Башляр [7,с.28]. Із втратою Зеленого Дому колись вільний номад Ансельмо втратив здатність мріяти й врешті-решт вбудувався у символічний порядок повсякденного після того, як Зелений Дім згорів.

У свідомості номада категорія дому трансформована, але аж ніяк не відсутня, і проростає з несвідомого у своєрідний спосіб. Будь-який населений простір несе у собі сутність поняття дому, і Уявне, осередок первинних образів сфери підсвідомого, бере курс на розвиток образу Дому, тільки-но віднаходить якийсь притулок, у такий спосіб намагаючись консолідувати саме себе. Після втрати дому сліпота та алкоголізм старого Ансельмо акцентують гостру потребу відмежувати себе від свого минулого [188,с.295], а дім завжди мислиться ним у категоріях минулого. Ансельмо поступово вживається у роль “осідлого” городянина, однак, за іронією, тепер не має дому: “<...> він був популярною особою, своєю людиною для всіх і ні для кого, відлюдником” [188,с.296].

“Із дверей Зеленого Дому, кашляючи й плачучи від диму, вибігали войовниці отця Гарсія”, – отець у своєму хрестовому поході уособлює диктат релігійного, тобто символічного, а бордель, осередок тілесного, порівнюється з пораненим оленем, *“<...> до якого наближаються ловчі – у ньому було щось беззахисне, покірне й боязке”* [188,с.268]. Гарсія – типовий денний герой і вступає в антагонізм із персонажем Ансельмо, котрий постійно знаходиться у трансгресії і котрого, як ми зазначали, не можна віднести лише до одного з режимів. У цьому випадку помилково буде трактувати символіку вогню у термінах комплексу Прометея, через котрий ми тлумачили суб’єктність Ансельмо. Тут вогонь приходить із рук отця Гарсія, з боку влади, а саме проти неї, проти панівного режиму і був направлений символічний “вогонь” Прометея Ансельмо, тобто встановлення нового порядку у вигляді Зеленого Дому. Для отця Гарсія вогонь стає інструментом “відсікання” гріха, вигнання жительок, гостей та, перш за все, хазяїна Зеленого Дому з богобоязної общини.

Щодо виявів комплексу Прометея у зв’язку з Зеленим Домом, можна зупинитися й на згаданій у пункті 3.1.1. функції володіння об’єктом, що надає Прометеєві надію на вивищення. Суб’єктно-об’єктні відносини можна трактувати і у суто формальному сенсі (володіння Зеленим Домом), і у символічному (володіння Антонією). Останній з двох контекстів актуальний і принагідно функції вивищення у межах комплексу Прометея. У формі інтелектуального розвитку таке вивищення можна віднайти у образі Хосе Аркадіо Буендіа у романі “Сто років самотності” Гарсія Маркеса, а от Ансельмо з “Зеленого Дім” за рахунок об’єктів, якими володіє, долучається радше до соціального та духовного росту.

Духовне вивищення відбувається через володіння Антонією. Як ми вже визначили, Антонія уособлює духовність, і у палкій любові Ансельмо до неї наратор сугестує високе благо. Те, наскільки дії арфіста насправді благі, а наскільки насильницькі, залишається питанням рецепції. До того ж, як зазначає Башляр, “любов була першою науковою гіпотезою об’єктивного

відтворення вогню, і Прометей – радше палкий коханець, аніж філософ-інтелектуал, а помста богів викликана ревнощами” [7,с.42]. Отцю Гарсія община і справді з більшою готовністю надала би право розпоряджатися життям Святої Антонії.

Ключовий атрибут образу Зеленого Дому – його подвоєність і циклічний розвиток. Час у символіці дому відіграє важливе значення: минуле, теперішнє і майбутнє надають цьому образу імпульсів різної динаміки. Другий Зелений Дім – і цього разу дійсно зеленого кольору – ніби відроджується з попелу першого. Як ми вже зазначали, дім – джерело пам’яті. За Башляр, “... у справжнього блаженства є минуле. Певне минуле цілком оселяється – у вигляді мрії або сну (фр. *le rêve*) – у новому домі” [6,с.26-27]. Згадуючи свій колишній дім у домі новому, Ансельмо потрапляє до інтимних глибин дитинства, переживає почуття захищеності і віднаходить спокій.

У межах апокаліптичної системи координат Зелений Дім, оазис життя, фертильності і свободи, можна віднести до комплексу образів раю, адже потрапляючи туди, людина віднаходить втрачене і бажане, і водночас до “пекельного” комплексу – беручи до уваги категорію гріховності та символізм пожежі. Ансельмо постає і як травестійований міся, що дарує піуранцям можливість задоволення земних бажань, і як демон, що розбещує їх. Утім, у якості апології Ансельмо варто зазначити, що задовго до його появи у Піурі пари тікали до пустелі на околицях міста, аби зайнятися коханням, і, умовно кажучи, посадили сім’я, з якого проріс Зелений Дім.

Подвоєний функціонал образу дому знаходимо також у лінії японського контрабандиста Фусії на віддаленому острові у басейні Амазонки: це водночас і втрачений рай, де він живе з дружиною Лалітою, і лігво зла в очах влади та жандармерії. Повернемося до аналізу цього концепту в аналізі міфологічної інфраструктури роману у постколоніальній перспективі.

3.1.3. Міфологічне тло опозиції “природа – цивілізація” у постколоніальній перспективі

Перехід у простір джунглів у романі “Зелений Дім” виявляє дихотомію “природа – цивілізація” і “своє – чуже”. З одного боку, мова йде про вторгнення агресорів, з іншого – про повернення додому, відвоювання своєї території.

Одна з ключових характеристик латиноамериканського хронотопу – первозданність, ембріональність території. Американський екофілософ Макс Оелшлегер у своїй праці “Ідея дикої природи” (*The Idea of Wilderness*, 1991) аналізує концепт неосвоєного простору та роль дикої природи для людської спільноти з доісторичних часів до сьогодні. Оелшлегер зазначає, що “гармонія з природою, а не її експлуатація, була керівним принципом для людей епохи палеоліту і залишається фундаментальним переконанням сучасного тубільного населення” [149,с.17].

Цей особливий тип відносин сформував міфологію, котру французький вчений Едгар Морен назвав “біоантропоморфною”. У багатьох традиційних спільнотах розповсюджені біоантропоморфні міфи: у них люди набувають природних рис, а рослини і тварини виявляють людські риси і поведінку. Це один із ключових аспектів у репрезентаціях природи і суспільства серед так званих “примітивних”, докапіталістичних або доіндустріальних спільнот. Для Морена міфологічний універсум постає як універсум, де фундаментальні риси живих істот можна віднайти у неживих об’єктах: “У давніх міфологіях або у сучасних міфологіях інших цивілізацій скелі, гори і ріки є біоморфними або антропоморфними, і всесвіт населений духами, джинами та богами, котрі є у всьому та стоять за усім. У свою чергу, людські створіння можуть сприймати свою природу як спільну з природою рослин чи тварин, спілкуватися з ними, перетворюватися на них, сили природи можуть уселятися у людей” [147,с.151].

У західній цивілізації біоантропоморфний міф відійшов у минуле, і тепер із усієї суміжної топіки актуальні хіба що міфи на кшталт неоміфу заповідника. На погляд дослідника А. Карлоса Дьєгеса, захищені природні території репрезентовані символами глибинних рівнів людської психіки, як “острови, де людський розум може захистити себе від спустошення в урбаністичному індустріальному суспільстві” [104,с.33]. Утім, така перспектива може видатися радше ілюзією або навіть посткапіталістичною профанацією, аніж критерієм міфологічності. Адже у постколоніальному контексті з територіальною опозицією “природа – цивілізація” пов’язане питання колонізації, зокрема освоєння території засобом заповнення пустот.

Термін “пустоти” на позначення неосвоєних територій у контексті Латинської Америки вживав у своїй урбаністичній утопії “Аргірополіс” (*Argirópolis*, 1850) аргентинський політик і письменник Домінго Сарм’єнто [164]. За цією логікою, місто, культура, цивілізація несли одну ключову функцію – заповнити пустоти. Це питання проблематизується у тому числі у екокритичній перспективі, котра, за словами Шеріл Глотфелті, коріниться у землі [118]. Однак території, котрі метрополія радо сприймала як “пустоти”, насправді були не пусті, а заповнені Іншим. Тому за замовчуванням протиставляти освоєний і неосвоєний простір недоцільно: це не бінарна опозиція, а радше антиномія, і ці два типи простору часто перетікають один в інший.

Експансія колонізаторів проводилася за принципом, висловленим хроніком Франсіско Лопес де Гомара: “Хто не населить, не зробить доброї конкісти” [129,с.304]. Те саме стверджував у своїх “Основах” (*Bases y puntos de partida para la organización política de la República de Argentina*, 1852) аргентинський політик Хуан Баутіста Альберді: “Правити – значить населяти” [88,с.1]. Створення міст мало закріпити результати конкісти та іспанський колоніальний порядок на символічному рівні. Як слушно зазначає Хізела Еффес, видавець літературно-критичної збірки “Урбаністичні утопії: Геополітика бажання у Латинській Америці” (*Utopías Urbanas: geopolíticas*

del deseo en America Latina, 2013), місто мало заповнити “пустоти” утопічними образами уявного світу [176,с.16]. Пропонуємо визначати цей уявний простір (ісп. *espacio imaginario/imaginado*) як “бажаний простір”. Бажаний простір не став таким, яким його хотіли бачити “урбаністи”, натомість зазнавши кризи у другій половині XIX–XX ст.

А.Ф. Кофман зазначає, що для автора та персонажа латиноамериканської літератури первозданність рідної території вказує, поміж іншим, на несформованість культури, на те, що усе досі знаходиться у процесі становлення: “Первозданність – новий міф, міф, що народжується” [32,с.40]. О. де Андраде, що його концепцію канібалізму розглянуто у попередньому розділі, значно радикальніше за російського літературознавця трактує первозданність і певну несформованість світогляду: “*Це тому що в нас ніколи не було ґраматик або збірок давніх рослин. І ми ніколи не знали, що таке урбаністичне, субурбаністичне, фронтирне чи континентальне. Ліниві на бразильській карті світу*” [80,с.39]. Іронічно вживаючи гегемонні терміни, травестіюючи уявлення про латиноамериканські культури, просякнуті колоніалізмом, Андраде постулює необхідність пишати “дикістю”, повернути її на користь тубільному світогляду й “заковтнути” загарбника.

Простір басейну Амазонки у “Зеленому Домі” теж наділений цим потенціалом. Для тубільного населення сельв дика природа є домом і традиційно для латиноамериканської культури вона сприймається з позицій міфологічного світогляду. Вона антропоморфна і протистоїть натиску Іншого [60,с.519]. Специфічність колізії у тому, що Інший, тобто завойовники – власне перуанці, котрі силою захоплюють незайманий басейн Амазонки, примусом хрестять місцеве населення, ґвалтують дітей, розкрадають запаси каучука та деревини, вирізають цілі племена. Сельва Амазонки здатна заплутати мандрівників, річка Ньєва, що розливається від дощів, повсякчас перешкоджає жандармам просуватися далі у пошуках тубільців та Фусії.

“У селіві лейтенант став фаталістом, сержанте, кожного дня чекає, що його вкусить хергон чи звалить лихоманка. А тепер от зарядив цей клятий дощ, а ну як тепер цілий місяць тут сидіти, наче пацюки у льоху” [188,с.344].

“<...> кам’янисту стежку, що вела до неї, ще приховував туман, що стелився по землі: ліс заважав вітрові розсіяти його” [188,с.403], – так природа заступає шлях нападникам.

Територія, однак, дружелюбна до місцевого населення та тих, хто засвоїв правила гри у місцевому просторі, наприклад, до помічника контрабандиста Фусії Акіліно, котрий втілює архетип Мудрого Старця, певною мірою до самого Фусії, а також до лоцмана Ньєвеса, котрий, хоч і не є індіанцем і співпрацює з жандармерією, добре знає, як влаштований цей простір. Зазначимо, що функція провідника у образі Ньєвеса подвоєна: він одночасно і перекладач, і перевізник, а значить пізнав нелінійний простір Амазонки принаймні через два коди – просторовий і мовний.

Один із важливих структурних принципів латиноамериканського простору виявляється у опозиції “прямота – кривизна”: у Новому Світі пряма – не завжди найкоротша відстань між двома точками [32,с.65]. Ньєвес, Акіліно, Фусія враховують нелінійність простору: часто йдуть чи плывуть в обхід, пересуваються маршрутами, що видаються заплутаними, однак насправді є правильними. Нелінійність характерна для дюранівського Нічного Режиму евфемізації з основною установкою на уникання, приховування, заглиблення, злиття.

Евфемістичний міфопростір роману виявляється і у суто “нічній” функції мороку. У той час як у Денному Режимі темрява і ніч ворожа та небезпечна, у межах Нічного Режиму ці образи наділені позитивними значеннями. Льюїса описує ніч монументально та водночас антропоморфно: *“Над Санта-Марія де Ньєвою небо було чорне, як смола, і зірки у ньому світилися, неначе очі пугача, але на тому березі Мараньона блакитна лінія обрїю ще протистояла натиску ночі на цитадель горизонту, а з-за будівель*

місії сходить місяць” [188,с.283]. А. Кофман слушно відзначає, що морок – важливий елемент латиноамериканського художнього коду: “Заплющувати очі в саяві і прозрівати сутності в темряві, тиші – спосіб інтуїтивного пізнання” [188,с.63]. У романі “Зелений Дім” саме вночі або в темряві часто виявляється суть речей, відбувається основна дія. “*Темрява повільно захопила простір*”, коли “*Боніфація вийшла зі свого сховища*” [188,с.243] – лише під покровом ночі хтонічна сутність Боніфації отримувала свободу, знаходячи притулок у темряві й тиші. Саме вночі (“*час кажанів*”) Лаліта приходить до Ньєвеса, з котрим потім – також уночі – втече від Фусії.

До способів евфемізації відносимо і стихію води. За Башляр, вода, як і земля, наділена жіночими характеристиками [3,с.139]. Басейн Амазонки та загалом латиноамериканський ландшафт (за винятком пустель) водянистий, просякнутий вологою: це визначає жіночу іпостась простору, його ембріональність, мінливість, нестійкість, незакінченість. На противагу йому, сухість видається несумісною з життям та навіть абсурдною: цивілізація, а саме місто Піура – засушлива пустеля, позбавлена вітальності. Повернемося до символіки пустелі та пустки у підрозділі 3.2 у топологічному аналізі бразильських сертан. А. Кофман підтверджує вищезгадане смислове навантаження образів води і відзначає, що воно веде до особливого типу поетики – поетики протейзму з приматом хаотичності та алогізму [32,с.115]. Вже згадувалася символіка ріки Ньєви, що від дощів повсякчас розливається і лякає нападників: “*Галявина перетворилася на величезну попелясто-сіру калюжу, десятки струмків збігалися до обриву, над урвищем і над лісом курилися смердючі випари*” [188,с.353].

У релігійній міфології міфообраз води може символізувати мудрість, одкровення, істину. У ході аналізу біблійних міфообразів звертаємося до цих значень у підрозділі 3.2. У новій латиноамериканській міфології ця символіка виявляється так само потужно, лише за іншої валентності: як і темрява, вода несе істину. “Нічна”, у термінах Дюрана, стихія води – материнська, інтимна. Вода є сок, кров землі, тож з нею пов’язані всі породження землі: сельва,

лагуна, печера, завідь, болото. Як стихія першопочаткового, вода у романі “Зелений Дім” актуалізує минуле, несе у собі пам’ять.

Така символіка водної стихії, як істина, доля, пам’ять та неперервність часів, з вищим ступенем буквральності виражені в автобіографічному романі виховання Х.М. Аргедаса “Глибокі ріки” – індієністському наративі, побудованому на мовному символізмі. Головний персонаж Ернесто, котрого вирізняє особлива любов до назв і описів оточуючої природи, а також до самого звучання цих слів, вивчає ріки в околицях міста, де живе:

“Апурімак (Apurímac) – назва цієї річки значить “бог, що розмовляє” [83,с.26].

“Пачачака (Pachachaca) – ця назва значить “міст над світом” [83,с.49].

Ернесто згадує пісню про явар румі (*yawar rumi*), або камінь із крові, і цей епізод сугестує живу природу усіх явищ і об’єктів на землі – наприклад явар майю (*yawar mayu*), бурхливої ріки з крові, що тече і пульсує, як кров, і сяє на сонці. Через накладання міфообразів ріки та крові відбувається подвоєння символіки долі, пам’яті, поклику минулого.

Стихія води у романі Варгаса Льйоси “Зелений Дім” актуалізується не лише у образі рік. Важлива символіка самого дощу та зливи: дощ “запліднює” землю, є джерелом життя, і, часто, хоч агресивний та бурхливий, є центральним символом вітальності. Це явище, природне і постійне для амазонської сільви:

“Злива люто шмагала поселення, і серед водяних смерчів, під шквалом вітру хижі агварунів були схожі на звірів, що причаїлися з переляку” [188,с.343].

Дощ у латиноамериканських міфологіях загалом і зокрема у романі “Зелений Дім” можна назвати певним гіпостазом міфообразу води: він символізує ініціацію, освячення, очищення, а життя тубільного населення “синхронізується” з цією стихією. Окрім того, дощ за своєю суттю поєднує

небо і землю і відображає цілокупність, пантеїзм автохтонних вірувань, водночас несучи у собі часовий аспект.

Топологію амазонської сельви з роману “Зелений Дім” у постгегемонному контексті доцільно розглянути на прикладі символіки центру. У латиноамериканській колективній свідомості міфологема сакрального центру посідає важливе місце – починаючи від принципу побудови міст до власне сакральної символіки і топоніміки. Сама назва Теночтітлан, столиці Ацтекської імперії, перекладається як Пуп Місяця, а жителі Куско, столиці імперії Інків, вважали своє місто центром Землі. Міфологема сакрального центру виявляє себе також у постійному русі героїв та самого ландшафту від прибережних зон (Піура) углиб континенту (сельва). “Якщо у реальній фізичній географії Америки ріки кінець-кінцем виводять до океану, тобто за межі материків, то міфічні ріки-дороги, як правило, ведуть усередину материка, до сакрального центру”, – слушно зазначає А. Кофман [32,с.58].

“Серце сельви”, “душа пампи” – усталені вирази в літературі. Закономірно, сакральний центр у романах Льюїси наділяє істот, що в ньому живуть, міфічними рисами. Серед них – тотемні дерева лупуни; ігуани з цілющою слиною; гігантські якумами (анаконди); птахи аури та уанкауї, що з ними пов’язано багато забобонів; світляки айяньяу, що символізують душі померлих (буквальне значення у кечуа – “око мерця”), тощо.

За Кофманом, центральна точка визначає “спосіб відносин героя з оточуючим “хаосом середовища” [32,с.54]. Центр пов’язує з минулим. І для гегемонної, і для постгегемонної системи координат справедлива закономірність: саме у центрі може віднайти цілі і сенси іноземець – ще з часів Франсіско де Орельяно та його пошуків Ельдорадо. Така функція сакрального центру суто “нічна”: поринаючи у материнські глибини, герой зустрічається з первинним і трансформується. У чистому вигляді це виявляється у романі Варгаса Льюїси “Оповідач”. Сауль Суратас на прізвище Маскаріта, студент із Ліми з індіхеністськими поглядами, після

проведення антропологічних досліджень у джунглях Амазонки, вирішує приєнатися до “людей, що ходять” – кочового племені мачігенга [183]. Полонений і скорений новим типом простору, у його глибинах Маскаріта отримує можливість поглянути на себе і на дійсність інакше, знайти свою роль у світі. Переміщуючись у просторі, герой переміщується і у часі: потрапляє у інший континуум – із міста вглиб до сельви, а потім подорожує новою територією. Ключові локуси – печера, ліс, ріка – відсилають до минулого.

У романі “Зелений Дім” у випадку Літуми символіка центру теж травестіюється: те, що сержант знаходить у глибинах сельви (влада, наречена Боніфація) виявляється руйнівною ілюзією, адже інтенція його від початку була агресивною, а не евфемізуючою. На прикладі образу сержанта Літуми можна простежити соціальний детермінізм персонажної сфери. Залежно від території і оточення Літума поводить себе по-різному. На службі у сельві Літума носить гвардійську уніформу і підкоряється законам відповідної групи: тут його Маска – суворий сержант, котрий невідступно дотримується встановленого військового порядку. Він дозволяє собі зухвалість і порушення неписаного закону лише з Боніфацією: коли Літума гвалтує індіанку, проявляється “тіньовий” мангач.

Уповні Тінь реалізується, а правила порушуються, при переміщенні персонажа у природне середовище: у Піурі зухвалість і пиха Літуми виходять на поверхню. Є. Мелетинський зазначає: “Усякого роду порушення порядку може бути закодоване і акустично (шум), <...> і соціологічно (кровозмішення, надто далекі шлюби) <...>. У багатьох випадках сплітаються кулінарний і акустичний коди” [42,с.89]. Коли сержант Літума опиняється вдома, серед зграї Непереможних, він починає вести себе буйно, галасує, багато п’є та їсть. Апогеем надмірності та зухвалості стає рішення сержанта грати у фатальну російську рулетку. У результаті противник, землевласник дон Семінаріо помирає, а Літума тікає, однак зрештою опиняється у в’язниці.

До акустичного і кулінарного коду доєднується і соціальний: Літума вступив у “далекий шлюб” із дочкою агваруна Хума Боніфацією, колишньою вихованкою християнського притулку у Санта-Марія де Ньєва. На прикладі цієї сюжетної лінії, як і у ході історії Ансельмо, видно, що не лише сельва Амазонки не приймає Інших. Територія Піури теж не гостинне середовище для існування Іншого, хоч і не настільки виражено вороже, як джунглі. Привізши дружину до рідної Піури, Літума повсякчас принижує дружину за те, що вона “чунча”, тобто індіанка. Боніфація відстоює честь своєї батьківщини, що її Літума називає “дірою”, однак у відповідь отримує ляпаса за те, що постійно скидає черевики на підборах, котрі Літума наказав їй носити. Білі черевики на підборах відкидаються Боніфацією, як відкидається символічний порядок, що його нав’язує цивілізація: у черевиках важко ходити, за такої спеки в них немає жодного сенсу, вдома Боніфації чудово жилося босою і напівоголеною.

Таку образність можна вписати в постколоніальний наратив і читати за логікою “канібалізму” де Андраде: замість покірної апропріації усього, що нав’язує гегемонія, відбувається неприйняття або докорінна трансформація матеріалу, “пожирання” наявного порядку та “перетравлення” у принципово нове, гібридне, своє. У літературі Америка часто наділяється не лише такими вищезгаданими ознаками, як дикість, незайманість, таємничість чи “оголеність”, а й такими атрибутами, як жіночність і войовничість. Усі ці риси складають квінтесенцію образу Боніфації – Америки, над котрою здійснено наругу.

Розглянувши вектор трансгресії сержанта Літуми, пропонуємо перейти до іншого персонажа, котрий постійно знаходиться у динаміці межового типу. Фусія переховується від жандармів та тікає від власної долі у сельву, де згодом облаштовує собі помешкання. Як було зазначено, у ньому зосереджена антиномічна символіка раю і пекла. Окрім того, помешкання Фусії являє собою специфічне вторгнення людини у природу – не заради технократичного насилля, але задля агресивної, однак цілком природної

адаптації. За наказом японця індіанці з племені уамбісів змушені були перебороти свій страх до лупун, котрих вважали злими духами, і підпалити ліс на острові, а також викопати став, аби під час сезону дощів він наповнився водою, і заселити його черепахами, полювання на яких заборонене. Різні джерела – від етнографічних матеріалів до “Маніфесту антропофага” де Андраде – свідчать, що індіанці Амазонки вважали черепах однією з тотемічних істот і асоціювали їх із фігурою трікстера. У тубільних культурах черепахи хитрі, кмітливі та жваві, хоч і дещо комічні. Фусія довгий час перевершував тотемічних створінь в усіх характерних проявах та символічно поїдав їхнє м’ясо, однак кінець кінцем не зміг перерехитрити Амазонію і зліг від хвороби.

Відзначимо, що і Фусія, і решта жителів сельви мешкають у хижках, а це стрижневий корінь функції дому. *“У хижі горіло слабке маслянисте світло, що падало на перила в кутку тераси”*, – так виглядає житло Ньєвеса [188,с.407]. Образ хижі позначає максимальну захищеність та інтимність. За Башляром, мрії про тепле світло у хижі посеред темного лісу сугестують пошук притулку [6,с.47]. Доцільно віднести хижку до образів “нічної” символіки: це спосіб не відмежувати себе від загроз оточуючого світу, а скоріш влитися у нього у небезпечній природній формі, що різною мірою вдається і Ньєвесу, і Фусії.

Дім Фусії – рай і пекло водночас, ця символіка справедлива і для борделю під назвою “Зелений Дім”. Це універсальна метафора: уся Америка постає у антиноміях “рай – пекло”, “цнота – дикість”, “Новий Світ – занепад”. Однак ключова міфологема латиноамериканського простору – таємничість. Вона якнайтісніше пов’язана з архетипом самоті. Нерозгадана таємниця – неосяжна сутність латиноамериканця чи латиноамериканки, їхня невиявлена культурна і соціальна потенція, що її автор, наратор чи герой намагаються осягнути. Такий новий простір – простір небезпечний, і людина традиційно почуває себе у ньому маргіналом. Щоб це змінити, необхідно освоїти простір, утім повною мірою іноземцю це зробити не вдається.

Персонажі Льюїси переслідують різні цілі такого освоєння і, відповідно, застосовують для цього різні засоби. У постколоніальній критиці освоєння території часто означає насилля над нею (виняток складають індієністські мотиви, як-от історія Маскаріти в “Оповідачі”). Одну з найгрубіших і відкритих форм насилля над латиноамериканським простором пов’язують саме з продажем землі та вторгненням іноземців. Фусія – японець; зазначимо, що сюжет роману виглядає пророче на тлі пізнішої боротьби Льюїси з сином японських емігрантів, корупціонером Фухіморю (Фудзіморю) за місце президента Перу в 1990 році. Отож, до справи контрабандиста Фусії. Каучук – ресурс, що добувають і перепродають за складними схемами, втягуючи у міжусобну ворожнечу місцеві племена. У одному з епізодів роману уамбіси на чолі з Фусією, японцем, що прибув із Бразилії, а також разом із бандитом Пантачею, виходцем з гірської провінції, і білим лоцманом Ньєвесом нападають на селище племені муратів. Доки місцеві чоловіки на полюванні, банда розкрадає поселення, гвалтує жінок, підпалює дахи будинків і навіть убиває немічного старця.

У цьому карнавалізованому і дещо абсурдному епізоді, описаному з іронією, виявляється трагічна суть ключової колізії роману і “спільне місце” у історії Латинської Америки: дім індіанця розхитується не лише ззовні, а і зсередини. Місцеві агресори, контрабандисти та бандити підбурюють і без того ворожі племена одне проти іншого, каталізуючи конфлікт заради власної вигоди. Варгас Льюїса не романтизує дійсність: під впливом прогресистських ідей автор критично переосмислює побут та соціальні тубільних жителів Перу, фіксуючи не лише привабливі сторони.

Нагадаємо, що канібалізм за О. де Андраде стверджує себе не стільки у образах та сюжетних колізіях роману, скільки власне через акт творення тексту. Льюїса показує безмежну агресію цивілізації проти тубільного Перу. Істотний вплив на формування письма Варгаса Льюїси справив його досвід мандрів до джунглів Амазонки у 1958 році, що забезпечив йому матеріал для

роману “Зелений Дім”, а також “Капітан Панталеон і рота добрих послуг”, “Оповідач” тощо.

У “Оповідачі” автобіографічний наратор бачить хлопчика з гірської провінції, що має брудну підлогу у кафе, і розмірковує про його долю: *“Зомбі? Карикатура? Чи було б для нього краще зостатися у андійському селищі, носити вовняну шапку, що прикриває вуха, шкіряні сандалі й пончо і ніколи не знати іспанської мови? Я не знав – і досі не знаю”* [183,с.27]. Утім, пізніше у книзі звучать радикальніші погляди: *“Я знаю напевне, що для нащадків інків немає шляху назад. Їм лишився лише курс на інтеграцію. Що раніше їх буде вестернізовано, то краще: це процес, що застиг на півдорозі і має бути прискорений. Для них це наразі найменше зло. Бачте, я не утопіст. Утім у Амазонії усе по-іншому: великої травми, що перетворила інків на сомнамбул і васалів, тут не сталося”* [183,с.100].

Як зазначено у підрозділі 2.2, Льйоса часто виступав за асиміляцію індіанців і модернізацію Перу, однак будь-які ідеологічні принципи автор піддавав сумніву, прищеплюючи персонажам своїх творів різні позиції, і таким чином розмірковував про долю перуанського суспільства. Дослідження на матеріалі роману Варгаса Льйоси “Зелений Дім” десакралізації міфообразів, звичної для постсучасності, на матеріалі роману Варгаса Льйоси “Зелений Дім” дозволяє не лише поглибити рецепцію первинної образності, а й простежити джерела появи та способи трансформації нової латиноамериканської міфології.

3.2. Міф Світу: Трансформація історії та міфології у романі “Війна кінця світу”

3.2.1. Містифікація історії у політично ангажованому письмі

Формулювання “історична художня література” може видатися оксимороном – утім лише у випадку, якщо сприймати історію як дискурсивний диктат. Сприйняття історії та функції пам’яті у наративі Маріо

Варгаса Льюїси такому розумінню протистоїть: у ньому сплітаються Уявне, численні Маски наратора та факти історичної дійсності. До зображення останніх Варгас Льюїса чи не найближче підходить саме у романі “Війна кінця світу”, утім ця близькість оманлива. У творі описана війна у Канудусі – не просто історичний факт, а найкривавіша громадянська війна в історії Бразилії. Конфлікт між владою Баїї, бразильським урядом і групою з близько 30 000 маргінальних жителів новозаснованої общини Канудус, що на північному заході Баїї, на чолі з пастором Антоніу Консельєйру дійшов жорстокого кінця у жовтні 1897 року, лише після кількох невдалих спроб військового придушення повстанців.

Подія, що лягла в основу сюжету “Війни кінця світу”, раніше стала темою твору іншого письменника – бразильця Еуклідіса да Куньї, котрому, власне, присвячений роман Льюїси. Документальний текст “Сертани” (*Os Sertões*, 1902) зосереджує у собі елементи наукового дослідження і публіцистики. Книга отримала схвальні відгуки зокрема в СРСР: у радянському ідеологічному контексті вважалося, що вона “визначила подальший розвиток критичного реалізму в бразильській літературі ХХ століття, де головне місце зайняли твори про життя і боротьбу селянських мас” [30]. Погляд да Куньї на питання Канудуса расово детермінований та в своїй телуричній орієнтації тяжіє до редукаціонізму, у той час як цілком художня перспектива Льюїси виявляє особливості історизму, міфологічну й релігійну традицію та логіку політичного у Латинській Америці.

Історична основа конфлікту полягала в тому, що після скасування в Бразилії рабства в 1888 році на пустельні землі північного сходу провінції Баїя ринули сотні звільнених рабів, безземельних селян, бідних індіанців, злочинців та інших маргінальних груп. Вони заснували поселення Канудус, що стало центром селянської громади. До 1896 року в Канудусі проживало вже близько 25-30 тисяч жителів [30]. У цей час у Бразилії розпочалася каучукова лихоманка, що поширилася на весь басейн Амазонки (ці події змальовані в романі “Зелений Дім”). Каучукові компанії здійснили спробу

вторгнення у Канудус і поневолення його мешканців, однак їх зупинив опір місцевого населення. У якості захисника сільської бідноти виступив містик Антоніу Масіел на прізвисько Консельейру (порт. *conselheiro* – “наставник”, “радник”).

Антоніу Консельейру організував у Канудусі релігійну комуну з 9 000 осіб, оголосив себе пророком, а у своїх проповідях обіцяв пастві краще життя й повернення першого португальського короля Себастьяна. Консельейру виступав проти республіканського ладу, порівнюючи республіку з антихристом, і закликав до непокори її законам – від вимог платити податки до обов’язкової реєстрації шлюбу. За кілька років число прихильників Консельейру зросло за різними даними від 20 до 30 тисяч осіб – переважно жителів штатів Сеара, Пернамбуку, Сержипі та Баїя.

“Війна кінця світу” – історичний роман постмодернізму. Існує тенденція до визначення цього жанру як історіографічного роману або історіографічного метароману, що продовжує розвиток жанру історичного роману, однак насправді текст Льюїс відходить від деяких настанов цього класичного жанру, і тяжіє не так до пародіювання традиції, а до її іронічного переосмислення.

Канадська літературознавець Лінда Гатчеон у своїй книзі “Поетика постмодернізму” (*A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, 1988) стверджує, що історіографічний метароман якнайповніше втілює поетику постмодернізму [126,с.5]. При цьому саме в творах цього жанру намічено шляхи перегляду концепцій і принципів постмодернізму, запропоновано шляхи освоєння реальності, розуміння минулого і сьогодення, здобуття своєї індивідуальності і свого місця в системі, організації наративного хаосу, а через це – і хаосу навколишньої дійсності. Можемо відзначити, що ці характеристики жанру виявляють поступовий перехід до метамодернізму його з іронічною, однак щирою, як зазначає Тернер (див. підрозділ 1.3), трансформацією попередніх контекстів.

На принципово новій природі історизму у сучасному літературному дискурсі порівняно з попередніми епохами та на відповідній необхідності застосування терміну “історіографічний роман” наголошує українська дослідниця О.С. Бойніцька. На її думку, історіографічний роман містить наголос на “активній ролі роману цього типу у створенні історії” [10,с.21]. У своїй монографії “Англійський історіографічний роман кінця XX – початку XXI століття: філософія жанру” Бойніцька посилається зокрема на дослідження американського історика культури Г. Вайта, котрий виявив, що сучасні історичні тексти створюються літературними тропами і здійснюють спробу тлумачення подій через художнє оформлення, структурування, замість того, щоб сприймати репрезентації минулого як такі, що точно відповідають історичній дійсності [10,с.41-43]. Бойніцька стверджує, що історіографічний роман препарує історичну реальність як конструкт і, переосмислюючи поняття “реальність” та “істина”, наново відкриває минуле.

У фокусі нашого дослідження наразі – латиноамериканський історизм – специфічне явище, що, як було зазначено, не вкладається в європоцентричні хронологічно детерміновані класифікації (тобто “історичний роман – історіографічний роман”). У розділах 1 і 2 вже йшлося про те, що як латиноамериканський світогляд завжди був наділений міфологізмом, незалежно від пожвавлення або послаблення тенденції до реміфологізації у Європі, а також концентрував у собі низку рис, властивих постмодерністській філософській парадигмі, – так само латиноамериканський художній історизм – від *cartas de relación* до нового латиноамериканського роману і постбуму – завжди був певною мірою “історіографічним” у сенсі “тлумачення подій через художнє оформлення”, за Вайтом. Автори переосмислювали історичну дійсність, ставлячи під питання поняття істинності, витворювали синкретичну міфологію та шукали нові ідентичності, а у XX ст. починають свідомо здійснювати це у критичний, іронічний, ігровий перспективах (О. де Андраде, Х.Л. Борхес, магічний реалізм, новий латиноамериканський роман).

Настанова на присутність минулого і його вплив на теперішнє і майбутнє – одна з ключових ідей письма Варгаса Льйоси. У аналізі роману “Війна кінця світу” залежно від ступеня узагальнення застосовуємо терміни “історичний роман” та “історичний роман постмодернізму”, оскільки вони включають у себе основні жанрово-стильові характеристики твору. Якщо й позначати жанрову специфіку цього роману, з огляду на особливості латиноамериканського історизму доцільніше наголосити не стільки на метаісторизмі, скільки на елементі інтраісторії – особливого “внутрішнього” життя спільноти залежно від контексту історичних подій.

У романі Варгаса Льйоси “Війна кінця світу” можна знайти одразу кілька точок зору на історичні події, і більшість таких фокалізацій зосереджують у собі конспірологічні теорії. Персонаж Антоніо Консехеро (*Antonio Consejero*), або Антоніо Наставник, непохитно проповідує своїм послідовникам, що кінець світу неминучий і що політичний хаос, спричинений встановленням Республіки, – справа рук диявола. Один із головних героїв – журналіст-анархіст і борець за революцію, шотландець Галілео Галль, – упевнений, що проповіді Наставника втілюють ключові ідеї комунізму, як-от скасування грошової системи і власності, класова і гендерна рівність тощо: *“Мені здається, він провадить у життя наші ідеї, але, враховуючи культурний рівень своїх нерозвинених і забитих сподвижників, із тактичних переконань надає цим ідеям релігійного забарвлення”* [191,с.115].

У свою чергу, республіканські позитивісти серед персонажів роману вбачають у фігурі Антоніо Наставника загрозу політичному режиму і, за іронією, вимушені взяти у соратники власного ворога, барона де Каньябраву – аристократа, чию землю окупувала комуна Канудус. Сюжет ущільнюється, а фарсовість підсилюється, коли республіканець, журналіст і редактор Епаміондас Гонсалвес сприяє подорожі Галля до бунтівників Канудуса: це необхідно, щоб скласти хибне враження про об’єднання монархістів Баїї з Британською монархією та бідняками-бунтарями заради повалення Республіки.

Хоч історія замовчує, що саме керувало намірами реального Антоніу Консельєйру – релігія, політика чи щось інше, – складно заперечити той факт, що і політична, і релігійна ідеологія є своєрідною утопією, а те, як під виглядом однієї утопії людські маси вводять в оману іншою, можна спостерігати як у повсякденній дійсності, так і в літературі. Варгас Льяоса розрізняє два типи утопії: колективну, що являє собою соціально-історичний проект, і індивідуальну, жадання та сподівання окремої людини [162,с.20]. Утім часто ці два типи виявляються стадіями одного процесу, тому така формальна класифікація не завжди справедлива. Хай там як, перуанський автор не приймає колективної утопії, стверджує потенціал індивідуальної і застосовує обидва типи задля містифікації дійсності у романі “Війна кінця світу”. Ця витончена фальсифікація виявляє свій смислотворчий та міфотворчий функціонал романів Льяоси в їх успішній орієнтації на сучасного масового читача.

Сприйняття фікційного акту як альтернативної форми дійсності є одним із принципів сучасних рецептивних стратегій в глобальному культурному контексті, де відбувається постійна трансгресія дискурсів. Разом з тим, історичний роман вимагає особливо осмисленого та зваженого підходу. У “Фігурах” (*Figures III*, 1972) французький літературознавець Ж. Женет висловлює важливе зауваження: як фігура мовлення або непряма мова може так і не досягнути ілокутиву (комунікативної цілі) через нездатність адресата декодувати таке повідомлення, так і фікційний акт може не статися взагалі, бо адресат не сприйняв його як фікційний, тобто як вигадку [117,с.216].

У “Війні кінця світу” трансформація традиційного *fingimiento* підсилюється оповіддю від третьої особи: усезнаючий епічний наратор розповідає історію Канудуса також із численних точок зору. Окрім того, його оповідь часто чергується з оповіддю в листах Галілео Галля до французької лівої газети *L'Etincelle de la révolte*. Структура наративу нелінійна, фрагменти сюжету часто вводяться у ретроспекції або, навпаки, історія забігає наперед.

Як і в “Зеленому Домі”, важливу роль відіграє містифікація навколо самого локуса: легенда про Канудус у різних версіях кочує романом, а Галілео Галль у своїх листах і роздумах часто наводить навіть не пряму мову очевидців, а перекази переказів. Канудус зсередини ми бачимо лише у другій половині роману, у розпалі атаки військових, причому переважно очима репортера, що загубив окуляри, а без них майже нічого не бачить. Таким чином, реальна картина подій постійно вислизає з поля зору.

Тонка межа між правдою та вигадкою, а також суто ризоматичний підхід до зображення історії у романі – не лише характерна ознака наративу Варгаса Льяоси, а й узагалі важлива риса латиноамериканської літературної традиції. У *fingimiento* та “ненадійного” історизму в іспаномовних літературах можна визначити кілька джерел впливу. Принаймні одна з них суто метропольна – іспанський Золотий Вік. Трансгресивний концепт “життя – це сон” породив метатеатральну трансформацію історії і міфу й залишив слід у літературах багатьох наступних поколінь. Інше джерело – перші латиноамериканські романи, що імітували справжні історичні документи. У своєму монументальному дослідження “Міф і архів: Теорія латиноамериканського наративу” (*Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*, 2006) Р. Гонсалес Ечеваррія пояснює, що рання історія колонізованої Латинської Америки та перші художні тексти було викладено у формі *cartas de relación* – листів, у яких описували “нововідкрити”, тобто захоплену, територію і згідно з якими її хронікеру надавалося благословення вищої влади [120,с.10]. Один із загальновідомих прикладів – *Cartas de relación* конкістадора Ернана Кортеса для імператора Карла V.

Окрім цих джерел впливу на “ненадійний” наратив, варто відзначити і міфи латиноамериканських індіанців та африканські релігійні традиції – інтелектуалізовані у Борхеса, перетворені на фантастику у магічному реалізмі, ресигніфіковані у новому латиноамериканському романі (наприклад, “Наша земля” (*Terra Nostra*, 1975) Карлоса Фуентеса), а також у літературі постбуму. В межах останнього жанру можна навести такі

приклад, як власне “Війна кінця світу” Варгаса Льйоси, “Концерт бароко” Алехо Карпентьєра, “Нацистська література в Америці” (*La literatura Nazi en América*, 1996) Роберто Боланьо – і це лише кілька найяскравіших з багатьох важливих текстів.

Місце дійсності у романі й художній літературі та, з іншого боку, місце художньої літератури в дійсності осмислює Девід Шілдс у книзі “Жага реальності” (*Reality Hunger*, 2010). У тексті, що визначений автором як маніфест, а насправді є колосальною науковою роботою, можна виділити наступну максиму: “В основі виникнення роману – те, що він прикидається реальністю” [170,пар.30]. Шілдз пише, що ранні романісти відчували потребу вивести на перший план своїх творів фальшивий реалістичний фасад. Дефо намагався видати історичний роман “Щоденник чумного року” (*A Journal of a Plague Year*, 1722) за справжній щоденник, а Філдінг представляв свого “Джонатана Уайлда” (*Jonathan Wild*, 1743) як реальні свідчення про життя і пригоди англійського злочинця.

З розвитком роману такі техніки лишилися осторонь, однак жанр назавжди лишився “змішаною формою” [170,пар.35]: у романі – від Дефо до Флобера і Дікенса – немало від реалізму й документалістики, щось із історії, щось від подорожніх записів, заледве прихована автобіографія тощо. І якщо на Г. Джеймса, котрий стверджував, що роман як форма мистецтва має бути виключно продуктом уяви, Шілдз перекладає частину відповідальності за модерністське “очищення” жанру роману, то таким авторам, як В.С. Найпол і В.Г. Зебальд, присвоює надзвичайно важливе постмодерне повернення роману до своїх гібридних коренів. У цьому “креольському” жанрі, як його визначає Шілдс, документальний матеріал впорядковується, оформлюється і постає в уяві як художній твір (англ. *fiction*): “Такі книги відновлюють новизну роману, з його неоднозначністю й ваганням між достовірними та уявними фактами...” [170,пар.35].

Подібну трансформацію реалізму зустрічаємо в новому латиноамериканському романі, зокрема у текстах М. Варгаса Льйоси. Цей

наративний модус вкорінений у понятті вищезгаданому *lo real maravilloso* – важливої характеристики латиноамериканського міфологічного світосприйняття. За словами А. Карпент'єра, тубільні й африканські культури перетворюють Латинську Америку і Карибський басейн на магічний світ, де люди контролюють надприродні явища, та призвели до з'яви *lo real maravilloso americano*. У пролозі до “Царства земного” (*El reino de este mundo*, 1949) Карпент'єр фіксує враження від поїздки до Гаїті, де спостерігав місцевий побут і тісно спілкувався з сюрреалістами: “На кожному кроці я зустрічав магічне у реальному. Однак я подумав, що присутність та домінування цієї чудесної реальності (ісп. *lo real maravilloso* – К.С.) властиве не виключно Гаїті, – це спадщина усієї Америки, де ще не завершено формування цілої низки різних космогоній” [98,с.11-12].

У наративах Варгаса Льйоси фантастичне часом видається за реальне, реальне трансформується у фантастичне, обидва поняття піддаються сумніву й іронічному осмисленню. Такі модифікації, до речі, цілком логічно вкладаються у дискурс так званої масової культури. У романі “Війна кінця світу” Льйоса не лишає осторонь традиційні елементи латиноамериканського серіального дискурсу. Сюжет роману складають перипетії, передані канонічними прийомами на кшталт ретроспекції, й таємничі причинно-наслідкові зв'язки. Візьмімо хоча б лінію Жералдо Маседо, молодого кабокло, про жорстокість котрого ходила дурна слава. Цей гвардієць колись давно прийшов розправитися з торговцем Зе Фаустіно, дядьком одного з прибічників Наставника, Жоана Апостола, через плітки про зв'язок Зе Фаустіно з розбійниками. Через багато років Маседо прибув у сплюндрований війною Канудус – уже за головою того самого Жоана Апостола, котрий устиг вирости, стати кангасейро і вирішив присвятити життя помсті всім гвардійцям.

Отож, у Льйоси історичні події змішуються з біблійною міфологією, народними легендами й авторською фантазією – і породжують своєрідну фарсовість латиноамериканської фабули. Романи Льйоси, позначені *lo real*

maravilloso та впливом маскульту, водночас можуть здатися надто зануреними в історичне минуле. Це пов'язане ще й із так званою колекційною функцією літератури або, як визначає її Гонсалес Ечеваррія, архівною функцією [120,с.1-42]. Новий латиноамериканський роман – це своєрідний міф міфів, сповнений алюзій на історичні події, міфічні сюжети та легендарних постатей континенту.

Якщо взяти до уваги, що міфи – це історії про початок, генезу, то заангажованість латиноамериканських письменників історією території та локальними міфологіями цілком справедлива. Латиноамериканська історія завжди зосереджувала в собі не лише ознаку новизни, але й ознаку “іншості”. У світовій парадигмі з колоніальною спадщиною вона постає саме як історія Іншого, що віками не отримувала права на існування, і, за словами Гонсалеса Ечеваррії, стала “таким само корисним герменевтичним засобом дослідження людської природи, як і класичний міф” [120,с.6].

Без певного епістемологічного привілея у вигляді глибокого знання історії, а також емпіричної навички відділяти історичні факти від художньої вигадки, можна читати “Війну кінця світу” як казку чи радше авторський міф. Така вихідна форма рецепції – яскравий приклад того, як художня література отримує різні перлокутивні форми на різних етапах рецепції (див. Додаток 4). Міф – важливий елемент культурних гештальтів Латинської Америки, і Льюїса активно експлуатує це у своїх романах. Один із найяскравіших прикладів – згаданий раніше текст “Тітонька Хулія і писака”, де Льюїса іронічно переосмислює структурний і прагматичний аспекти популярного розважального жанру радіоновел (*radionovelas* або *novelas rosas*) та культ їхніх авторів.

Щодо відтворення історії Канудуса, в романі “Війна кінця світу” Льюїса засвідчує розвиток масового національного міфу. Як показано у схемі в Додатку 4, цей масовий міф заснований на містифікації та легендарних фольклорних переказах про Канудус. Вони, у свою чергу, базуються на реальних подіях, що відбулися внаслідок політичного конфлікту та різних

інтерпретацій біблійної міфології. Як з історичних джерел, так і з роману Варгаса Льйоси зрозуміло, що масовий міф вийшов з обіцянки Антоніо Наставника привести свою паству в Королівство Святого Духа, столицею котрого стане Канудус. Чи був Консехеро агентом комунізму під прикриттям, чи ні, достеменно невідомо, утім його обіцянка *“миру і прийдешнього життя, де гріх і біль зникнуть <...>, тільки-но Диявола буде скинуто”* [191,с.68] спрацювала, як розділ 5 Євангелія від Матвія: *“Блаженні засмучені, бо вони будуть утішені. <...> Блаженні вигнані за правду, бо їхнє Царство Небесне”* [44]. Таких гарантій знедоленим Баїї та сусідніх регіонів виявилось достатньо, щоб у 1893 році поселитися у Канудусі та вести криваву повстанську війну з дияволом у обличчі держави Бразилія.

За класифікацією Л. Сенсільо (див. Додаток 1), міф про Консельєйру – сигнітивний міф, а у межах цього типу, в залежності від тлумачення ролі Консельєйру, міф можна віднести як до сотеріологічних (зміна стану спільноти завдяки герою, очищення від гріховного, темного минулого) або есхатологічних (про кінець світу), так і до нуменічних (про поклоніння святому). Очевидна також синкретична природа романного сюжету: докорінна трансформація біблійної міфології та творення нового міфу відбувається завдяки суперечливим джерелам інформації, у яких описаний перебіг громадянської війни (історична хроніка, фольклор), та завдяки власне перформативному акту письма. Усе це робить Канудус водночас легендою, міфом, історією та художнім вимислом.

За словами М. Варгаса Льйоси, письменник – це “стерв’ятник, що годується гнилою плоттю історії” [195,с.12]. У такому ракурсі творчий “канібалізм” у літературній творчості втрачає постгегемонне смислове навантаження й універсалізується. А у романі “Війна кінця світу” вираз “гнила плоть історії” наближається до буквального значення. Льйоса майстерно передає занепад та розпад на усіх рівнях – від політичного, соціального і територіального до релігійного і морального, – описуючи одяг, зовнішність, побут, манеру мовлення та поведінку усіх прошарків населення:

колишніх рабів і військових, релігійних фанатиків і журналістів, кангасейро і індіанських жінок. Сам простір Баї був просякнутий символікою смерті: *“1877 рік був страшний не лише через відсутність дощів і висохлі ріки, не через те, що дорогами в пошуках їжі йшли нескінченні натовпи біженців, які везли на візках, несли на плечах свій жалюгідний скарб. Найстрашнішим цього страшного року були зграї розбійників і юрми змій – і ті, й інші лютували в сертанах”* [191,с.25], – у таких умовах виникло поселення Канудус.

Детально розглянемо особливості хронотопу роману, зокрема способи реміфологізації біблійних локусів, у пункті 3.2.2. Загалом варто зазначити, що у процесах реміфологізації ХХ ст. одне з ключових місць посідають старо- та новозаповітні міфологеми, і у кожній національній культурі вони набувають специфічних форм. Постколоніальний “канібалізм” латиноамериканців у вживанні біблійної топіки – унікальне явище, однак поява гібридних форм авторської реміфологізації у письменників по всьому світу може бути зумовлена типологічно подібними соціокультурними чинниками.

Як і Варгас Льйоса, християнську міфологію трансформував у сюжеті, заснованому на історичних подіях, австрійський та чеський письменник єврейського походження Франц Верфель (1890-1945). Порівняльний аналіз двох, на перший погляд, цілком різних світоглядних парадигм виявляє: подібність передумов, причин і способів автобіографічної міфологізації; нездатність і небажання обох авторів вкласти свої тексти у жанрову парадигму відповідної доби – із її набором прийомів та політичних висловлювань (модернізму у випадку Верфеля та постмодернізму у випадку Льйоси); прагнення пов’язати вірність політично ангажованому письму з мінливістю ідеологічних поглядів.

Аргументацію цих положень, а також аналіз різних способів трансформації дійсності у міфі, історії, біографії та художній літературі на прикладі текстів Льйоси та Верфеля, викладено у нашій монографії “Міф та

історія у політично ангажованому письмі: Від Франца Верфеля до Маріо Варгаса Льяоси” (*Myth and History in Committed Writing: From Franz Werfel to Mario Vargas Llosa*, 2016) [167]. У роботі зокрема залучені твори “Війна кінця світу” Льяоси та “Сорок днів Муса Дага” Верфеля – визначний історичний роман австрійця про героїчну 53-денну оборону вірменської общини на чолі з національним героєм Габріелом Багратяном на гірському хребті Муса-Даг під час геноциду вірменів 1915 року.

В обох романах у подібний спосіб відбувається трансформація біблійних сюжетів і символів, національного міфу та історичних подій, а також утілення архетипосфери Денного Героя у головних персонажах (див. пункт 3.2.2). Не заглиблюючись у деталі порівняльного аналізу, викладеного в монографії, достатньо зазначити, що у процесі реконструкції національного міфу або створення авторського колективна пам’ять зберігається, однак у той же час деформується, перекручується. Така неоднозначність особливо властива такому політично ангажованому письму, як письмо Льяоси і Верфеля.

Щодо масового міфу, Варгас Льяоса переосмислює зокрема таку тенденцію, як героїзація меншин, і розглядає її поряд із концепцією влади. Спочатку паства Антоніо Наставника героїчно відбиває атаку біля містечка Тукано: *“Щойно сержант наказав видати людину, котра називає себе Наставником, увесь натовп відчайдушно кинувся на них, неначе скажений, <...> у поліціантів були рушниці, а у тих, хто нападав, – тільки палиці, каміння, серпи, ножі, і лише двоє-троє тримали в руках старезні дробовики. Однак напад був таким несподіваним і стрімким, що за мить поліцейських оточили, розсіяли, поранили і змусили тікати...”* [191,с.82].

Битва при Уауа виявилася ще успішнішою: *“... Ще до того, як настав день, “обрані” зрозуміли, що перемогли, побачивши напіводягнених солдат, котрі, кидаючи гвинтівки та ранці, поспіхом відступали за наказом своїх командирів чи тому, що страх здолав їх раніше, ніж вороги”* [191,с.97].

Вводячи іронічні коментарі у епічний наратив та чергуючи наведені героїчні сцени з побутовими епізодами (“низьким” жанром), Льюїс часом доводить до абсурду романтизацію Консехеро і його пастви та лишає відкритим питання про те, наскільки виправдана така самовідданість і чим вона вмотивована. У романі “Війна кінця світу” Галілео Галль по-своєму визначає ідеологічні мотиви пастви Наставника:

“Безпомилковий інстинкт повів наших братів із Канудуса на боротьбу проти влади – одвічного ворога свободи. А що таке ця влада, що пригноблює їх, позбавляє їх права користуватися землею, права користуватися плодами цивілізації і культури, влада, що позбавляє їх рівності, – що є ця влада, як не Республіка?” [191,с.114]

У згаданого Ф. Верфеля в його тенденційному романі “Сорок днів Муса-Дага” героїзація меншини є центральною ідеєю: яскраво змальований опір муса-дагців на чолі з хоробрим і благородним героєм Габрієлом Багратяном проти до зубів озброєного, однак слабого духом війська молодотурків, стійкість етапованих вірменів та хоробра боротьба на смерть жителів міста-фортеці Зейтун проти турецьких дружинників [202]. Для обох текстів ядром національного міфу стала релігія, необхідність опору диктатурі, колективна пам’ять та постать героя, навколо якої можна об’єднатися.

У Верфеля героїзація не травестіюється й не проблематизується відповідно до викликів сучасної автору доби, а стає основною метою роману, якій підпорядковані всі художні засоби і міфопоезис. Роман “Сорок днів Муса-Дага” виконує очевидно важливу функцію (збереження пам’яті про вірменський геноцид), чим не позначені інші твори Верфеля. Утім через тенденційність текст втрачає самостійну художню цінність, що безперечно збережена у “Війні кінця світу”. Наївну ангажованість Верфеля й когорти тенденційних авторів міжвоєнного та повоєнного періоду можна протиставити логіці політичного у письмі Льюїси (див. другий розділ 2) – й усвідомити, наскільки різним може бути художній дискурс *littérature*

engagée. Таким чином, зазначені типологічні подібності доводять, що радикальна опозиція “Європа – Америка” часом виявляє недоцільність, зокрема в процесі аналізу міфотворчості. Утім, коротке зіставлення обраних текстів австрійського та перуанського авторів водночас демонструє, як трансформуються способи побудови та функції політично ангажованих наративів за умови переходу *littérature engagée* як концепції літературної творчості з гегемонії у сферу постгегемонії, у тексти М. Варгаса Льйоси.

Розглянута героїзація маргіналів цілком вкладається у концепцію дисциплінарної влади Мішеля Фуко. У своїй праці “Наглядати і карати: Народження в’язниці” (*Surveiller et punir: Naissance de la prison*, 1975) Фуко зазначає дуалістичну семантику покарання: “У карі, покликаний продемонструвати лише страхітливую владу монарха, є карнавальна сторона: ролі міняються, влада висміюється, злочинці перетворюються на героїв” [70]. При цьому у Фуко акцентується фетишизація покарання: “... при першому застосуванні гільйотини народ скаржився, що нічого не видно, і голосно вимагав: “Поверніть нам шибениці!” [70]. Таке поєднання карнавального звеличення і фетишизації кари зберігається й у сучасних владних відносинах, природу яких оголює у своїх текстах Льйоса: на місце монарха приходить тоталітарний апарат або соціальна вертикаль демократії, а у ролі злочинців-мучеників в залежності від доби виступають політичні активісти або письменники, художники-перформансисти чи панк-гурти, біженці або недієздатні особи.

Одним із таких маргіналів є персонаж роману “Війна кінця світу” Галілео Галль. Він пройшов усі кола дисциплінарної влади – від ув’язнення та загрози задушення гарротою до тюремного лазарету, психіатричної лікарні та вигнання. Галль колись написав статтю “Проти пригноблення хворобою”. Мова в ній йшла про те, що революція не лише зніме з людини ярмо пригноблення, але й звільнить від стигми, котрою позначена у класовому суспільстві хвороба: “Хворий та зокрема душевнохворий – така сама стражденна жертва суспільства” [191,с.548], як селянин, повія чи раб, і

приречений на зневагу. Якщо лишити осторонь комуністичний запал Галля, така агенда частково відображає політичні переконання самого Варгаса Льйоси.

Героїзація, а разом з нею і містифікація, досягає найвищої концентрації у образі Антоніо Наставника – і в останній сцені роману забезпечує ефект катарсису: *“Хочеш знати, де Жоан Апостол?” – шамкає беззубий рот. “Хочу, – киває полковник Жералдо Маседо. – Ти бачила, як його вбили?” Старенька хитає головою, клацаючи язиком. “То що ж, він врятувався?”, – старенька знову хитає головою. З усіх сторін дивляться на неї очі полонянок. “Архангели спустилися за ним і взяли на небо, – говорить вона, знов клацнувши язиком. – Я сама бачила”* [191,с.729].

Це сумнівне твердження могло б звучати більш переконливо через упевненість того, хто його виголошує, однак знецінюється саме цим фактом: три крапки в історії ставить божевільна стара. Аби у деталях розгледіти химерну трансформацію біблійної міфології, роль містифікації та функцію героїчного, аналізуємо латиноамериканську рецепцію католицизму на прикладі роману “Війна кінця світу”.

3.2.2. “Христос із Байї”: трансформація біблійної міфології

Аналізуючи романи Варгаса Льйоси, американський літературознавець Марвін Кіт Букер висловлює таку думку: Льйоса працює з міфом про Ісуса Христа у романі “Війна кінця світу” подібно до того, як Джойс трансформує міф про Одиссея у історії про Леопольда Блума” [94,с.92]. На думку Букера, “Війна кінця світу” – роман радикально антиреалістичний, хоч і глибоко вкорінений у дійсність, і значно більше походить на “Одіссею”, аніж на реалістичні романи канону.

Хоч визначати “Війну кінця світу” як антиреалістичний роман не видається ані цілком справедливим, ані методологічно доцільним (у латиноамериканській системі координат опозиція “реальне – нереальне” не працює), слід визнати, що дійсність трансформується в ньому подібно до

джойсівського “Улісса”. Різний спосіб інтелектуалізації не робить подібність у модусах обробки реальності менш помітною, а апробацію метафізичних чи антропологічних знахідок авторів у художньому тексті – більш чи менш цінною.

Як усяку “Одіссею”, роман Льюїси доцільно читати через територію (топологія) та героя (суб’єктність). В обох аспектах необхідно враховувати гібридну природу латиноамериканського католицизму та власне процес його появи як частину всеохопної колонізації. У розділі 2 та попередніх пунктах розділу 3 не раз акцентується її насильницький характер та різні погляди місцевого населення на колонізацію – від наївно лояльного (зокрема з боку тубільних племен) чи навіть схвального (консервативні еліти) до радикально негативного й ворожого. Щодо насадження християнства, специфіка цього процесу неймовірно точно зображена в сучасному художньому фільмі Сіро Герра “Обійми змія” (*El abrazo de la serpiente*, 2016) [122] виробництва Колумбії, Аргентини та Венесуели. Шаман Карамакате, останній зі свого племені, у якості провідника вирушає в експедицію з ученими – у 1909 році з німцем, а пізніше, у 1940-му, – з його наступником-американцем. Ініціаційний маршрут обох учених засвідчує усі жахи втручання колонізаторів – від встановлення християнських місій до поширення контрабанди каучуку.

Потрапивши до Латинської Америки, католицька доктрина поєдналася з локальними віруваннями та традиціями – від тотемізму до жертвоприношень – і породила нові форми християнської практики, а подекуди – страшні культи, в котрих християнство мутувало до непізнаваного й залишило за собою лише атрибути, імена і табу. Те саме відбувалося у християнських місіях по всьому світу – від Японії до Океанії.

Христос Нового Світу – це новий Христос, Христос-метис, бунтар і анархіст. Нагадаємо принагідне свідчення де Андраде: “*Нам не викладали катехизис. Ми живемо за сомнамбулічним законом. Ми змусили Христа народитися в Байї. Або у Белен-до-Пара* (Белен-до-Пара – архієпархія

Римсько-Католицької церкви з центром у місті Белен, Бразилія. – К.С.). *Але ми не допустили народження логіки серед нас*” [80,с.39]. Отож, біблійна топіка досить своєрідно інтегрувалася у латиноамериканський культурно-історичний ландшафт.

Біблія – міф про сотворення, порядок речей, міф про особливу суспільну функцію, що стає програмою дій для певного суспільства. Основний зміст біблійної міфології – визволення (Вихід, воскресіння та інші іпостасі месіанства, апокаліпсис, визволення/спасіння душі тощо). Міфокритик Н. Фрай, аналізуючи актуалізацію старозаповітної міфології у афроамериканському культурному дискурсі, зазначає: “Коли певна спільнота ставиться до чогось, як раби до рабства, то історія іде прахом – і тільки міф своєю підказкою дій <...> дає якусь надію” [67,с.89]. Для латиноамериканського культурного контексту це так само справедливо. Тут трансформована біблійна символіка постає не як правда чи вигадка: це особливий тип міфологізування і шлях до визволення.

У аналізі трансформації біблійної міфології у романі “Війна кінця світу” у різних аспектах – від хронотопу до героя – стають у нагоді й інші герменевтичні висліди Н. Фрая. У есе “Архетипна критика: Теорія міфів” (*Archetypal Criticism: Theory of Myths*, 1957) Фрай розрізняє апокаліптичну та демонічну образність, а також аналогічну (подібну до них, але не ідентичну) [115,с.141]. Апокаліптична образність відповідає, за Фраєм, міфічному модусу, тоді як демонічна – іронічному у його пізній фазі, коли відбулося повернення до міфу. Апокаліптична образність типізує божественне одкровення та остаточне втілення людських бажань: саме навколо цього згуртовується паства Консехеро, котрій він обіцяє скінчення земних мук і царство небесне.

У апокаліптичному стані літературна структура тяжіє до уніфікації усіх образів навколо одного аналогічного символу на кожному з рівнів буття. Довершеною версією божественного є власне Бог, людського – Христос або той, хто втілює єдність людського та духовного. У нашому випадку це

трансформація образу Христа у персонажі Консехеро. Апокаліптичним символом серед тварин є ягня (агнець божий): з ним порівнюється один із персонажів роману, збіднілий торговець Антоніо Віланова. Білий агнець присутній і буквально: його кожного дня приводить до Наставника його наближена Марія Куадрадо, щоб пастор приголубив цей живий символ незайманості й надії. У рослинному світі апокаліптичній символіці відповідає Дерево Життя або виноградна лоза, а у вимірі, що Фрай називає *minerals*, – небесний Єрусалим або Місто Бога. Як вже було визначено, у романі Льйоси християнська топіка “канібалізується”, і Містом Бога стає Канудус у штаті Баїя.

Та сама Баїя зосереджує в собі й демонічну образність, що функціонує в опозиції до апокаліптичної й позначає занепад, моральні збочення та перешкоди людським бажанням. Баїя та уся Бразилія під владою Республіки стає простором-антиутопією, позначає вавілонічний *urbs* і символізує кінець світу. У демонічній системі координат образність тяжітиме до анархії або тиранії. Так, боротьба Консехеро та його вірян іде з тиранічним антихристом (Республіка), а це – людський вияв демонічного. Часто зустрічаємо в тексті Льйоси і демонічний символ хижака: це паралелі між гвардійцями та хижими птахами; хижаки-можновладці; або епізод, у якому провідник Галля Руфіно полює на леопардів. Аналогічна демонічній образність теж присутня у романі “Війна кінця світу”: наприклад, розбійники, зубожілі народні маси тощо.

Культурно-історичний контекст роману “Війна кінця світу” і його авторське втілення у більшості аспектів відповідає саме апокаліптичній образності. Вона є ключовою не лише у “Війні кінця світу” і не лише у текстах Варгаса Льйоси – це один із наскрізних мотивів латиноамериканського наративу ХХ ст. Серед яскравих прикладів – “Мир” (Pax, 1915) Р. Даріо, “Кінець світу” (*Fin del mundo*, 1969) П. Неруди, “Апокаліпсис ХХ” (*Apocalipsis XX*, 1970) С. де Ібаньес, “Апокаліпсис

Солентінаме” (*Apocalipsis de Solentiname*, 1977) Х. Кортасара та інші його твори, як-от згадана “Гра в класики”, письмо Г. Гарсія Маркеса, Р. Боланьо.

Ми звертаємося до апокаліптичної образності не заради колекціонування біблійних міфем, а задля того, щоб декодувати просторовий вимір роману Варгаса Льйоси. Г. Кейзерлінг у своїх “Латиноамериканських роздумах” (*Meditaciones suramericanas*, 1931) акцентує, що для американського художнього мислення характерні “телуричні сили” [133,с.18]. У підрозділі 2.2 піднято питання телуричності у зв’язку з латиноамериканською та українською літературою. Хоч приналежність до території не передує суб’єктності у формуванні концептів колективної пам’яті в латиноамериканській культурі, територіальний детермінізм і первинні образи землі усе-таки відіграють важливу роль і в міфологічній інфраструктурі романів Льйоси, і загалом у латиноамериканському побуті.

Один із центральних образів у апокаліптичній системі – міфологема втраченого раю, котра з’являється у романі Льйоси і переживає в ньому іронічну та дещо бурлескную трансформацію. Канудус – місце, де одночасно панують колективна власність і культ героя, громадянський шлюб та релігійний фанатизм, – стає прихистком для грішників, що каються. Він замкнений у протилежному типі простору – посеред регіону Баїя, що загрузла у гріху (расова, класова нерівність, насилля, корупція). Ця територія на усіх рівнях – від Канудуса до континенту Латинської Америки – ззовні сприймається як неосвоєна, через код первинності, хоча не відповідає йому.

У постколоніальному контексті подібну символіку можна пов’язати і з екокритичним проектом. Так, на думку Антоніо Карлоса Дьєгеса, презерваціоністський неоміф, тобто культ збереження неосвоєних територій, виходить саме з первинних образів міфічно-символічного світогляду та зокрема з образу раю [104,с.6]. Ще М. Еліаде осмислював неосвоєний простір через апокаліптичні символи: “Рай на землі, у котрий вірив навіть Христофор Колумб (хіба він не уявляв, що відкрив його?), в XIX ст. трансформувався у острів посеред океану, але його функція у економіці людської психіки не

змінилася. На острові, у раю, буття опинилося поза часом і історією, люди були щасливі, вільні та позбавлені умовностей” [110,с.12].

Під островом слід розуміти не лише суходіл посеред океану у буквальному сенсі, а також будь-яку економічно й соціально самодостатню територію, ізольовану від метрополії та не освоєну нею. Сам латиноамериканський континент зосереджує у собі символіку раю на землі, втраченого людьми через гріх. І Канудус, що у романі часто порівнюється з островом, несе обіцянку повернення до раю та водночас постає як сучасна версія раю на Землі, тобто як соціальна утопія. Усі жителі Канудуса зайняті тим, що вміють найкраще, живуть за неписаним соціальним договором, не потерпають від нерівності чи примусу, вірять у спільний ідеал і не піддають сумніву його істинність.

Повертаючись до згаданого роману Ф. Верфеля “Сорок днів Муса-Дага”, нескладно провести паралелі між Канудусом та Муса-Дагом, Баїєю з її класовою та етнічною нерівністю і Турцією під владою молодотурків, що мали на меті знищення вірменського населення. Розглядаючи просторовість у романі “Сорок днів Муса-Дага” у аспекті міфологічної інфраструктури, можна побачити певну антиномію в межах апокаліптичної символіки. Якщо табір на хребті Муса-Даг позначає перехід до Землі Обітованої, то міфологему втраченого раю втілює саме вірменське поселення Йогонолук, жителі якого чинять оборону на горі. Серед семи пасторальних поселень у долині, що зайняті кожен у своєму ремеслі, Йогонолук вважався найбільш самодостатнім. Так само, як у “Війні кінця світу”, у романі Верфеля агресія ворога в образі власної держави зустрічається опором із замкненого простору.

Як зазначає письменник Ф. Аінса, замкнені локуси приваблюють авторів моделюючими можливостями: у них легко відтворити моделі суспільства [78,с.70], до чого вдаються і Льюїс, і Верфель в аналізованих романах. Окрім того, долина – один із найбільш розповсюджених у літературі символів землі: він позначає плодючість і протиставляється горам,

що бідні на рослинність і не можуть слугувати домом постійно. Жителі Канудуса осіли у пустельних засушливих сертанах, і так само, як табір Муса-Даг, опинилися у просторі, що водночас відкритий, і замкнений, а отже зосереджує у собі можливості та виклики обох просторових моделей.

Відкритий простір може здаватися безкраїм і обіцяє нескінченну свободу пересування, вибору власної долі: перед тим, як заснувати Канудус, паства Консехеро вільно блукала сертанами. Утім, як виявив Аінса, абсолютна свобода вибору шляху у подібних наративах може поєднуватися із мотивом поневолення людини простором [78,с.67], котрий ніколи не буває у буквальному сенсі безкраїм.

У співставленні засобів реміфологізації у Варгаса Льйоси і Верфеля варто зупинитися на топії. Природна фортеця Муса-Даг, де Габріел Багратян розбиває табір для своїх земляків, – територія неприступна і грізна, а лімінальність цього простору підсилюється двоякою замкнено-розімкненою просторовістю гори Дамладжк, серця Муса-Дага: *“Але особливо займали Габріела разюче чіткі межі, в які природа замкнула це плоскогір'я. На півночі там був прохід, стиснутий крутими схилами розпадок, і вузька сідловина, сюди з долини вела стара гірська стежка, вона, правда, губилася в хащі чагарників, тому що тут ніяк не можна було подолати кручі, що стіною загородили шлях до моря. На півдні ж, там, де гора обривалася над пустельним, майже позбавленим рослинності півколом кам'яного обвалу, височіла велетенська скеляста вежа висотою в п'ятдесят футів”* [202].

Апокаліптичний функціонал та замкнено-розімкнену просторовість поєднує у собі і Бело Монте, де паства Консехеро заснувала Канудус. Бунтар і “анархіст” Антоніо Наставник вважав віллу аристократа, барона Каньябрави, ідеальним місцем для того, щоб осісти там зі своїм табором, – ще одна іронічна деталь у сюжеті роману:

“Наставник простягнув руку, і всі побачили вдалині розсип халуп, в яких жили колись пеони, і напівзруйнований панський будинок, що його займав фазендейро в ті часи, коли тут був маєток. “Ми облаштуємося

там!” – сказав Наставник. І тоді багато хто пригадав його нічні пророцтва останніх років: перед кінцем обрані богом врятовуються на місці високому і захищеному, куди не наважиться увійти нечистий. Той, хто дістанеться цього місця, опиниться в безпеці, немов на місці вічного спокою... Так ось, значить, вона – земля обітована?” [191,с.87-88].

“Високе і захищене” місце – ніщо інше, як гора. У символіці Башляра гора концентрує у собі символіку вогню і повітря, таким чином сугестуючи радикальне відмежування і вивищення суб’єкта. Образ гори позначений лімінальністю ще в античній міфології: там гора – межовий простір, що розділяє буття та Аїд. У міфаналізі Дюрана сходження на гору посідає важливе місце у денній образності: ця дієсхема так само позначає подолання, вивищення над буденним, переборення страху через відділення від нього. Отож, обидва герої – і Антоніо Наставник, і Габріел, головний герой роману Ф. Верфеля, – обирають гірську місцевість у якості прихистку для своїх послідовників і себе самих. Це один із тих самих образів “щасливого дому”, цінність яких акцентує Башляр і про які слідом за французьким міфокритиком говорить український літературознавець О.В. Пронкевич [53,с.8].

І Льюїс, і Верфелю вдається вхопити ключову просторову рису описаних територій, хоч об’єктом реміфологізації в обох випадках стає чужа країна. Агресори терплять поразку не лише від людей, що обороняються, а й від простору, що обороняє їх: лише ті, хто знають правила співжиття у цьому просторі, можуть знайти свободу і спасіння серед гірських вершин Бело Монте чи Муса-Даг. Таку “співпрацю” простору, суб’єкта і групи детальніше розглянуто у підрозділі 3.1 на матеріалі роману Варгаса Льюїси “Зелений Дім”.

На відміну від наївного ідеалізму Верфеля, іронічному та карнавальному письму Льюїси властивий “катастрофізм як свято” (*catastrofismo como fiesta*) – так мексиканський автор Карлос Монсіваїс описує парадоксальний стан латиноамериканського простору у хроніках

Мехіко “Ритуали хаосу” (*Los rituales del caos*, 1995) [145,с.21]. Хист до культурного “канібалізму” уможливлює карнавалізацію навіть у апокаліптичній системі координат, як бачимо на прикладі роману “Війна кінця світу”.

Варгас Льйоса зображає трансформацію християнської міфології у Новому Світі, не просто залучаючи до сюжету зазначену тематику, а й засобом травестії біблійних мотивів. Міфологема Царства Небесного включає образ месії, а у романі його втілює ексцентричний Антоніо Наставник. Марія Куадрадо, палка послідовниця Наставника, пародійно віддзеркалює мучеництво Богоматері, а її саму називають не Божою Матір’ю, а Людською Матір’ю. Марію Куадрадо навряд можна вважати дівою, адже її було зґвалтовано чотири рази. На противагу біблійній жертівній фігурі Марії, котра страждала за померлим сином, Куадрадо сама вбила свою дитину (утім, це не позбавляє її символічного статусу *pietà*, адже її скорбота і каяття щирі).

Інший яскравий приклад травестії ще один послідовник Наставника – Леон із Натуби. Цей молодик – каліка з непомірно великою головою на маленькому тулубі; з нього знущалися у рідному селищі, і лише табір Антоніо прийняв його як рівного. Парадокс у тому, що “блазень” Леон чи не єдиний серед пастви вміє читати, а отже йому доступна ширша картина дійсності, однак у міфічному ореолі Наставника за дійсність сприймається бажане. Леон – виразна карикатура на апостола: дослідники Сара Фернандес Еріксон і Гленн Еріксон висловлюють думку, що Льйоса пропонує альянз на апостола Марка, чиїм символом був лев [113,с.21].

Отож, Варгас Льйоса ніби відмовляє Наставнику та його наближеним у святості і у той же час десакралізує біблійну систему координат, з котрої Льйоса, умовно кажучи, дискваліфікує своїх персонажів. Щодо образу Христа, у романі він дублюється. Окрім Наставника, в архетип месії вбудовується “секулярний” проповідник – журналіст і активіст Галілео Галль, котрого принесуть у жертву на користь Республіки: з цією метою

Епамінондас наймає Кайяфу, щоб убити Галля. У іудейських хроніках та Новому Заповіті (Євангеліє від Іоанна, розділ 11) Кайяфа – первосвященик, котрий на користь фарисеїв засудив Ісуса на смерть: “... щоб один чоловік прийняв смерть за людей, аніж щоб увесь народ мав загинути” [44].

Образ месії в романі не просто подвоєний і травестійований, а мілітаризований: образ бунтаря Антоніо Наставника породжує транскультурний гібрид *guerillero* (партизана) та Ісуса Христа, історичного типу гаучо і Спасителя, бразильської версії Мартіна Фьєрро або Че Гевари (а революціонери, за іронією, вважаються антихристами). У образі Консехеро месіанство поєднується із іншим модусом подвижництва – із кіхотизмом, тобто своєрідним містичним ідеалізмом. Подібне злиття комплексів Христа та Дон Кіхота – не рідкість: так, О.В. Пронкевич згадує паралелізм образів Дон Кіхота та Ісуса Христа, запропонований М. де Унамуно [53,с.28]. Утім, смерть обох месій у романі значно буденніша за смерть Христа: Наставник помирає від дизентерії, а Галілео гине в рукопашному бою з провідником Руфіно, котрий показав Галілео Баїю і чию дружину Галль згвалтував.

Окрім того, що Галілео Галль дублює образ Христа у романі, він символізує міфічну присутність європейця у Латинській Америці. Він – Колумб у своїй неготовності відійти від власних переконань і зустрітися вічна-віч із латиноамериканською дійсністю. Він – конкістадор Кортес у своєму зухвалому рішенні згвалтувати Журему і зробити її своєю коханкою: “Я ні в чому не каюся. Це було мені добрим уроком. Я помилявся. Насолода – не перешкода ідеалам. Не треба соромитися потреб свого тіла, розумієш?” [191,с.451].

Як і згадані раніше колонізатори, Галль пише листи до Європи, де ділиться своїми політично ангажованими, європоцентричними інтерпретаціями латиноамериканського світогляду; це нагадує згадані *cartas de relación*, найяскравішим прикладом котрих у літературі стали саме листи Кортеса. Насправді ж Галлю так і не вдалося встановити комунікацію з місцевим населенням: ті, кого британець щосили намагається вразити своїми

фізіогномічними вислідами і анархістськими переконаннями, продовжують називати його *estúpido*. Португальська Галля теж складна для розуміння, що знов-таки свідчить радше про гюбрис нульової точки відліку, зверхність його іноземної точки зору на оточення, аніж про слабкі навички письма чи читання. Фігура Галілео втілює архівну функцію у постмодерністському романі Лййоси – вказує на ключову роль пам'яті у побудові міжкультурної комунікації у сучасному світі та у формуванні нового, транскультурного типу відносин.

Для героя латиноамериканського роману другої половини ХХ століття характерна певна міжпросторовість. “Герой відчуває свою приналежність до двох світів або взагалі “застрягає” на межі”, – пише А. Кофман про людину у Латинській Америці. Зокрема літературознавець має на увазі чужаків [32,с.72]. У межовій ситуації, забарвленій опозицією “своє – чуже”, опиняється Галілео Галль. З одного боку – марні, хоча самовпевнені, спроби пояснити систему цінностей “примітивного” Іншого (латиноамериканця), потреба розгадати таємницю Консехеро та його прибічників, з іншого – необхідність боротися за власне життя на небезпечній ворожій території, а також цілком земні бажання та потяги.

Через фігуру Галілео Галля розкривається невідповідність лінійного часу у латиноамериканському просторі: *“Він так давно мандрує без упину, ведеться якийсь особливий відлік, чи ж то часу не існує зовсім. Чи є у будові черепа сертанців особливий орган, що не дає їм вірно сприймати плин часу? Мабуть, є”*. Галль стверджує, що довго вчився *“визначати схильності і потаємні бажання будь-якої людини, обмацавши виступи і впадини його черепної коробки”* [191,с.31]. Тут згадана трансцендентальна фізіогноміка Шпенглера поступається фізіогноміці у буквальному сенсі. Псевдонаука, однак, не допомагає Галлю розгадати таємницю часу, і подолати лімінальний стан йому не вдається.

Моделі зупиненого та циклічного часу тісно пов'язані з латиноамериканським простором. Сприйняття часу в Канудусі не підлягає

тиску еона: його жителі перебувають у вічності хроноса. Для пастви Консехеро важливий лише неминучий кінець і радість нового початку. Детериторизацію підсилює і фрагментарність простору в романі: сцена за сценою сертани змінюються пампою, гори – рівнинами, а поселення, що вимирає від голоду, – маєтком аристократів, котрий, у свою чергу, стає фортецею для войовничої релігійної общини. *“У 1896 році тисячі голів скота кинуться на сертани з узбережжя, і море стане суходолом, а суходіл – морем. У 1897 році пустеля поросте травою, пастухи і стада перемішаються <...>: буде одне стадо, один пастух. <...> А 1899 вода у ріках почервоніє і нова планета з’явиться над землею”*, – пророкує Консехеро [191,с.14]. Як бачимо, трансгресію простору та його “недостовірність”, “ненадійність” у тексті позначає зокрема химерне накладання історичних фактів і католицької догми на латиноамериканське міфологічне мислення та локальні забобони.

Антоніо Наставник поєднує риси пророка і месії: *“Коли цей чоловік ішов, люди шепотіли: він святий, він чудотворець, він, як Мойсей, бачив у пустелі неопалиму купину”* [191,с.10]. Безумовно, Консехеро є денним героєм і діє у межах героїчного, або шизоморфного, Денного Режиму, де світ сприймається через ідентифікацію або опозицію. За аналогічною схемою діє герой роману Ф. Верфеля “Сорок днів Муса-Дага” Габріел Баргатян, лідер муса-дагців. Щоправда, останній у межах сюжету не є напівміфічним образом, і його персонажна арка (траєкторія розвитку) прописана детальніше, складніше. Чоловік благородного походження, що виріс у вищому товаристві Франції, у цілковитому матеріальному та емоційному комфорті, із початком опору туркам переходить із Нічного Режиму евфемізму у Денний і вступає у внутрішню боротьбу.

Згадані месіанські герої – і Антоніо Наставник, і Габріел Багратян – у патріотично-релігійному ідеалізмі втілюють “денні” принципи ідентифікації (“Я – Інший”) і опозиції (“свій – чужий”), а також ключові дієсхеми режиму:

- відділення: добра від зла, своїх – від чужих, поділ землі на зони (у межах табору чи поселення), людей – на групи, полки і батальйони;
- керування (військовими та цивільним населенням);
- сходження (на гору).

Поряд із біблійною символікою коротко відзначимо ще кілька характерних рис протагоністів. У ідеалістичному пориві, рольовій грі та метатеатральному режисуванні власної подорожі обох героїв вбачається певна міра кіхотизму, а також паралелі з комплексом Прометея, як він описаний у Башляра: “... ми пропонуємо позначити як комплекс Прометея сукупність спонукань, в силу котрих ми намагаємося зрівнятися у знаннях з нашими батьками, перевершити їх, досягти рівня вчителів і перевершити його. <...> Комплекс Прометея – це Едіпів комплекс розумового життя” [87,с.12].

Комплекс Прометея репрезентує бажання кинути виклик власному батьку (буквально або символічно – наприклад, владі) та подолати суперника у царині знання. У міфі про Прометея герой прагне здобути знання, що належить його батькові, а для сина становить табу (знання оречевлене – його символізує вогонь, джерело життя). У романі “Сорок днів Муса-Дага” Габріел Багратян намагається довести свою силу батьківській общині, даруючи життя її членам, та відвоювати собі нову, “бажану” ідентичність вірмена, вояка, героя. У випадку Антоніо Наставника комплекс Прометея не такий очевидний, однак не менш справедливий: донести своє знання, що для героя дорівнює істині, – головна місія Консехеро, а повалення Республіки – не що інше, як подолання влади.

“Хіба не байдуже змученому бідами Північному Сходові, що у столиці замість імператора тепер президент? Чи не так, як раніше, б’ється селянин на безплідній, безводній землі, щоб виростити маїс, картоплю, маніоку <...>? Хіба перевелися у селища безземельні, а на великих дорогах – розбійники?” [191,с.45] – читаємо у романі “Війна кінця світу”. Цей текст відкриває питання унамунівської інтраісторії у латиноамериканському

суспільно-історичному дискурсі. Змучені засухою сертани – “пустеля Реального” [205,с.1], котру спільнота трансформує у міф. Роман Льюїса досліджує людську природу як ключове джерело написання і прочитання історії. У його натуралістичній і водночас романтизованій манері Льюїса виявляє бестіальну Тінь і фанатичний потяг, що лежать в основі великої історичної події.

Колективна робота з пам'яттю дозволяє ставити під питання історизм і об'єктивність, що вкрай важливо зокрема для розуміння соціокультурної і політичної деколонізації Латинської Америки, де колективний мнемонізм у різних формах, серед яких зокрема і трансформація біблійної міфології у новому контексті, постає однією з категорій творення та переприсвоєння власної культури.

3.3. Символічний аспект міжособистісних стосунків у сюжетах М. Варгаса Льюїса: Міф Любові

Метафора “міф любові” позначає первинну образність у сфері міжособистісних відносин. У романному просторі Варгаса Льюїса стосунки у колективі, родині, парі виявляють сутнісний аспект більшості типів взаємодії між суб'єктами в сучасний період, а саме владні відносини. Згідно з М. Фуко, влада не зводиться до державної влади. Насправді “... відносини влади існують (це, незважаючи ні на що, нам відомо, однак із цього не завжди роблять висновок) і проходять через безліч інших речей. Адже відносини влади існують між чоловіком і жінкою, між тим, хто знає, і тим, хто не знає, між батьками і дітьми, всередині родини. У суспільстві є тисячі і тисячі різноманітних владних відносин”, а навколо кожного індивіда – “цілий пучок” таких зв'язків [68,с.289].

Вищезазначені типи взаємозалежності зазвичай називають любов'ю, романтизуючи їх символічний аспект. Утім, у постнекласичному дискурсі, до якого безумовно належить письмо Варгаса Льюїса – як хронологічно, так само й ідеологічно – навантаження цієї символічної функції випадає

досліджувати саме у феноменологічному векторі. Деміфологізація та, як результат, десакралізація поняття любові як соціального конструкту, очищення цього концепту від “куртуазного” камуфляжу виявляє символічний потенціал міжособистісних стосунків як основного елементу владних відносин. Таким чином, поняття “міф любові” у романах Варгаса Льйоси постає у подвоєному сенсі: як наратив про закономірності суспільної поведінки та водночас як форма містифікації цих самих закономірностей.

Фуко наголошує, що відносини влади вплутані в інші типи відносин (виробничі, шлюбні, родинні, статеві), “... де вони грають водночас визначальну та зумовлюючу роль” [69,с.313]. У бесіді з Ж. Делезом 1972 року М. Фуко зауважив, що в гранично чистому вигляді влада існує у в’язниці [68,с.71-72], однак зазначає, що нерозумно стверджувати, ніби владні відносини між різними статями, між хворим і здоровим, між тим, хто знає, і тим, хто не знає, витікають із державної влади. Навпаки, інститути державної влади спираються на подібні типи мікровлади. Тому безглуздо намагатися змінити державну владу, обмежуючись зміною уряду чи певних соціальних інститутів: починати треба з тієї системи мікровлади (“мережа відносин влади” за Фуко), на котру спирається влада інституцій над індивідом.

Зважаючи на політичну ангажованість Варгаса Льйоси, видається доречним аналізувати цей структурний елемент соціальних стосунків на прикладі міжособистісної взаємодії. Владні відносини стоять біля витоків людства, визначають появу і регулюють розвиток суспільних відносин і поведінку індивіда у суспільстві, а отже логікою владних відносин вмотивована більшість архетипних моделей, первинних дієсхем, актантних моделей, міфологічних сюжетів тощо. Вияви “усюдисущої влади”, як її визначає Фуко, випадає декодувати через архетип і міф.

У другому розділі й попередніх пунктах третього розділу ми торкалися відносин влади у таких аспектах, як постколоніальна ідентичність, деколонізація культури, міфологія латиноамериканського хронотопу, Денний

і Нічний герої, аніма і анімус, комплекс Прометея тощо. Розглянувши історичне і міфологічне тло стосунків підкорення і спротиву на рівні нації, етносу, соціальної групи, маємо достатній ілюстративний матеріал, на котрому можна засновувати перехід у сферу індивідуального, аби виявити місце стосунків залежності у самовизначенні суб'єкта, структурної одиниці соціального.

Далі на матеріалі романів М. Варгаса Льйоси проаналізовано такі концепти та явища: функція влади у контексті родинних стосунків; фігури Батька, Матері і сина; процес ініціації; сексуальність як метод міфологічної евфемізації за Дюраном тощо. Те, як розгортання цих феноменів у соціумі відбивається на становленні суб'єкта, можна розглядати на різних рівнях відносин “Я – світ”. Ми пропонуємо дослідити міфологічне тло стосунків залежності між людьми у романах Льйоси на прикладі найближчих міжсуб'єктних зв'язків: батьківства та материнства, кохання, дружби.

3.3.1. Ініціація як вияв дисциплінарної влади у романі “Місто і пси”

Роман “Місто і пси”, що був виданий у 1963 році, поміж творів інших авторів цього періоду (“Гра в класики” Х. Кортасара, “Аура” К. Фуентеса тощо) вважають початком “латиноамериканського буму”. Новий латиноамериканський роман виявляє себе у цьому тексті вже у першому наближенні – наприклад, у нелінійній багатоплановій нарації. У “Місті і псах” кілька фокалізацій і кілька нараторів, причому ці категорії рідко збігаються. Три сюжетні лінії описують життя трьох кадетів останнього курсу перуанського військового училища імені Леонсіо Прадо: Альберто на прізвище Поет, Рікардо Арани на прізвище Раб, і безіменного кадета на прізвище Ягуар. Їхнє життя розглядається у двох хронологічних зрізах – під час навчання в училищі (романний час) та впродовж їхнього життя перед військовою школою (ретроспекція).

Перш за все, цей роман глибоко автобіографічний. Як було зазначено у пункті 2.4.1, автобіографічний елемент у романах Варгаса Льйоси знаходить

специфічний вияв: фікція тісно сплітається з реальними фактами і провокує своєрідну автоміфологізацію. Так, Варгас Льюїс справді навчався у воєнному училищі імені Леонсіо Прадо, зображеного у романі, а головні персонажі – курсанти Поет, Ягуар і Раб – змальовані ним із реальних людей практично без зміни імен.

У аналізі роману “Місто і пси” увага зосереджена головним чином на процесі ініціації як ключовому етапі становлення суб’єктності героя. До слова, перша назва роману – *La morada del héroe* (“Притулок героя”), що цілком суголосить міфологічному тлу роману та його сюжетному розгортанню. Спроба розкрити ініціаційний маршрут літературного героя – це не лише спосіб усвідомити закони “чоловічого світу” та переосмислити корінь андродискурсу. Ініціація як ритуал у сучасному світі несе сліди атавізму, однак на семантичному рівні дає усвідомлення надкультурного первня, з якого проростають усі суспільні відносини.

Ягуар, Поет і Раб – це альфа, бета і гама. На цій диференціації будується ієрархія неофітів. У Льюїси стосунки домінування та підкорення в цілому експліцитні, субординація між однолітками та дідівщина виринає повсякчас і у різних перспективах. У межах гендерного конструкту типу “мачо” юнаки мають доводити свою зверхність над однолітками та молодшими за них і тримати удар перед старшими. Ритуал хрещення кадетів включав усі можливі види фізичного та психологічного насилля з боку старшокурсників – від звірячого побиття до роздягання й наказів гавкати чи танцювати – і показав, що про ігрову форму домінування не йдеться. Знущання, жарти та фізичне насильство з боку старших – це класичні складові ініціації у низці традицій – від слов’янських племен до тубільних спільнот Океанії.

Загалом, у романному просторі Варгаса Льюїси жорстокість і насилля не становлять самоціль, однак зображується досить натуралістично. “У літературному просторі жорстокість (ісп. *violencia*. – К.С.) – це випробування любові”, – пише Льюїс (цит. за J.J. Marcelo Armas) [84,с.243].

Зображаючи Перу і загалом Латинську Америку без купюр, автор позбавляє свою “чудесну реальність” утопізму. Згвалтування Журеми та жорстокість переслідувачів Галілео Галля у “Війні кінця світу”; згвалтування Боніфації, жорстокість з боку жандармів по відношенню до індіанців та повсюдне фізичне насилля у “Зеленому Домі”; згвалтування головної героїні та фізичне насилля над дітьми у “Витівках кепського дівчиська”; жорстокість дорослих по відношенню до дітей та агресивні стосунки між підлітками у “Місті і псах” та “Цуценятах” – жорстокість і насилля у Льюїси постають невід’ємною частиною співжиття людей на будь-якій території.

На тлі знущання старших кадетів під час хрещення, *“через сорок вісім годин після того, як вони зняли з себе цивільний одяг”* [189,с.23], у першокурсників, або “псів”, як їх називали старші, сформувалося так зване Коло (*el Círculo*) для колективного самозахисту. Ватажком Кола став Ягуар – єдиний, кого не змусили до принизливого хрещення через його безстрашний регіт у лице кривдникам і неабияку спритність у боротьбі:

“Треба захищатися. Ми помстимося четвертому курсу, вони нам іще заплатять. <...> треба придумати назву нашій банді.

– *“Соколи”?* – боязко запропонував якийсь хлопчина.

– *Ні, – сказав Ягуар. – Звучить, наче гра якась. Назвемося “Коло”.*

У більшості культур коло позначає згуртованість та синергію групи. У колі вирішувалися питання общини ще за часів родоплемінного ладу, у коло гуртуються воїни у племенах від Океанії до басейну Амазонки, у колі курять люльку миру. Замкнена лінія кола є символом цілісності, неперервності зв’язку. Коло священне як найбільш природній стан, що концентрує самотність, єдність [33,с.160]. Отож, частиною ініціаційного маршруту кадетів у романі “Місто і пси” стає гуртування задля захисту від ворожої групи.

Якщо агресія у стосунках між кадетами зображена загострено і неповага однолітків сприймається болюче, то підкорення вищим військовим чинам відбувається за замовчуванням: наджорстка дисципліна у академії постає як нейтральне сюжетне тло. Мачизм у латиноамериканських

суспільствах XX ст. лежав на поверхні: він був і зараз лишається усеохопним явищем, що визначає суспільний порядок у країнах Меркосуру. Тут слід розуміти мачизм не лише як систематизоване пригноблення жінок, а, перш за все, як сукупність закріплених самими чоловіками вимог до чоловічої поведінки як домінування за замовчуванням. Таке становище є продуктом сплаву природного та соціального, і його невіддільною частиною є тяжкий ініціаційний процес, якому людська спільнота піддає своїх членів чоловічої статі [58,с.173].

Особливістю структури обрядів ініціації є їхня трифазовість [62,с.73]. Ритуал переходу (англ. *passage* – ініціація) завжди означає чергування обрядів сепарації (відділення), лімінального періоду (“межі світів”) і реагрегації (включення або відновлення). Ініціація осмислюється як смерть і нове народження: переходячи у новий статус, індивід знищується у своїй старій якості. Важлива також міфологічна інтерпретація простору цього ритуалу: вихід за межі замкненої території, освоєної громадою, дорівнюється до смерті. Звідси – найважливіша частина сюжету в героїчних міфах і чарівних казках, що відтворює ритуальну схему ініціації, – випробування. Їм герой піддається, приміром, у царстві мертвих, в іншій країні, населеній хтонічними істотами чи злими духами, або на небі, де живе сонячний бог (у індіанців часто це батько героя або спільний “великий батько”) [36, с.544].

Перша фаза обряду зазвичай позначена чітко: це розрив, у в деяких випадках достатньо грубий, зі світом дитинства, що для дитини був світом “материнським” і “жіночим”, розрив зі станом безвідповідальності та наївності, невігластва та дитячої сексуальності. Герой роману “Місто і пси”, маленький Рікардіто, приїхав до омріяної Ліми з гірської провінції разом з мамою, котра протягом подорожі постійно пригортала його до себе і цілувала у губи. До столиці вони прибули, аби сім'я об'єдналася з батьком, котрий переїхав туди раніше і котрого Рікардо майже не пам'ятав.

У індіанських традиціях батько виступає у ролі того, хто каталізує ініціацію, У цьому випадку індіанська ініціаційна схема поєднується з

едіпальною (у зв'язку з ініціацією трактував вигнання Едіпа зокрема В. Пропп). На ініціаційний характер випробувань героя у багатьох традиціях і віруваннях вказує той факт, що гонителем дуже часто виявляється рідний батько. Так, саме батько віддає Рікардо до військового училища, аби вибити з сина “бабу”, “дівчисько” [189,с.68] і зробити з нього справжнього чоловіка. Прикладом такого чоловіка, вочевидь, є сам батько Рікардо, котрий практикує фізичне і психологічне насилля у родині та регулярно зраджує дружині, підкріплюючи такою поведінкою образ мачо. Через вимушене віддалення матері та прустівське відчуття холодної чужої постелі у батьківському домі Рікардо усвідомлює, що відділення відбулося. Це початок ініціації.

Нагадаємо, що фігура батька – вияв дисциплінарної влади за Фуко або Символічного у термінах Лакана. Символічний порядок не завжди встановлюється безпосередньо – Великий Батько увічніюється у порядку повсякдення протягом багатьох поколінь. Як зазначає С. Жіжек, досліджуючи комплекс Едіпа, носієм заборони, що перешкоджає доступу до бажаного, на архетипному рівні є не живий, а мертвий батько, котрий після смерті зберігає у собі сліди батьковбивства [204,с.2]. У дослідженні ініціаційного міфу у романах Льюїса та Джойса визначаємо функцію цієї метафори так: фігура батька втілюється у його Імені і стверджує себе як архетип Великого Батька, як утілення символічного закону, табу [166,с.104].

Роль фігури батька у письмі та світогляді Варгаса Льюїса згадана нами у пункті 2.4.1. Так само і в текстах австрійського письменника Ф. Верфеля, що стали матеріалом для порівняльного аспекту нашого дослідження романів Льюїса, формується подібна система мотивацій з потужним автобіографічним компонентом. Австрієць Верфель, автор, що кмітливо поєднав свою єврейську і християнську ідентичності з анархізмом і психоаналізом, вбачав у фігурі батька проблему держави, суспільства, армії та “системи” загалом. Анархісти боролися проти патріархального світового порядку, саме тому ідеологія знайшла відгук у батьковбивці Карла з роману

Верфеля із красномовною назвою “Не вбивця, а вбитий винний” (*Nicht der Mörderer, der Ermordete ist schuldig*, 1920) [203].

Відповідно, у досліджуваному вище романі Верфеля “Сорок днів Муса-Дага” поштовх до ініціації має той самий патерналістський характер, що й у “Місті і псах” чи “Глибоких ріках” Аргедаса. Із переїздом до Вірменії протагоніст Габріел Багратян символічно відриває від дружини-француженки сина Стефана, котрий завжди був близький із нею (хоч фізично родина все ще разом). Тепер, до подиву й розчарування матері, Стефан намагається догодити батькові та влитися в новий колектив: носить національний костюм, намагається розмовляти вірменською [202]. Цей відчайдушний потяг до самоідентифікації досягає апогею, коли Габріел не дозволяє синові піти в Алеппо у якості гінця та привселюдно принижує Стефана, сумніваючись у його фізичних здібностях і зрілості. Так Габріел підштовхує сина до ініціаційного порогу, звідки вже не буде вороття: аби довести свою мужність, Стефан не послухається батька, піде в Алеппо і помре від руки молодотурків.

У персонажів Варгаса Льйоси простежується, на перший погляд, вкрай химерне поєднання інфантильності та дорослості. Це специфіка суспільств Латинської Америки та решти традиційних спільнот, де чоловіки залишили за собою спрямовану на себе самих вимогу діяльності та потенції – статевої та соціальної. Така вимога встановлюється Великим Іншим із покоління в покоління і накладається на членів спільноти з дуже раннього віку. “*Приїду у машині з відкритим верхом, в американських чоботях, у білій сорочці, у шкіряній куртці, у капелюсі з червоним пером, із дорогою сигаретою в зубах – і посигналю вам*” [189,с.62], – такі уявлення про зрілість плекає Альберто на прізвисько Поет. Він не безнадійний хлопчина з родини робочого класу, як Ягуар, тому дає собі право мріяти з розмахом.

Тиск культури мачизму зображений і в оповіданні Льйоси “Цуценята” (*Los Cachorros*, 1967) (у іспанській жанрології цей твір часто відносять до романів), чия тематична близькість до “Міста та псів” очевидна. Куельяр, хлопчина, що вступив до релігійного коледжу Шампаньят у районі

Мірафлорес міста Ліма, опиняється перед потребою інтегруватися в молодіжну спільноту району. Від початку Куельяр здобуває повагу через неабиякі здібності в навчанні й спорті та навіть стає одним із членів “головної” групи однолітків. Однак під час гри у футбол на хлопця нападає собака Юдас (Іуда), і у результаті нещасного випадку Куельяр лишається кастрованим. Від того дня змінюється все – від поведінки батьків по відношенню до сина до ставлення викладачів і однолітків (останні дають йому принизливе прізвище Пісюнчик (*Pichulita*) [197,с.7]. Тепер Куельяр намагатиметься довести свою мужність здобутками у спорті та мачистською поведінкою.

У романі “Тітонька Хулія і писака” [194] персонаж Варгаса Льюїси активніше переходить від слів до дій, ніж його попередники підліткового віку. 18-річний Маріо на прізвище Варгітас щосили прагне довести свою мужність. Так, юний письменник за покликанням і редактор новин на радіо, Варгітас повсякчас намагається домінувати над своєю коханою, котра доводиться йому тіткою (щоправда, не кровною) і мало не вдвічі старша за нього. Герой одружується з Хулією і з відносним успіхом забезпечує родину протягом восьми років шлюбного життя. Однак варто зазначити, що поряд із ініціативою та запалом Маріо регулярно демонструє комічну інфантильність і безпорадність у дрібних деталях.

Спроба простежити культурно вкорінений процес дорослішання молодого чоловіка, провести фізіогноміку образів та контекстів здійснена на матеріалі романів М. Варгаса Льюїси “Місто і пси”, однак вихід за межі тексту у сферу культурного, соціального, політичного вимагає фізіогноміки не лише латиноамериканської “душі” (за О. Шпенглером), але й західноєвропейського духу. Розглядати його як радикальну опозицію духу латиноамериканського не є виправданим: поняття “європейське” не дорівнює поняттю “європоцентризм”, відтак, конструктивний підхід – аналіз типологічних подібностей та регіональних нюансів задля вияву геокультурної динаміки у добу постгегемонії. Окрім письма Ф. Верфеля,

обраний аспект художнього наративу М. Варгаса Льйоси виявляє спільність із ініціаційним варіантом Дж. Джойса у романі “Портрет митця замолоду”. Така типологічна рецепція текстів Льйоси, котру також бере на озброєння згаданий у пункті 2.4.2 американський дослідник М. Кіт Букер, видається продуктивною у культурно-антропологічній перспективі.

Роман Джойса “Портрет митця замолоду” і два вищезгадані тексти Варгаса Льйоси недоцільно зіставляти виключно за регіональною приналежністю, утім варто визнати, що вони виявляють низку полярних цінностей: це елітарне проти масового, повсякдення проти карнавалізації, західна інтелектуалізація проти гібридної латиноамериканської. Однак контрапунктом двох контекстів стає те, що ініціація персонажів у обох авторів відбувається усередині репресивних владних систем: це ієзуїтські учбові заклади у “Портреті митця замолоду” та, відповідно, військова академія у “Місті і псах”. Стосунки домінування та підкорення, що в їх межах неофіти Джойса та Льйоси дорослішають і стверджуються як чоловіки, втілюють диктат символічного у способи, характерні для кожного з двох названих типів дисципліни – клерикальної та військової, а також відповідно до суспільства, яким вони задані.

За подібною схемою актуалізується також ініціаційний міф і у романі Х.М. Аргедаса “Глибокі ріки” [83]. Автобіографічний текст Аргедаса, наратив від першої особи, – про хлопчика, котрий виріс серед індіанців і вивчив кечуа раніше за іспанську. Як і “Місто і пси”, це роман виховання: головного героя Ернесто відправляють до школи, де він має набути тієї соціальної ролі, що для нього обрали батьки. Дисципліна католицьких священників і глузування однолітків перетворює навчання на травматичний досвід для Ернесто: його ініціаційний маршрут стає алегорією на насильницьке окультурення колонізаторами тубільного Перу.

І Джойс, і Льйоса залучають до свого письма автобіографічний компонент: Джойс так само, як Стівен Дедал, пройшов навчання у єзуїтських школах та зіштовхнувся із конфліктом політичного, релігійного,

особистісного та підсвідомого. Ініціаційна схема, запропонована у романах обох письменників, – подія, що стосується безпосередньо їх самих. Утім, варто відзначити певне дистанціювання від персонажів, що поєднує в собі епічні і авангардистські риси. У Варгаса Льйоси і Джойса воно досягається зокрема через дисемінацію суб'єктності (множинні фокалізації, фрагментарна ідентичність персонажів і такий самий фрагментарний наратив).

Щодо фігури батька, однієї з ключових у досліджуваних наративах, у “Портреті митця замолоду” Джойса вона так само зображується як віддалена, відсторонена: *“Його батько подивився на нього крізь келих: у нього було волохате обличчя”*. Або: *“Ласкаво просимо додому, Стівене! Привітальні вигуки. Мати поцілувала його. Чи було це правильно? Його батько тепер був маршалом – звання вище, ніж суддя-магістрат. “Ласкаво просимо додому, Стівене”* [130]. Як було загадано, патріархат стверджується з покоління у покоління. Містер Кейсі, друг батька Стівена, котрий розділяє його політичні переконання, говорить: *“Я не відступник. Я католик, яким був мій батько, і його батько, і батько його батька – ще у ті часи, коли ми б радше віддали життя, аніж зрадили нашу віру”* [130]. Отож, як стверджує Жіжек, Великий Батько – мертвий.

Як і у текстах Льйоси, у “Портреті митця замолоду” Джойса імена юнаків також промовисті: вони акцентують маскулінні якості персонажів або їхню відсутність. Маленький Стівен у “Портреті митця замолоду” під час гри у футбол відчуває свою меншовартість порівняно з іншими гравцями, усвідомлює власні очі та тіло як слабкі на тлі сильних гравців, як-от Роді Кікем (англ. *kick 'em* – “вдар їх”) чи Смердючий Рош (англ. *Nasty Roche*). Маркує свою домінацію через знущання над Стівеном і Херон, котрий носить ім'я сина Аполлона і цілком суголосить своєму міфологічному прототипу.

У той час як герой Льйоси виріс, так і не подорослішавши (торкаємося цього аспекту у пункті 3.3.2), джойсівський персонаж постарів, не виріши: *“Дитинство його померло чи щезло, а разом із ним – і його душа, здатна на*

прості радощі, і він блукав життям, неначе тьмянний диск Місяця” [130]. Дитинство Стівена позначене відчуженням, соціальним і зокрема релігійним гнітом та страхами, що з нього проростають, – від первісного до екзистенційного.

Страх кадетів із роману “Місто і пси” перед владою навряд можна назвати екзистенційним. Вони не стільки бояться влади, скільки підкоряються їй за статутом: для кадетів це режим повсякдення. На відміну від сюжету “Міста і псів”, у романі Джойса ієрархія серед однолітків проходить відносно побіжно – у фокусі ірландського автора субординація релігійна. У релігійних, як і у військових колективах, існує сувора ієрархія, однак християнське релігійне виховання передбачає складнішу систему засобів психологічного маніпулювання, що також підсилюється високим ступенем ізоляції неофітів.

У військових закладах боятися і підкорятися – норма. Повсюдне пригноблення нижчих за званням позбавляє необхідності рефлексії над винятковістю власного нікчемного становища. Офіцери та старші кадети в училищі імені Леонсіо Прадо завойовують авторитет зовсім не близькістю до Бога і змушують боятися себе аж ніяк не розповідями про те, що кожен наступний гріх помножує кару, як це роблять юні єзуїти у романі Джойса. У Леонсіо Прадо діють первісні інстинкти, що панували на Землі задовго до встановлення релігій: “швидше, вище, сильніше”.

Через легку мову та нестримний гумор роману Льюїс може здатися, що стосунки домінування та підкорення між учнями ігрові й відкриті, а не підлі та жорстокі, як серед ірландців-єзуїтів. Стівен Дедал “... *не довіряв такому бунтарству й сумнівався у щирості такої дружби, вбачаючи у ній сумне знамення зрілості*” [130]. Стосунки, що будуються на приниженні і знущаннях, викликали у Стівена сумніви, а для героїв роману “Місто і пси” таке розчарування у суті дружніх відносин згадується хіба побіжно. Однак, окрім загальної атмосфери знущання (яскравий приклад – описана вище церемонія хрещення), серед кадетів панує традиційний для країн Меркосуру

класизм, а також побутовий расизм, що розгортається за принципом верховенства білих, карнавальної тваринності чорношкірих та цілковитого остракізму індіанців як людей нижчого сорту. У Джойса ксенофобія між юними ірландцями, шотландцями та англійцями дублюється відповідним політичним протистоянням у світі дорослих, що значною мірою визначає ініціаційні вектори неофітів.

Кадети ж перуанського військового училища відірвані від релігії, хоча живуть у суспільстві масового католицизму. Тілесне жодним чином не сприймається ними як гріховне: позбавитися цноти слід якомога раніше, а детальна інформація про це зазвичай стає надбанням спільноти:

“Вальяно почав розповідати про жінку з четвертої кімнати борделя “Уатіка”. Його вирячені очі так і оберталися, наче сталеві кулі в магнітному полі. Його слова і тон були палкі. <...> Вже за тиждень половина взводу знала про ту жінку, а ім’я Золоті Ніжки звучало в Альберто у вухах, наче знайома музика. Нестримні, хоча в цілому туманні вислови кадетів годували його уяву”. [189,с.42]

У той час, як персонаж Джойса “намагається втамувати свою несамоовиту жагу, перед якою усе інше здається пустим і чужим” [130], маленькі мачо з училища Леонсіо Прадо цілковито віддаються бажанню. Їхні закоханості ранні, численні й зазвичай цілком зреалізовані фізично – нехай і на зовсім іншому об’єкті. Так, Альберто Поет закоханий у дівчину Рікардо, Тересу, однак цноти позбавляється з повією.

Безумовно, похід Альберто до жінки на ім’я Золоті Ніжки несе в собі сліди випробування. Утім, його юнацьке хвилювання не порівняти з маргінальними муками Стівена Дедала. Герой Джойса зміг узяти від ініціаційного статевого акту непомірно більше: катартичний жах став імпульсом до розриву ідентичності. У межах перуанського гештальту подібного табу просто не існувало і не існує, а значить його не можна порушити.

Безпосередньо у сюжеті роману “Місто і пси” читач засвідчує факт завершення ініціаційного шляху лише одного з кадетів – курсанта на прізвище Раб. Рікардо Арана не вдається вийти з лімінальної ситуації між життям та смертю: Рікардо отримує тяжке поранення на вченнях та помирає – є підозри, що за задумом Ягуара. У свою чергу, бунтар Ягуар успішно завершує ініціацію і слухняно вписується у порядок повсякдення: знаходить роботу і одружується на коханні свого дитинства, Тересі, за якою впадали і Раб, і Поет. Про Альберто Поета ми знаємо, що після завершення навчання юнак має намір переїхати до Сполучених Штатів. Відповідно, ближче до кінця роману його спогади про академію Леонсіо Прадо поступово стають віддаленими і позбавленими особистих переживань.

Персонаж “Цуценят” Куельяр, усвідомивши, що кастрація – незворотна подія, відділяється від групи і намагається компенсувати своє становище вигнання жорстокими й аморальними вчинками, що врешті завершується загибеллю в автомобільній катастрофі. Решта групи друзів з Мірафлореса відповідає очікуванням спільноти: юнаки одружуються і вписуються у буржуазну модель життя, а їхні діти починають новий цикл життя у межах вищого класу Ліми.

Щодо Стівена Дедала, варто визнати, що фаустіанські рефлексії і муки бажань дали свої плоди. Після довгих вагань герой пішов шляхом Люцифера, прийнявши такий принцип: *“Я не служитиму тому, у що більше не вірю”* [130]. Кінцевий результат ініціації непомірно перевершив очікуваний. Від Стівена чекали, що він успішно пройде усі ланки освіти у єзуїтських закладах і стане шанованим членом громади. Утім, наважившись на шлях митця як спосіб “виразити себе” та спробу осмислити існування всього суцього, неофіт подолав диктат символічного і вийшов за межі повсякдення у сферу безпосередніх переживань. Так само Альберто Поет у “Місті і псах” дистанціюється від Символічного (родина, фігура батька, військовий статут, ієрархія серед однолітків) саме через свій письменницький дар.

Для Стівена в “Уліссі” втеча від суспільства стане основним способом виживання. Дедал добровільно відмовиться від дому, родини, друзів, не визнає зазіхань на свою суб’єктність ані з боку англійської державності чи ірландських націоналістів, ані з боку католицької церкви. Стівен відмовляється молитися на прохання матері, котра знаходиться при смерті, й відвертається від батька. Асоціальність розповсюджується й на історію, від “жахіть” якої герой Джойса хотів би пробудитися.

Герої Варгаса Льйоси почасти розділяють таке скептичне ставлення до історії та суспільства, однак до останнього намагатимуться інтегруватися у соціум, навіть усвідомлюючи всю руйнівну дію, що суспільні норми чинять на їхню ідентичність. Це протиріччя яскраво виражене в романі “Витівки кепського дівчиська”, що його аналізуємо у пункті 3.3.2.

У ході дослідження проблема ініціаційного міфу, зокрема у порівняльному аспекті, стала поштовхом до вияву причинно-наслідкових зв’язків між низкою соціокультурних конструктів (дисциплінарна влада, релігійна та військова освіта, стосунки у родині та колективі, соціальні патерни та моделі поведінки, мачизм, класизм, тощо), національної специфіки цих явищ, а також довела свою значущість у розширенні потенціалу міфокритичної рецепції текстів Варгаса Льйоси.

3.3.2. Любов до Іншого і номадична суб’єктність у романі “Витівки кепського дівчиська”

У дослідженні міфодискурсу романів М. Варгаса Льйоси, викладеного у попередніх підрозділах, у поле зору нерідко потрапляє міфологічний за своєю суттю мотив подорожі. У “Зеленому Домі” – це сплав Фусії Амазонкою, подорож індіанки Боніфації до Піури, шлях лоцмана Ньєвеса як нескінченна подорож; у “Війні кінця світу” – паломництво Антоніо Консехеро та його пастви, подорож Галілео Галля. У романі “Місто і пси” мотив подорожі присутній метафорично – у вигляді ініціації. Роман “Витівки кепського дівчиська”, де номадичність є центральним сюжетотворчим і

смыслотворчим елементом, є плідним матеріалом для того, щоб дослідити роль подорожі у самовизначенні суб'єкта та в його бутті-для-Іншого [56].

За визначенням самого Льюїса, “Витівки кепського дівчиська” – його перший роман про кохання, *“дослідження кохання, позбавленого всієї романтичної міфології, що його завжди супроводжує”* [91]. Роман про “постнекласичну” любов розповідає про бурхливі й хворобливі стосунки двох коханців протягом чотирьох десятиліть на тлі політичних і соціальних подій другої половини XX століття – від Ліми до Лондона, від Токіо до Мадриду.

Між романами “Місто і пси” (1963) та “Витівки кепського дівчиська” (2006) – більша частина творчого шляху Варгаса Льюїса. У останньому творі помітно, як, з одного боку, *інтелектуалізується притаманний ранній творчості автора натуралізм*, а з іншого, – наратив стає більшою мірою масовим, а сентименталізм досягає найвищої точки з-поміж чи не всього доробку Льюїса. Ми вже не сприймаємо текст як новий латиноамериканський роман: “Витівки кепського дівчиська” – це постмодерністський космополітичний текст із так само космополітичним міфодискурсом. Утім, лишається багато рис, що загалом визначають письмо Варгаса Льюїса: авторське переосмислення форм масової літератури, специфічний латиноамериканський погляд на хронотоп, зображення слідів *lo real maravilloso* у буденному житті, згадані прийоми сполучених посудин та історії в історії, множинна фокалізація тощо.

Роман “Витівки кепського дівчиська” доцільно досліджувати крізь призму постмодерністських філософських концепцій. Однією з опорних точок дослідження стала концепція подорожі Жіля Делеза та відповідне уявлення про сучасного номада. У працях “Логіка сенсу” та “Відмінність і повторення” Делез, аналізуючи повсякденне мислення, визначає його як можливість сприймати світ, позбавлений різноманіття, оскільки ключовою особливістю такого мислення стає сприйняття як упізнавання. Повсякденне мислення у термінах Делеза – мислення репрезентаціями, що опосередковує

ую багатогранність світу за допомогою понять і спирається на чітку структуру знакової взаємодії: об'єкти, дії, відносини відсилають одне до одного, і ця їхня функція задана у самому їхньому значенні [19,с.92].

Повсякденне у Делеза можна порівняти з Символічним у розумінні Ж. Лакана або запропонованим ще К. Леві-Строссом “культурним порядком”. Повсякденний порядок організує простір людського існування як строго визначений та гарантує відносну стійкість “Я”. У повсякденні людина втрачає безпосередній контакт зі світом, можливий цей контакт лише у опосередкованій формі. Катастрофічність реальності породжує потребу нормативності простору та створення певної матриці з традицій, нових ритуалів. Alegоричну візуалізацію, доведену до крайнощі, запропоновано у науково-фантастичній кінотрилогії “Матриця” Лани та Ендрю Вачовські (*The Matrix*, 1999-2003). У подібному просторі нівелюється жах “пустелі реального” (термін С. Жіжека) [205,с.1].

Забезпечуючи стабільність і збереження людського світу, гарантуючи стійкість, монолітність “Я”, повсякдення трансформує усе інше, неосвоєне та непізнане у освоєне, рідне, опосередковане здоровим глуздом та загальноприйнятими нормами. Простіше кажучи, цей символізм несе дисциплінарну функцію.

Кепське дівчисько – кохання всього життя протагоніста Рікардо – боїться повсякдення і не дозволяє собі втрапити до пастки рутини. З дитинства вона вигадує собі ролі, за якими ховає свою особистість, і, доки може, не дозволяє Рікардо відчути спокій і рівновагу, опинитися з нею у суто побутовій ситуації. Значно частіше герої зустрічаються у готелях та кафе, аніж у обжитих помешканнях – у них кепське дівчисько опинятиметься з Рікардо у межових для неї ситуаціях (тяжка хвороба) або задля того, щоб погратися з почуттями Рікардо.

У просторі повсякдення усі поняття і репрезентації визначаються як умови “можливого досвіду” (термін Делеза). Однак можливий досвід не є досвід реальний; останній передбачає пряму участь у тому, що відбувається,

“безпосереднє” чуттєве переживання, у котрому стверджується відмінність, а не тотожність, де “... здатність відчувати не виступає у якості закону над об’єктами” [18,с.197]. Одним із типів такого безпосереднього досвіду “тут і зараз” є подорож [59,с.269].

І герой, і героїня роману, фактично, знаходяться у подорожі все життя: перекладача ЮНЕСКО Рікардо Сомокурсіо відряджають на конференції, самміти та виставки, а кепське дівчисько подорожує світом у вічному пошуку-втечі. При цьому Рікардо майже ніколи не обирає напрямом сам, і ті нечасті випадки, коли головний герой підлаштовує свої відрядження під необхідний маршрут та сам обирає країну, пов’язані з походеньками кепського дівчиська. Щойно героїня знов з’являється у житті Рікардо після років відсутності, герой мчить до неї, неначе вірний пес: *“Ось уже багато років я люблю одну жінку, котра то з’являється, то зникає, неначе вогонь-привид, то на мить осяє моє життя щастям, то затягне все у пільму, перетворить на суху безплідну пустелю, прищепивши мене проти нових радощів чи нового кохання”* [15,с.318]. Кепське дівчисько мучить Рікардо й у своїй функції Демона втілює архетип Тіні та альтер его протагоніста.

Подорож постає як опозиція диктату повсякдення, покликана відкрити доступ до сфери іншого і встановити якісно новий порядок. Суб’єктом такої подорожі є анонімна номадична сингулярність, за Делезом [18,с.137], а структура подорожі подієво визначається як постійний розрив ідентичності суб’єкта. Кепське дівчисько постійно знаходиться у русі-становленні, що ніколи не завершиться. Її подорож – це затяжна межова ситуація: мандрівник уже не той, ким був раніше, але ще не той, ким стане. Щойно поновлюється цей рух, тотожність об’єктів та самого “Я” героїні зникає.

Усе життя кепське дівчисько жонглює іменами, амплуа та біографіями, але її реальне ім’я читачу невідоме. У центрі сюжету – множинність героїні, її нескінченні метаморфози у режимі *homo ludens* (чи *mulier ludens*?). Маска як “функціональний комплекс, що виникає для задоволення потреби в адаптації або для забезпечення інших зручностей, однак аж ніяк не

ідентичний особистості як такий” [133] – домінанта головного жіночого персонажа.

Розвиток цього персонажа, взаємодія з протагоністом Рікардо починається з гри, підміни: ще підлітками, щойно переїхавши до благопристойного району Мірафлорес, кепське дівчисько та її сестра видають себе за чілійок. Тут можна віднайти принцип міфологічного подвоєння Дюрана. Дієсхема спуску характеризується інверсивністю, подвійним запереченням, покликаним ствердити позитивне через негативне. Історія кепського дівчиська засвідчує подвоєння цієї якості, що її Башляр зокрема віднаходить у текстах Е.А. По (наприклад, у По вода часто “подвоює” світ та істот у ньому засобом дзеркального відображення). Намагання кепського дівчиська віднайти необхідну соціальну конфігурацію “віддзеркалюється” і у поведінці її сестри, котра веде цю гру з ініціативи кепського дівчиська. Коли брехня розкривається, підлітки району Мірафлорес здогадуються, що уся вистава розіграна через те, що сестри походять із дуже бідної родини, а можливо й мають не зовсім гідну професію.

Подорослішавши, кепське дівчисько, жінка без імені та біографії, вдає з себе партизанку-революціонерку з багатой сім’ї; одружується з французьким чиновником і бреше оточуючим про своє заможне життя у Лімі; представляється мексиканкою і стає дружиною британського власника господарства з розведення коней; пізніше зникає з життя Рікардо і з’являється у ролі помічниці та за сумісництвом коханки японського контрабандиста з садистськими нахилами. Героїня відверто зізнається, що увесь час грала з чоловіками та вигадувала собі ролі, змінювала Персону, заради того, щоб отримати той рівень життя, про котрий мріяла з дитинства. Кепське дівчисько аргументує це тим, що гроші – нібито “... єдина форма щастя, яку можна помацати руками” [15,с.169], і чоловік, закоханий у неї, переконувався у цьому протягом усього життя: “... я багато чого дізнався про экс-мадам Арну, дізнався, наскільки далеко вона зайшла в пошуках

життєвої стабільності, гарантію котрої, за її переконанням, давало лише багатство” [15,с.169].

Оскільки суб’єктність мандрівника перебуває у стані постійних змін, вона не може набути визначеного змісту – для цього герою треба зупинити свою подорож. Кепське дівчисько цього не робить, хоч на певному етапі й досягає бажаного соціального статусу: глибинною метою її подорожі є не матеріальний чи соціальний комфорт, а втеча від повсякдення, що її лякає, від власної ідентичності, заданої соціумом, – ідентичності, що героїню не влаштовує. У мотивації кепського дівчиська можна вбачати й емансипацію за принципом “підкорюючись, володарюй”, що, досягнувши апогею у стосунках із Рікардо, дистилювалася у патологічну необхідність підкорення іншому чоловікові. У будь-якому разі, кепське дівчисько не припиняє свій квест, оскільки боїться змінити свій статус кочівниці на “*роль дрібнобуржуазної домогосподарки*” [15,с.593]; їй комфортніше у лімінальному “ніде”, адже для неї дійсність, “*життя, наповнене до краю*” [15,с.60] відбувається саме у межовому просторі, а не у відправній точці чи пункті призначення.

Подорож кепського дівчиська відповідає делезівській концепції карти – вільного, ризоматичного уявлення про простір, тоді як подорож Рікардо подібна до кальки, що “відсилає до певної компетенції” [20,с.16] та відтворює лише сама себе, але нічого нового. Рікардо свідомо відмовився від життя, сповненого пригод та гострих вражень, заради осідлого статусу, а жінка компенсує його тотальну пасивність своєю граничною активністю, що її він вимушений дублювати. Рікардо утілює комплекс Новаліса – його відрізняє “задоволення чуттєвого прагнення до внутрішнього тепла”, глибинне відчуття блаженства, що зігриває, “необхідність розділити полум’я” [7,с.66]. Герой порівнює кепське дівчисько із вогнем-привидом, і це теж маркує його ‘новалістичність’. Рікардо, фактично, кожного разу здобуває вогонь, розпалюючи у кепському дівчиську пристрасть, що спала увесь той час, поки вона була не з ним.

Новалістичність Рікардо подвоюється комплексом Емпедокла, що його можна простежити у патернах поведінки кепського дівчиська: на поверхні бачимо образ згубної жінки (*femme fatale*), з котрим в Уявному асоціюється атмосфера жаху та невідворотної катастрофи, а “у глибинах несвідомого займається жарке полум’я, що спалює зсередини живу плоть” [7,с.148]. Власне, не стільки жага грошей чи солодкого життя, скільки бажання подолати дитячу травму через соціальну меншовартість, постійний намір втечі, руйнівний “поклик вогню” визначає кожен рух кепського дівчиська і врешті-решт змушує її втратити “Я”, так і не встигнувши підібрати під нього маску.

На перший погляд здається, що головний герой – носій монолітної ідентичності: він знаходиться у гармонії з оточенням і йде життям прямою дорогою. Рікардо Сомокурсіо з дитинства мріяв жити в Парижі, наполегливою працею досягнув мети, а далі його амбіції не сягали. У свою чергу, героїня-авантюристка щоразу вигадувала собі нову біографію й надовго не затримувалась в одному місті, країні чи соціальному класі. Утім, і Рікардо, і кепське дівчисько – метеки і маргінали.

Головний герой часто питає себе: “*Так хто ж ти такий, Рікардіто?*” [15,с.310], він знає, що ніколи до кінця не впишеться у життя Франції, але й не хоче повертатися до рідного Перу, що його роздирає революція, криза та злидні: “*Мені ніколи не стати французом, хоч паспорт у мене французький і в ньому написано, що я француз. Я назавжди залишуся metequé. І, в той же час, я давно перестав бути перуанцем – тут я відчуваю себе іноземцем ще гостріше, ніж у Парижі*” [15,с.600]. Рікардо – позаштатний перекладач, а отже суть його Персони – у “відсутності”. Його колега Саломон Толедано – такий самий метек у Вавілоні, сефард із Турції, що навчався у Швейцарії й Англії і працює у Парижі, – переконує Рікардо: “*Франція не винна, друже мій, у тому, що ми з тобою відчуваємо себе іноземцями. Це доля. Як і наша професія перекладача – теж один із способів завжди бути іноземцем, бути присутнім, не будучи присутнім, бути, щоб не бути*” [15,с.349].

Вавілонічний урбанізм Льюїса породжений латиноамериканським міфологічним часопростором, однак у “Витівках кепського дівчиська” він стає однозначно космополітичним. У латиноамериканській літературі, де місто – змішання колонії і метрополії, тубільного й чужого, традиції та інновації, цей конструкт поступово перетворюється на живу істоту – часто монструозну. “Напіврозвинене, народжене вже в руїнах, – описує локальне сприйняття образу міста дослідниця Есперанса Лопес Парада, – непридатне для життя, але густонаселене, <...> забруднене, анонімне – складно орієнтуватися у такому просторі, що змінюється кожної години [141,с.223].

Наслідок дезорієнтації у такому просторі – непостійність і неупорядкованість; ці якості виявляються константами, законами міста-хамелеона. Жителі не встигають адаптуватися до незвичного нового порядку. Повернувшись до Ліми, Рікардо не впізнає рідного міста: “*[Я] повною мірою відчував себе іноземцем – достатньо сказати, що у теперішньому місті пам’ять моя не знаходила для себе майже жодних зачіпок. <...> Район в цілому втратив свою індивідуальність, усюди розплодилися будинки різної висоти, магазини та яскрава реклама, змагаючись між собою в несмаці й вульгарності*” [15,с.301]. При цьому Ліму свого дитинства оповідач описує як світлу і безхмарну – повну звуків мамбо, яскравих кольорів і свіжого повітря.

Як слушно зазначає Ф. Аінса, на відміну від північноамериканського наратора, латиноамериканський оповідач не підлаштовується під цивілізаційний міф, що передбачає консолідацію і інтеграцію у урбаністичний простір, – навпаки, він бунтує [78,с.53-54]. Можна стверджувати, що великі столиці Латинської Америки і, відповідно, образ міста загалом у латиноамериканській літературі – це нереалізовані бажання, великі міфи про ідеальний порядок.

У латиноамериканських авторів та зокрема у Варгаса Льюїса місто постає як метафізичний пастиш, що акцентує розрив між бажаним і реальним простором. Перуанський автор Себастьян Саласар Бонді називає Ліму

“жахливою” (ісп. *horible*) [163,с.1] і зауважує, що її населення живе лише минулим. Цьому суголосять слова Аінси про ідентичність латиноамериканського міста і його жителів: “Сповнені алієнації та ностальгії, вони озираються назад, харчуючись брехнею благородного минулого, що знецінює зусилля сьогодення й паралізує будь-яку проекцію майбутнього життя”. Хорхе Едуардо Бенавідес описує Ліму як “світову столицю відчаю” [89,с.13].

Як було зазначено, Варгасу Льйосі болить сучасна Ліма і сучасне Перу, однак так само його бентежить сучасне місто як таке. Урбаністичний простір у його романах визначається протиріччями між багатством і бідністю, ностальгією за минулим і катастрофічними візіями майбутнього. Віднаходимо цей тон у описах Піури в романі “Зелений Дім”, в образі Ліми у романі “Місто і пси”, а також у “Витівках кепського дівчиська”:

“Досить було покинути вулицю Аве Марія, де ми жили на четвертому поверсі старого, обшарпаного будинку, аби побачити навколо вавілонське стовпотворіння: китайців і пакистанців, що чимось торгували, індійські пральні та лавки, крихітні марокканські чайні, бари, заповнені латиноамериканцями, колумбійських і африканських наркоторговців, а ще – групами на кожному розі, в кожному підворітті – румунів, югославів, молдован, домініканців, еквадорців, росіян і азіатів. Іспанські родини всіляко намагалися підкреслити свою відмінність від стороннього люду, дотримуючись старих традицій: влаштовували посиденьки, перемовляючись з балкона на балкон, розвішували білизну на мотузках...” [15,с.451].

Міфологема Вавілону органічна для постколоніальної літератури та зокрема латиноамериканської літератури постбуму. Так, уругвайська письменниця К. Пері Россі у романі “Корабель дурнів” через залучення образу Вавілонської вежі акцентує увагу на розмаїтті мов та ролі мов у розгортанні сучасного урбаністичного сценарію. *“Мені здається, що різноманіття мов – це добре. Хто зна, яким би був світ, якби ми усі говорили однією мовою”* [156,с.88]. Окрім того, численні алюзії на Вавілонську вежу у

романі Пері Росії слугують символом межі людських можливостей. Вежа – це ілюзія надійного монументального центру, що остаточно зруйнований, і простір централізованого міста позначений таким самим міфологічним розчаруванням.

Розчарування – також один із ключових мотивів роману “Витівки кепського дівчиська”: це почуття переслідує головну героїню і часом бере гору над Рікардо. Так, після численних походеньок кепське дівчисько опиняється у руках садиста і покриває деспотичну сутність свого хазяїна перед Рікардо та навіть перед лікарями. Постійна зміна масок призвела до втрати ідентичності. Героїня-домінатрикс використовувала матеріальну потенцію сильних чоловіків і врешті-решт відкрила в собі самій бажання бути використаною та необхідність підкорятися: *“Вона була не лише жертвою, але й змовницею Фукуди. Отже, у її душі звило гніздо щось таке саме фальшиве та грішне, як у мерзенного японця”* [15,с.600]. Тут відносини “господар-раб” ускладнюються: виступаючи у ролі “господаря” (володарки) для Рікардо, героїня стає рабинею по відношенню до іншого чоловіка.

Роман “Витівки кепського дівчиська” – не лише роман про десакралізовану любов, але й авторський міф пам’яті: у романі зосереджена пам’ять історична і культурна, елементи мемуарів та первинні образи Уявного. Однак пам’ять не означає правду і так само не є вигадкою. Девід Шілдс пише у “Жазі реальності”: “Як можна отримувати задоволення від мемуарів, вірячи у їх правдивість, коли, як відомо, пам’ять – найненадійніше, що є на світі? Слід віддати належне багатьом мемуарам, що здаються відвертими, позбавленими прикрас, але перше і найважливіше, що ми дізнаємося про пам’ять, – це те, що вона ненадійна і може помилятися. Спогади, як ми тепер знаємо, можна спалити, загубити, створити їм перешкоду, пригнітити та навіть відновити” [170,с.63]. На ненадійності пам’яті завжди наголошував Варгас Льйоса – поміж іншого, саме це стало поштовхом до потужної реміфологізації та визначило свободу міфодискурсу у романах перуанського автора.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3

На матеріалі романів М. Варгаса Льйоси здійснена спроба дослідити шляхи і форми реміфологізації у латиноамериканському романі другої половини XX століття, а також випробувати різні способи рецепції міфологічного дискурсу у художній літературі і зокрема у латиноамериканському контексті. Відтак, міфаналіз на основі теорій Г. Башляра і Ж. Дюрана набув міждисциплінарного характеру із залученням концепцій, що відповідають епістемологічним викликам сучасності та зумовлені особливостями письма М. Варгаса Льйоси, а саме антропологічної критики, постколоніальної критики, елементів структурного аналізу.

Міфокритичне прочитання роману “Зелений Дім” (підрозділ 3.1) відкриває постколоніальний погляд на просторові виміри “Я”, опозицію “природа – цивілізація” та біоантропоморфний міф – важливий елемент латиноамериканських літературних сюжетів. Простір, територія, жива і нежива природа вписуються в актантну модель особливим чином: протистоять вторгненню чужинця й долучаються до культурного “канібалізму” нового латиноамериканця.

У просторовому вимірі – через територіальний поділ, опозицію ландшафтів, антропоморфні якості природи – у новому латиноамериканському романі також розкривається проблема “свій – чужий” і зокрема тубільне питання. Ця дихотомія та місце Іншого у латиноамериканському проекті з переприсвоєння власної культури виявляється і в лінгвістичному коді – через різні мови і говірки, різницю контекстів і комунікативні провали, промовисті імена і топоніми, гібридизацію іспанської мови як вияв мовного “канібалізму”. Таким чином латиноамериканські письменники покоління буму і зокрема М. Варгас Льйоса активно відтворюють латиноамериканську міфологію, новий тип простору і новий тип героя.

На матеріалі роману “Війна кінця світу” (підрозділ 3.2), розглянуто шляхи міфологізації історії і героя, показано способи, у які відбувається нашарування біблійного, національного, масового, авторського міфів. Латиноамериканську історію і латиноамериканський міф у тексті Льюїса слід сприймати як взаємопов’язані й рівноцінні за своєю легітимністю сили, що komponують локальний культурний дискурс, а тому міфокритичний підхід і принципи рецептивного методу можуть стати важливими інструментами збереження пам’яті через реінтерпретацію історичного роману та біблійної міфології. Роман М. Варгаса Льюїса “Війна кінця світу” розглянутий також у порівнянні з текстом Ф. Верфеля “Сорок днів Муса-Дага” у таких аспектах, як політично ангажоване письмо та наративні стратегії героїзації в історичному романі. Для героїв Льюїса характерна новалістичність, вияви комплексу Прометея і архетипу месії. Утім, на відміну від європейського героя, латиноамериканський протагоніст рідко буває суто Денним або Нічним: для нього характерний протейзм.

Суб’єктність латиноамериканського героя у суспільному вимірі розглянута у підрозділі 3.3. Оскільки міжособистісні відносини є виявом дисциплінарної влади, закономірності функціонування суспільства закладаються саме на рівні стосунків родини, пари, колективу – і на цьому ж рівні відбиті в літературних сюжетах Варгаса Льюїса. У них любов, пристрасть, захоплення десакралізуються, позбавляються романтичного ореолу, постаючи як взаємозалежність двох суб’єктів, інколи нездорова та деструктивна.

На матеріалі романів Варгаса Льюїса “Місто і пси” та “Витівки кепського дівчиська”, із частковим залученням текстів “Тітонька Хулія і писака” та “Цуценята”, проаналізований функціонал архетипосфери перуанського автора, зокрема вияви анімі та анімуса, Едіпів комплекс і комплекс Прометея, спільний для героїв багатьох творів Льюїса, роль фігури Батька тощо. У контексті відносин влади особливий критичний потенціал зосереджує у собі процес ініціації як ствердження символічного порядку.

Запереченням символічного порядку може ставати подорож героя. Концепція подорожі, переосмислена на епістемологічних засадах постмодернізму, та відповідне уявлення про сучасного номада як про анонімну суб'єктність у постійній трансгресії стали опорними точками у дослідженні подорожі героя у романах Варгаса Льйоси. Цей мотив накладається на процес дорослішання, міжособистісні стосунки та життєвий шлях персонажів загалом і виявляє їх номадичну фрагментарну ідентичність. Ефективний міфаналіз вимагає дослідження міфологічного тла у типологічних зв'язках між різними виявами, а отже – залучення антропологічної перспективи. З огляду на це ініціацію та автобіографічний чинник появи цього мотиву у М. Варгаса Льйоси досліджено в порівнянні з відповідними сюжетами у Х.М. Аргедаса, Ф. Верфеля, Дж. Джойса.

Аналіз романів М. Варгаса Льйоси дозволяє пересвідчитись у тому, що у творах перуанського автора органічно поєднані латиноамериканський світогляд і сучасне космополітичне письмо. Окрім того, така характеристика ще раз вказує на культурний “канібалізм” як одну з ключових наративних стратегій у новому латиноамериканському романі.

ВИСНОВКИ

Результатом дослідження способів міфотворчості у романістиці перуанського письменника Маріо Варгаса Льйоси стало встановлення функцій реміфологізації у латиноамериканському романі другої половини XX ст. та виявлення взаємозв'язків між первинною образністю та зображенням закономірностей соціальної поведінки у політично ангажованому письмі перуанського автора.

Першим кроком у дослідженні був аналіз основних проблем теоретизації феномену міфу у літературознавстві, визначення функцій поняття “міф” у вивченні латиноамериканської літератури XX століття. Одна з наріжних суперечностей у проблематизації поняття “міф” принагідно цього завдання полягає у складності вибору достатньо місткого розуміння міфу, що корелювало б з латиноамериканськими літературними практиками та дозволило б уникнути обмеженого тлумачення сутності міфу в аналізі сучасної літератури. Шлях до вирішення проблеми на користь ефективного залучення функцій міфу – услід за К.Г. Юнгом, Н. Фраєм, О.Ф. Лосєвим усвідомлювати міф як особливий наратив, покликаний пояснити порядок речей, та як особливий модус організації дійсності, що формується за презумпцією буквальності і вимагає відповідної міфологічної рецепції.

З переносом поняття міфу зі сфери психології в царину культури та зокрема літератури смислове наповнення базових архетипів трансформується: вони переростають у літературні форми. Кінцевою метою міфаналізу стає не просто формальне відтворення елементів міфологічного тла, а визначення концептуального змісту архетипних складових певного наративу. У світовому та вітчизняному літературознавстві визнаний діалогічний, неперервний характер міфу, виявлена наступність у розвитку історичних та авторських варіантів міфологем. Таким чином, міф становить своєрідну спільну “матрицю” світової культури, на основі якої формуються вияви Символічного.

Для того, щоб відтворити певну культурну динаміку міфологічного, дослідити специфіку рецепції тексту у певну добу та у конкретному соціокультурному контексті, в дисертації застосовано міфаналіз, заснований на теорії Уявного Г. Башляра та антропологічній міфології Уявного Ж. Дюрана. Такий підхід є ефективним інструментом рецепції наративів Варгаса Льйоси з його синкретичним міфологічним тлом та вагомим політичним компонентом. Методологічна перспектива дослідження міфодискурсу М. Варгаса Льйоси виявляє функціонал міфу як епістемологічної категорії сучасності. Постмодерне світосприйняття позначене не лише десакралізацією великих наративів, але й активною реміфологізацією, а міф у сучасній культурі зумовлює плюритопічність, відкриває особливий модус сприйняття Іншого у міфологічній світоглядній парадигмі та пропонує шляхи ідентифікації та самоідентифікації через первинні образи.

Функціонування міфу у сучасному культурному дискурсі задав вектор розвитку теорії постмодернізму та зокрема постструктуралістських концепцій часопростору і теорій соціальної взаємодії (концепція Іншого, теорії влади тощо). Останні, у свою чергу, тепер стають у нагоді для критичного переосмислення постсучасної реміфологізації і можуть бути опорними точками у дослідженні латиноамериканської літератури другої половини XX століття, де домінує нелінійна концепція часопростору, а посилена тенденція до реміфологізації наряду пов'язана з характерною для цього контексту політикою ідентичностей. У цьому випадку доцільно звернутися до рецептивної критики: згідно з її принципами, разом із автором та текстом у переосмисленні міфу та міфотворчості бере безпосередню участь і читач із постколоніальним світоглядним орієнтиром.

Таким чином, у дослідженні виникає потреба встановити історичні передумови генези латиноамериканського роману зазначеного періоду, що визначили його тематичну та жанрову специфіку. Латиноамериканська література нечасто досліджується з акцентом на національних особливостях:

головним чином, узагальнення до масштабів континенту чи регіону допускаються через спільність мови, локального історизму, геополітичної динаміки в межах континенту. Утім, подібна універсалізація може завадити ґрунтовному аналізу національної специфіки літературного процесу. Небезпечність такого редукціонізму особливо відчутна у дослідженні літератури XX ст. Перуанська національна свідомість пройшла довгий шлях від особливого статусу віце-королівства за часів колонії та заснованого на ньому національного міфу до необхідності модернізувати картину світу у кінці XIX – початку XX століття та включити у неї на повноправних засадах індіхеністський компонент. Отож, глибший огляд національних варіантів латиноамериканської літератури, зокрема перуанської, виявляє своєрідно забарвлений колоніалізм та різну динаміку виходу з нього.

Постколоніальний підхід до прочитання латиноамериканських художніх текстів та романів М. Варгаса Льйоси вимагає врахування специфіки латиноамериканського історизму, де хронологічний детермінізм поступається міфологічному. Ідеї бразильського модерніста О. де Андраде про латиноамериканське переприсвоєння засобом “канібалізації” гегемонних наративів та світоглядних засад – від критичного переосмислення до травестії або повного заперечення – ще раз підтверджують курс на реміфологізацію у літературі XX століття: коли табу метрополії зникає, архаїчні міфологиemi десакралізуються, відкривається шлях для нової синкретичної міфотворчості.

Можна зробити висновок, що в умовах сучасного глобалізму латиноамериканський культурний контекст позначений потребою у подоланні внутрішніх суперечностей та зовнішньої екзотизації цього самого контексту задля пояснення суті латиноамериканської ідентичності. До певної міри, перуанському письменнику М. Варгасу Льйосі це вдається. Його індіхенізм та постколоніалізм не екзальтовані, а цілком помірковані, через що часом суперечливі судження перуанця з соціальних питань нерідко зустрічали осуд прибічників як правих, так і лівих політичних настроїв

(останні аргументують критику позиції Льйоси класовим та расовим привілеєм письменника відносно маргіналізованих соціальних груп).

Літературна програма Варгаса Льйоси завжди була тісно пов'язана з його політичною позицією, і це визначає його місце у жанрово-тематичній парадигмі латиноамериканської літератури другої половини ХХ століття. Свою концепцію ідеологічно ангажованого письма перуанський письменник і політик обґрунтовує потребою чинити спротив гнітючому абсурду дійсності та зокрема диктату системи влади засобом створення альтернативної реальності у художніх текстах. Ідеологічний детермінізм та автобіографічний компонент у письмі Варгаса Льйоси, а також актуалізація історичних подій у його романах, становлять додаткові виклики для міфокритичного дослідження.

Апробацію викладених теоретичних проблем на текстах перуанського письменника у дисертації проведено в кількох аспектах, що у своїй послідовності дозволяють здійснити поступовий перехід від фізичного простору, територіального виміру суб'єктності (підрозділ 3.1. “Міф Героя: Топологія постколоніальної суб'єктності у романі “Зелений Дім”) до більш абстрактного історичного простору (підрозділ 3.2. “Міф Історії: Трансформація історичної дійсності та міфології у романі “Війна кінця світу”) та до умоглядно відтвореної сфери соціальних відносин (підрозділ 3.3. “Символічний аспект міжособистісних стосунків у сюжетах М. Варгаса Льйоси: Міф Любові”). Постійні стрибки у рецепції суб'єктності при прочитанні текстів Льйоси – від усвідомлення індивідуальної ідентичності персонажів до роздумів над долею цілого суспільства чи трансценденції у сферу безпосереднього чуттєвого або інтелектуального пізнання – підтверджують слушність умовиводів Г. Башляра про різні “концентричні” виміри універсуму як дому – від власного тіла або помешкання до масштабів континенту чи усесвіту.

Реміфологізація у Варгаса Льйоси здійснюється на різних рівнях: міфологічному, параміфологічному, міфопоетичному, – і виявляє як

космополітичні тенденції, так і суто латиноамериканське відчуття *lo real maravilloso* (“чудесної реальності”), а отже є репрезентативним матеріалом для впровадження міфаналізу латиноамериканського роману другої половини XX століття.

У дисертації досліджені образи різних типів героїв Варгаса Льйоси: архетиповий музикант Ансельмо та японський контрабандист Фусія у магічно-реалістичному романі “Зелений Дім”, легендарний проповідник Антоніо і фікційний персонаж Галілео Галль у історичному романі “Війна кінця світу”, різні іпостасі автобіографічного протагоніста у визначному ранньому тексті “Місто і пси” та одному з пізніх творів, постмодерністському любовному романі “Витівки кепського дівчиська”, а також героїв інших романів, що згадувалися у ході аналізу основних текстів.

Заглиблення у систему мотивацій героя засобом дослідження міфологічного тла приводить до висновку, що протагоністів і антагоністів у романах Варгаса Льйоси поєднує різний ступінь номадичності. Ця якість властива постмодерному персонажу, але також відрізняє нового героя у латиноамериканській літературі – не лише перуанській, адже Льйоса пише й про події в інших країнах континенту (Бразилія, Куба тощо). У цьому випадку послаблена національна специфіка культурного процесу у країнах Латинської Америки підсилюється інтелектуальним потягом Льйоси до універсалізації своїх спостережень за історичними і культурними явищами.

Новий герой у новому латиноамериканському романі – як місцевий, так і чужинець – виражає водночас і реактивність, і фрустрацію. Практично усі згадані герої у романах Льйоси знаходяться у постійному русі-становленні, і їхня метафізична або цілком фізично зреалізована подорож у пошуку ідентичності виявляє хоч і гібридний, однак усе ж кіхотизм. Аналіз міфодискурсу Льйоси показує, що подвижницького ідеалізму та екзальтації не позбавлені й автобіографічні персонажі. Їхній міфологізм завжди синкретичний, навіть дещо колажевий, а тому в ході дослідження стає особливо очевидним наступне: образність, що оточує героя сучасної

літератури, рідко буває іманентно Денною або Нічною (за класифікацією Ж. Дюрана), а демонструє сутність героя відповідно до обставин, у яких він представлений. Така закономірність ще раз акцентує і той факт, що героя – і автобіографічного, й історичного, й суто фікційного – доцільно аналізувати подібно до Маски, а не як певну сталу фікційну суб'єктність. Суб'єктність льйосівського героя-номада є якраз категорією умовною і відповідає постмодерній просторовій парадигмі, що розгортається за принципом ризоми.

Із цього сучасного та за своєю суттю міфологічного уявлення про простір виходить топологія М. Варгаса Льйоси, часто забарвлена індіхеністськими елементами. Така тенденція домінує зокрема у романах “Зелений Дім” або “Оповідач”, де антропоморфний топос басейну Амазонки, протиставлений урбаністичному просторові, опирається вторгненню агресорів і “співпрацює” з локальним населенням. Місто у романах Варгаса Льйоси часто зображене у вавілонічних архетипних образах і позначає невідповідність бажаної системи координат реальному стану речей у суспільствах Латинської Америки.

Обидва просторові виміри – і природу, і місто – Льйоса відтворює через категорію травми. Міфопоетика простору у наративах Льйоси формує для читача ангажованого письма курс на культурну деколонізацію континенту. Це питання сьогодні на часі, як ніколи, оскільки повна деколонізація так і не була здійснена поза художніми наративами та активістською риторикою, попри те, що необхідна для цього постгегемонна свідомість нарешті дозріла. Уряди країн Латинської Америки, міжнародні паливні компанії, підприємства із деревообробної промисловості тощо викорчуюють унікальну біосистему Амазонки і таким чином призводять до зникнення тубільних племен. У такій перспективі поміркована позиція Варгаса Льйоси стосовно індіхеністського питання не виглядає апологією консерватизму, а лише констатує реалістичні виходи з ситуації. Образ згвалтованої Америки у романах Льйоси та творах інших авторів XX століття

не втратив актуальності. Разом з тим, задля подолання травми необхідно активно вбудовувати цей контекст у глобальний діалог, і будь-який дослідницький проект у цій царині робить внесок у постгегемонний вектор відносин у суспільстві.

Повертаючись до міфопоетики простору, варто зазначити, що вона, безумовно, знаходиться у постійному взаємозв'язку з міфопоетикою часу. Циклічність часу та неперервність пам'яті є ключовими принципами латиноамериканської філософії. Відповідно, у літературі континенту та зокрема у текстах Льюїса історія і міф перетинаються й становлять рівноцінні інструменти у пошуку національної ідентичності за допомогою акту письма. Латиноамериканська ідентичність, як і будь-яка національна або етнічна ідентичність, здобувалася через творення міфів про відповідний етнос чи націю, однак у суспільствах Америки це відбувалося зовсім недавно – ще у XIX столітті. Саме тому досі настільки виразні тенденція до міфізації у латиноамериканській історіографії та міфопоезис у історичній прозі.

Усвідомлення історії і міфу як рівноцінних дискурсотворчих сил дозволяє розкрити функції реміфологізації біблійної та зокрема апокаліптичної образності у текстах Варгаса Льюїса, де вона іронічно трансформується. Біблійний міф є міфом показовим: це своєрідна матриця міфу, що демонструє його ключову функцію як телеологічного наративу й керівництва до дій. Цю специфіку біблійного коду Льюїса інтегрує в латиноамериканський хронотоп. Результатом міфаналізу такого тексту стає обґрунтування логіки політичного (у широкому сенсі) через актуалізацію первинної образності. У цьому антропологічному висліді й полягає кінцева мета міфаналізу, проведеного в дисертації.

Тексти Варгаса Льюїса, які він визначає як політично ангажовані, доцільно читати через постструктуралістські концепції влади: вони, як не дивно, доводять свою актуальність у архетипній критиці, оскільки основа владних відносин – міжособистісні стосунки (мережа відносин мікровлади за Фуко) – коріниться у сфері первинної образності. Персонажі Льюїса

знаходяться у мережі взаємозалежностей: відстежуючи їх, можна розкрити закономірності взаємодії різних суспільств і соціальних груп – від перуанської сільви до Франції, від повій та військових до аристократів і вірян – що їх автор, обізнаний у історії і політиці, маскує позірно побутовим тлом. Автобіографізм у Льюїс також слугує його політичній агенді: автор ніби прищеплює своїм персонажам ту чи іншу систему моральних мотивацій і демонструє, що з ними станеться за певної конфігурації історичних, соціальних, політичних передумов. Такий “хамелеонний” автобіографізм Варгаса Льюїс не лише позбавляє мемуарну прозу одновимірності, а й вказує на потенціал відновлення та збереження колективної пам’яті.

Таким чином, у ході дисертаційного дослідження виявлено, що міфаналіз латиноамериканського роману у поєднанні з постколоніальною критикою на матеріалі текстів Маріо Варгаса Льюїс доводить ефективність міждисциплінарного підходу у літературознавстві та підтверджує антропологічний потенціал міфокритики.

Ключові слова: архетип, Варгас Льюїс Маріо, латиноамериканська література, міф, міфокритика, новий латиноамериканський роман, перуанська література, постколоніальна критика

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С.С. Аналитическая психология К.Г. Юнга и закономерности творческой фантазии / С.С. Аверинцев // Вопросы литературы. – М., 1970. – № 3. – С. 113—143.
2. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – М.: Художественная Литература, 1975. – 502 с.
3. Башляр Г. Вода и грёзы. Опыт о воображении материи [пер. с франц. Б.М. Скуратова / Г. Башляр. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998. – 268 с.
4. Башляр Г. Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения [пер. с франц. Б.М. Скуратова] / Г. Башляр. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 1999. – 344 с.
5. Башляр Г. Земля и грёзы о покое [пер. с франц. Б.М. Скуратова] / Г. Башляр. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 2001. – 320 с.
6. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / Г. Башляр [пер. с франц. Кислова Н.В., Волкова Г.В., Михеев М.Ю.]. – М.: Российская политическая энциклопедия, 2004. – 376 с.
7. Башляр Г. Психоанализ огня [пер. с франц. Н.В. Кисловой] / Г. Башляр. – М.: Прогресс, 1994. – 168 с.
8. Бирлайн Дж.Ф. Параллельная мифология / Дж.Ф. Бирлайн – М.: Крон-Пресс, 1997. – 336 с.
9. Бовсунівська Т.М. Теорія літературних жанрів: жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману / Т.М. Бовсунівська. – К.: КНУ ім. Т. Шевченка, 2009. – 520 с.
10. Бойніцька О.С. Англійський історіографічний роман кінця XX – початку XXI століття: філософія жанру [монографія]. – К.: Вадим Карпенко, 2016. – 323 с.
11. Большакова А.Ю. Литературный архетип / А.Ю. Большакова // Литературная учёба. – М., 2001. – № 6. – С. 169–173.

12. Большакова А.Ю. Теория архетипа на рубеже XX-XXI вв. Теоретические проблемы литературоведения / А.Ю. Большакова // Вопросы филологии. – М., 2003. – № 1 (13). – С. 37- 47.
13. Бурдые П. Структура, габитус, практика / П. Бурдые // Журнал социологии и социальной антропологии. – Том I, 1998. – № 2. – С. 44-59.
14. Варгас Льюиса М. Короткий роздум про культуру [пер. О. Шендрик] [Електронний ресурс] / М. Варгас Льюиса // Metaphora [літературна премія]. – 2017. – www.metaphora.in.ua.
15. Варгас Льюиса, М. Похождения скверной девчонки [Електронний ресурс] / М. Варгас Льюиса. – М.: Иностранка, 2007. – www.e-reading.club.
16. Грецкий М.Н. Наука, философия, идеология: Некоторые актуальные проблемы марксистской философии во Франции / М.Н. Грецкий. – М.: МГУ, 1978. – 124 с.
17. Делез Ж., Фуко М. Делез Ж. Логика смысла. Фуко М. Theatrum philosophicum [пер. с франц. Я.И. Свирского]. – М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998. – 480 с.
18. Делез Ж. Логика смысла [пер. с франц. Я.И. Свирского] / Ж. Делез. – М.: Академия, 1995. – 300 с.
19. Делез Ж. Различие и повторение [пер. с франц. Н.Б. Маньковской] / Ж. Делез. – СПб.: Петрополис, 1998. – 384 с.
20. Делез Ж., Гваттари Ф. Ризома [пер. с франц. Я.И. Свирского, илл. М. Нгуи] [Електронний ресурс] / Ж. Делез, Ф. Гваттари. – PDF-файл.
21. Драненко Г.Ф. Міф як форма сенсу та сенс форми. Міфокритичне прочитання творів Б.М. Кольтеса [монографія] / Г.Ф. Драненко. – Чернівці: ЧНУ ім. Ю. Федьковича, 2011. – 440 с.
22. Дякун О.М. Міфологічний дискурс прози Мігеля Анхеля Астуріаса [дис. на здобуття н. ступеня к. філ. н.] / О.М. Дякун. – К.: КНУ ім. Т. Шевченка, 2004. – 191 с.
23. Епштейн М.Н. Між міфом і реальністю. Про уроки латиноамериканської літератури / М.Н. Епштейн // Всесвіт. – К., 1988. – №6. – С. 113-119.

24. Женетт Ж. Фикциональные акты: Acta fictionis [пер. с франц. И.К. Стаф] // Работы по поэтике / Ж. Женетт. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – С. 367-384.
25. Земсков В.Б. В исторической перспективе (О современном латиноамериканском романе) / В.Б. Земсков // Вопросы литературы. – М.: Вопросы литературы, 1979. – №4 – С. 48-85.
26. Земсков В.Б. Латиноамериканский вариант (о современном романе Латинской Америки) / В.Б. Земсков // Литературное обозрение. – М.: Литературное обозрение, 1984. – № 5. – С. 37–40.
27. Зотов А.Ф. Концепция науки и ее развития в философии Г. Башляра / А.Ф. Зотов // В поисках теории развития науки: Очерки западноевропейских и американских концепций XX в. – М.: Наука, 1982. – С. 78-118.
28. История Бразилии [сост. С.А. Шумов, А.Р. Андреев.]. – К., Альтернатива-Евролинц, 2003. – 340 с.
29. Как преподавать историю искусства XX в. О методологии преподавания современного искусства и сложностях этого процесса [материалы круглого стола] [Электронный ресурс]. – М.: Артгид, 2015. – www.artguide.com.
30. Канудусское восстание // Большая советская энциклопедия [под ред. А.М. Прохорова]. – М.: Советская энциклопедия, 1969-1978. – Том 14, часть 1.
31. Киссель М.А. Судьба старой дилеммы: Рационализм и эмпиризм в буржуазной философии XX века / М.А. Киссель. – М.: Мысль, 1974. – 280 с.
32. Кофман А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира / А.Ф. Кофман. – М.: Наследие, 1997. – 318 с.
33. Купер Дж. Энциклопедия символов / Дж. Купер. – СПб.: Золотой век, 1995. – 401 с.

34. Латиноамериканский роман и советская многонациональная литература [материалы круглого стола] [под ред. С. Микояна] // Вопросы литературы. – М.: Известия советов народных депутатов СССР, 1983. – №6. – С. 275-287.
35. Приглашение к диалогу. Латинская Америка: размышления о культуре континента [под ред. С. Микояна] [Электронный ресурс]. – М.: Прогресс, 1986. – www.indiansworld.org.
36. Левинтон Г.А. Инициация и мифы / Г.А. Левинтон // Мифы народов мира [гл. ред. С.А. Токарев]. – М.: Советская энциклопедия, 1980. – Т. 1. – 673 с.
37. Лем С. Сильвические размышления XLIII: Моделирование культуры, или Книги, которые я не напишу [пер. с польск. В.И. Язневича] // Мой взгляд на литературу / С. Лем. – М.: АСТ Москва, 2009. – С. 660-665.
38. Лосев А.Ф. Диалектика мифа [Электронный ресурс] / А.Ф. Лосев. – М.: Правда, 1990. – <http://www.gumer.info>.
39. Малиновский Б. Магия, наука религия / [пер. с англ. А.П. Хомика] / Б. Малиновский. – М.: Рефл-бук, 1998. – 304 с.
40. Мелетинский Е.М. Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов / Е.М. Мелетинский // Вопросы философии. – М.: Наука, 1991. – №10. – С. 41–47.
41. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах / Е.М. Мелетинский. – М.: РГГУ, 1994. – 136 с.
42. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – М.: Наука, 1976. – 407 с.
43. Михай Н.Г. Научное познание мира и неорационализм / Н.Г. Михай. – Кишинев: Штиинца, 1976. – 135 с.
44. Новий Заповіт [Электронный ресурс] [пер. І. Огієнка]. – Об'єднане біблійне товариство, 1962. – www.bibleonline.ru/.
45. Нямцу А.Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования) / А.Е. Нямцу. – Черновцы: Рута, 2007. – 520 с.

46. Оржицький І.О. Етно-національна й культурна своєрідність літературного процесу в країнах Андійського регіону (Перу, Болівія, Еквадор) у 20-х – 80-х роках ХХ століття / І.О. Оржицький. – Х: Майдан, 2016. – 353 с.
47. Оржицький І.О. Марйо Варгас Льяоса: перуанське єство в латиноамериканському контексті / І.О. Оржицький // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. – Х., 2006. – Т. 12. – С. 129-140.
48. Оржицький І.О. Ми – правда і світло, обернене в камінь... Література країн Андійського регіону (Перу, Болівія, Еквадор) у ХХ столітті: Етнокультурний аспект/ І.О. Оржицький. – К.: Юніверс, 2006. – 272 с.
49. Островский А.Б. Парадигма мифологического мышления: очерк вклада К. Леви-Строса / А.Б. Островский. – СПб.: Кронос, 2004. – 184 с.
50. Плутарх. Сравнительные жизнеописания [пер. с греч. В.А. Алексеева] / Плутарх. – М.: Альфа-Книга, 2008. – 1263 с.
51. Покальчук Ю.В. Сучасна латиноамериканська проза / Ю.В. Покальчук. – К.: Наукова думка, 1978. – 277 с.
52. Пономаренко О.В. Мифологеми в структуре жанра жития / О.В. Пономаренко // Вісник ХДАДМ 2007 [за ред. Даниленко В.Я]. – Харків: ХДАДМ. – С. 211-217.
53. Пронкевич О.В. Проблема національної ідентичності в іспанській літературі доби модернізму [автореф. дис. на здобуття н. ступеня д. філ. н.] / О.В.Пронкевич. – Миколаїв: ЧДУ ім. П. Могили, 2009. – 40 с.
54. Райнеке Ю.С. Исторический роман постмодернизма и традиции жанра (Великобритания, Германия, Австрия) [дисс. на соиск н. степени к. фил. н.] / Ю.С. Райнеке. – Московский государственный открытый педагогический университет им. М.А. Шолохова, 2002. – 211 с.
55. Русаков Л.Д. “Латиноамериканський сатиричний роман 70-х років ХХ століття. Проблеми комічного” / Л.Д. Русаков. – КНУ ім. Т. Шевченка, 1988. – 17 с.

56. Сембе К.А. Відносини влади та номадична суб'єктність у романі Маріо Варгаса Льйоси “Витівки кепського дівчиська” / К.А. Сембе // *Studia methodologica* [збірка наукових статей] [за ред. Лабащук О., Лещак О.]. – Тернопіль, Кельце: Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 2017. – Вип. 45. – У друці.
57. Сембе К.А. Культурний “канібалізм”: Переосмислення колоніального минулого та нова латиноамериканська міфологія у генезі сучасного перуанського роману / К.А. Сембе // *Сучасні літературознавчі студії* [збірка наукових статей] [за ред. Висоцької Н.О.]. – К. : Київський національний лінгвістичний університет, 2017. – Вип. 14. – У друці.
58. Сембе К.А. Модифікації ініціального міфу в романах Маріо Варгаса Льйоси / К.А. Сембе // *Літературознавчі студії : [наукове видання]* / [за ред. Г.Ф. Семенюка]. – К.: ВПЦ “Київський університет”, 2015. – Вип. 44, ч. 2. – С. 170-178.
59. Сембе К.А. Постмодерна трансформація мотиву подорожі у романі К. Пері Россі “Корабель дурнів” / К.А. Сембе // *Літературознавчі студії [наукове видання]* [за ред. Г.Ф. Семенюка]. – К.: ВПЦ “Київський університет”, 2014. – Вип. 42, ч. 2. – С. 267-273.
60. Сембе К.А. Трансформація міфологеми Дому у латиноамериканському контексті на матеріалі роману Маріо Варгаса Льйоси “Зелений Дім” / К.А. Сембе // *Сучасні літературознавчі студії* [збірка наукових статей] [за ред. Висоцької Н.О.]. – К.: Київський національний лінгвістичний університет, 2016. – Вип. 13. – С. 515-522.
61. Семків Р. Як писали класики / Р. Семків. – К.: Rabulum, 2016. – 240 с.
62. Тернер В. Символ и ритуал [Електронний ресурс] / В. Тернер. – М. : Наука, 1983 г. – <http://royallib.com>.
63. Тертерян И. Общность эстетической цели (Латиноамериканский роман и развитие художественной формы) / И. Тертерян. // *Вопросы литературы*. – М.: Вопросы литературы, 1979. – №11 – С. 116-149.

64. Ушакин С. Динамизирующая вещь / С. Ушакин // Новое литературное обозрение. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – №2 (120) – С. 29-34.
65. Федорюк Г.М. Диалектика в гносеологии Башляра / Г.М. Федорюк // Философские науки. – М.: Наука, 1972. – № 1. – С. 125-131.
66. Фрай Н. Анатомия критики. Очерк первый. Историческая критика: теория модусов / Н. Фрай // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX XX вв. [трактаты и эссе] [под ред. Г. К. Косикова]. – М.: МГУ, 1987. – С. 232-263.
67. Фрай Н. Великий код: Біблія і література [пер. з англ. І.М. Старовойт] / Н. Фрай. – Л.: Літопис, 2010. – 360 с.
68. Фуко М. Интеллектуалы и власть. Власть и знание // Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью [пер. с франц. С.Ч. Офертаса под ред. В.П. Визгина и Б.М. Скуратова] / М. Фуко. – М.: Праксис, 2002. – 384 с.
69. Фуко М. Власть стратегии // Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью [пер. с франц. С.Ч. Офертаса под ред. В.П. Визгина и Б.М. Скуратова] / М. Фуко. – М.: Праксис, 2002. – 384 с.
70. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы [электронный ресурс] / М. Фуко [пер. с франц. В. Наумова] / М. Фуко. – М.: Ad Marginem, 2015. – www.e-reading.club.
71. Шабанова И.Л. Концепция человека в философии Гастона Башляра [дисс. на соиск н. степени к. фил. н.] / И.Л. Шабанова. – Московский педагогический государственный университет, 2002. – 145 с.
72. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах / У. Эко. – СПб.: Симпозиум, 2002. – 288 с.
73. Элиаде М. Аспекты мифа [пер. с франц. В. Большакова] / М. Элиаде. – М.: Академия, 1994. – 240 с.
74. Юнг К.Г. Архетип и символ / К.Г. Юнг. – М.: Ренессанс, 1991. – 304 с.

75. Юнг К.Г. Душа и миф. Шесть архетипов / К.Г. Юнг. – Минск: Харвест, 2005. – 400 с.
76. Юнг К.Г. Об архетипах коллективного бессознательного [Электронный ресурс] / К.Г. Юнг. – НАУ, кафедра філософії. – <http://sophia.nau.edu.ua/>.
77. Яусс Х.Р. История литературы как провокация литературоведения / Х.Р. Яусс. – М.: Новое литературное обозрение, 1995. – №12. – С. 34-84.
78. Aínsa, F. La ciudad entre la nostalgia del pasado y la visión apocalíptica / F. Aínsa // Utopías Urbanas: Geopolíticas del deseo en América Latina [ed. G. Heffes]. – Madrid: Iberoamericana, 2013. – P. 49-87.
79. Alonso Alonso, M. Diasporic Marvellous Realism. History, Identity, and Memory in Caribbean Fiction / M. Alonso Alonso. – Leiden, Boston: Brill Rodopi. – 241 p.
80. Andrade, O de. O manifesto antropófago [Электронный ресурс] / O. de Andrade. – Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976. – www.corner-college.com.
81. Apter, E. The Translation Zone. A New Comparative Literature / E. Apter. – Princeton University Press, 2006. – 296 p.
82. Arguedas, J.M. Canto kechwa / J.M. Arguedas. – Lima: Editorial Horizonte, 2014. – 76 p.
83. Arguedas, J.M. Los ríos profundos / J.M. Arguedas. – Buenos Aires: Editorial Losada, 1981. – 319 p.
84. Armas Marcelo, J.J. Vargas Llosa: el vicio de escribir / J.J. Armas Marcelo. – Barcelona: Debolsillo, 2008. – 544 p.
85. Astrada, C. El mito gaucho / C. Astrada. – Buenos Aires: Ediciones Cruz del Sur, 1964. – 151 p.
86. Bachelard, G. La poétique de l'espace / G. Bachelard. – Paris: Les Presses universitaires de France, 1961. – 215 p.
87. Bachelard, G. Psychanalyse du Feu / G. Bachelard. – French & European Publications, 1985. – 180 p.

88. Bautista Alberdi, J. Bases y puntos de partida para la organización política de la República de Argentina [Електронний ресурс] / J. Bautista Alberdi. – Buenos Aires: La cultura argentina, 1915. – www.cervantesvirtual.com
89. Benavides, J.E. El Año Que Rompí Contigo / J.E. Benavides. – Madrid: Santillana, 2003. – 344 p.
90. Bhabha, H.K. The Location of Culture [Електронний ресурс] / H.K. Bhabha. – London, New York: Routledge, 1994. – <http://faculty.georgetown.edu>
91. Blanco, M.L. Mario Vargas Llosa: Un escritor de dos mundos [entrevista] [Електронний ресурс] / M.L. Blanco // El País. – 2006. – <https://elpais.com>.
92. Bodkin, M. Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination / M. Bodkin. – London: Oxford University Press, 1965. – 340 p.
93. Boland, R.C. Demonios y lectores: Génesis y reescritura de ¿Quién mató a Palomino Molero? / R.C. Boland // Antipodas: Journal of Hispanic Studies. – University of Auckland, La Trobe University, 1988. – P. 160-182.
94. Booker, M.K. Vargas Llosa among the Postmodernists / M.K. Booker. – Florida University Press, 1994. – 239 p.
95. Brunner, J.J. Cartografías de la modernidad / J.J. Brunner. – Santiago: Dolmen, 1994. – 212 p.
96. Camus, A. L'homme révolté / A. Camus. – Paris: Gallimard, 1951. – 388 p.
97. Carpentier, A. Concierto Barroco / A. Carpentier. – Madrid: Alianza Editorial, 2012. – 112 p.
98. Carpentier, A. El reino de este mundo / A. Carpentier. – Barcelona: Alianza, 2003. – 159 p.
99. Cassirer, E. Language and Myth [trans. S. Langer] / E. Cassirer. – New York: Courier, 1946. – 103 p.
100. Churata, G. El pez de oro / G. Churata. – Madrid: Cátedra, 2012. – 1024 p.
101. Cornejo Polar, A. Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas / A. Cornejo Polar. – Lima: CELACP, 2003. – 241 p.

102. Cornejo Polar, A. La formación de la tradición literaria en el Perú / A. Cornejo Polar. – Lima: CEP, 1989. – 199 p.
103. Damrosch, D. Against World Literature: On the Politics of Untranslatability by Emily Apter / D. Damrosch // Comparative Literature Studies. – Penn State University Press, 2014. – Vol. 51, № 3. – P. 504-508.
104. Diegues, A.C. The Myth of Untamed Nature in the Brazilian Rainforest / A.C. Diegues. – São Paulo: NUPAUB, 1998. – 136 p.
105. Dohmann, B. Into the Mainstream: Conversations with Latin American writers / B. Dohmann. – New York: Joanna Cotler Books, 1967. – 400 p.
106. Dorfman, A. Imaginación y violencia en América / A. Dorfman. – Lima: Editorial Universitaria, 1970. – 224 p.
107. Dunsany, L. Gods, Men and Ghosts: The Best Supernatural Fiction of Lord Dunsany [ed. E.F. Bleiler] / L. Dunsany. – New York: Courier, 2014. – 290 p.
108. Durand, G. Les structures anthropologiques de l'imaginaire / G. Durand. – Paris: PUF, 1963. – 518 p.
109. Durand, G. Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse / G. Durand. – Paris: Berg International, 1979. – 327 p.
110. Eliade, M. Images and Symbols: Studies in Religious Symbolism [trans. Ph. Mairet] / M. Eliade. – Princeton University Press, 1991. – 192 p.
111. Eliade, M. No Souvenirs: Journal, 1957-1969 [trans. F.H. Johnson, Jr.] / M. Eliade. – New York: Harper and Row, 1977. – 343 p.
112. El Parnaso peruano [ed. J.D. Cortés]. – Valparaíso: Imprenta Albion de Cox y Taylor, 1871. – 838 p.
113. Fernandes Erickson, S., Erickson, G. Dialectics in Mario Vargas Llosa's La guerra del fin del mundo / S. Fernandes Erickson, G. Erickson // Chasqui [ed. D.W. Foster]. – 1992. – Vol. 21, №1. – P. 11-26.
114. Freud, S. Totem and Taboo / S. Freud. – Mineola: Dover Publications, 2011. – 160 p.
115. Frye, N. Anatomy of Criticism: Four Essays / N. Frye. – Princeton University Press, 2015. – 383 p.

116. Fuentes, C. La nueva novela hispanoamericana / C. Fuentes. – México: Joaquín Mortiz, 1969. – 98 p.
117. Genette, G. Figures III / G. Genette. – Paris: Seuil, 2009. – 285 p.
118. Glotfelty, Ch. The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology / Ch. Glotfelty. – University of Georgia Press, 1996. – 456 p.
119. González de Oleaga, M., Bohoslavsky, E. Ethnic mirrors. Self Representation in the Welsh and Mennonite Museums [Электронный ресурс] / M. González de Oleaga, E. Bohoslavsky // Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material. – São Paulo, 2011. – Vol. 19, №2. – www.scielo.br.
120. González Echevarría, R. Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative / R. González Echevarría. – New York: Cambridge University Press, 2006. – 260 p.
121. González Prada, M. Discurso en el Politeama [Электронный ресурс] / M. González Prada // Páginas Libres. – Madrid, 1888. – <http://evergreen.loyola.edu>.
122. Guerra, C. El abrazo de la serpiente [película basada en el diario de Th. Koch-Grünberg] / C. Guerra. – Argentina, Colombia, Venezuela, 2016. – 125 min.
123. Hardt, M., Negri, A. Multitude: War and Democracy in the Age of Empire / M. Hardt, A. Negri. – Penguin Books, 2004. – 448 p.
124. Hartmann, R. Narraciones quechuas recogidas por Max Uhle a principios del siglo XX / R. Hartmann // Indiana. – Berlin, 1987. – №11. – P. 321-385.
125. Haya de la Torre, V. R. Espacio-tiempo histórico: Cinco ensayos y tres diálogos / V.R. Haya de la Torre. – Lima: Fundación Navidad del Niño del Pueblo Víctor Raúl Haya de la Torre, 1986. – 123 p.
126. Hutcheon, L. A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction / L. Hutcheon. – London: Taylor & Francis, 2004. – 288 p.
127. Iser, W. The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response/ W. Iser. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980. – 224 p.

128. Jara, R. El Mito y la nueva novela en Hispanoamérica / R. Jara // Signos: Estudios de lengua y literatura. – Chile: Universidad Católica de Valparaíso, 1968. – Vol. II, №1-2. – P. 3-53.
129. Jiménez Núñez, A. El gran norte de México: una frontera imperial en la Nueva España (1540-1820) / A. Jiménez Núñez. – Madrid: Editorial Tébar, 2006. – 536 p.
130. Joyce, J. A Portrait of the Artist as a Young Man [Электронный ресурс] / J. Joyce. – Mineola: Dover Publications, 1944. – www.gutenberg.org.
131. Joyce, J. Ulysses [Электронный ресурс] / J. Joyce. – Simon & Brown, 2011. – www.gutenberg.org.
132. Jung, C.G., Kerényi, K. Essays on a Science of Mythology [Электронный ресурс] / C.G. Jung, K. Kerényi. – New York: Bollingen Foundation, 1949. – 289 p. – www.scribd.com.
133. Jung, C.G. Psychological Types [the collected works of C.G. Jung] [Электронный ресурс] / C.G. Jung. – www.scribd.com.
134. Karl, F. Modern and modernism: The sovereignty of the artist, 1885-1925 / F. Karl. – New York: Atheneum, 1985. – 456 p.
135. Keyserling, H. Meditaciones sudamericanas / H. Keyserling. – Santiago: Zig-Zag, 1931. – P. 402.
136. Kristal, E. Temptation of the Word: The Novels of Mario Vargas Llosa / E. Kristal. – Nashville: Vanderbilt University Press, 1999. – 276 p.
137. Laclau, E., Mouffe, Ch. Hegemony and Socialist Strategy / E. Laclau, Ch. Mouffe. – Verso, 1985. – 198 p.
138. Latin American Philosophy. Currents, Issues, Debates [ed. E. Mendieta]. – Bloomington: Indiana University Press, 2003. – 218 p.
139. Lecourt, D. L'épistémologie historique de Gaston Bachelard / D. Lecourt. – Paris: Vrin – Bibliothèque d'Histoire de la Philosophie Poche, 2002. – 128 p.
140. Lecourt, D. Pour une critique de l'épistémologie: Bachelard, Canguilhem, Foucault. / D. Lecourt. – Paris: François Maspero, 1972. – 134 p.

141. Lopez Parada, E. El mapa del caos / E. Lopez Parada // La ciudad imaginada [ed. J. Navascués]. – Madrid: Iberoamericana, 2007. – P. 222-232.
142. Levi Strauss, C. Mythologiques 1. Le cru et le cuit / C. Levi Strauss. – Paris: Plon-Julliard, 1964. – 402 p.
143. Mariátegui, J.C. Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana / J.C. Mariátegui. – Lima: Orbis Ventures, 2005. – 315 p.
144. Menéndez y Pelayo, M. Historia de la poesía hispanoamericana [Електронний ресурс] / M. Menéndez y Pelayo. – Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. – T.1. – www.cervantesvirtual.com.
145. Monsiváis, C. Los rituales del caos / C. Monsiváis. – México: Ediciones Era, 1995. – 256 p.
146. Morin, E. La Méthode 3. La connaissance de la connaissance / E. Morin. – Paris: Seuil, 1986. – Vol. 3. – 256 p.
147. Morin, E. La Méthode 4. Les idées. Leur habitat, leur vie, leurs mœurs, leur organization / E. Morin. – Paris: Seuil, 1991. – 264 p.
148. Moulin, J. The Name of the Author as Biographical “Neo-myth”: the case of “Byronism” [Електронний ресурс] / J. Moulin // Textes & contextes [revue interdisciplinaire]. – Aix-Marseille Université, 2014. – №9. – <https://revuesshs.u-bourgogne.fr>.
149. Oelschlaeger, M. The idea of wilderness: from Prehistory to the Age of Ecology / M. Oelschlaeger. – New Haven, London: Yale University Press, 1991. – 477 p.
150. Orillo, W. El Perú mutila, hostiga, frustra y encanalla a sus escritores [entrevista] / W. Orillo // Revista Oiga. – Lima, 1967. – №236. – P. 24-26.
151. Ortega, J. La contemplación y la fiesta: ensayos sobre la nueva novela latinoamericana / J. Ortega. – Lima: Editorial Universitaria, 1968. – 148 p.
152. Ortega, J. Postmodernism in Latin America / J. Ortega // Postmodern Studies 1: Postmodern Fiction in Europe and the Americas [eds. T. D’haen, H. Bertens]. – Amsterdam: Rodopi, 1988. – P. 193-208.

153. Ortega, J. Postmodernism in Spanish-American Writing / J. Ortega // International Postmodernism. Theory and Literary Practice [eds. H. Bertens, D. Fokkema]. – Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1997. – P. 315-326.
154. Oviedo, J. M. Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad / J. M. Oviedo. – Barcelona: Seix Barral, 1970. – 272 p.
155. Pardo y Aliaga, F. Poesías de Felipe Pardo: Precedidas de su biografía y acompañadas de algunas notas por M.Gz. de la Rosa. – Ulan Press, 2012. – 396 p.
156. Peri Rossi, C. La nave de los locos / C. Peri Rossi. – Barcelona: Seix Barral, 1989. – 197 p.
157. Quijano, A. Modernidad, identidad y utopía en América Latina / A. Quijano. – Lima: Sociedad y política, 1988. – 70 p.
158. Raglan, L. The Hero: A Study in Tradition, Myth, and Drama / L. Raglan. – Mineola: Dover Publications, 2011. – 336 p.
159. Rama, A., Vargas Llosa, M. García Márquez y la problemática de la novela / A. Rama, M. Vargas Llosa. – Buenos Aires: Corregidor-Marcha, 1974. – 89 p.
160. Rivero, M.E., von Tschudi, J.J. Antigüedades Peruanas / M.E. Rivero, J.J. von Tschudi. – Vienna: Imprinta Imperial de la Corte y del Estado, 1851. – 362 p.
161. Rodríguez Monegal, E. Madurez de Vargas Llosa / E. Rodríguez Monegal // Mundo Nuevo. – Paris, 1966. – № 3. – P. 62-72.
162. Roldán, J. Vargas Llosa, entre el mito y la realidad / J. Roldán. – Marburg: Tectum-Verlag, 2000. – 247 p.
163. Salazar Bondy, S. Lima la horrible / S. Salazar Bondy. – Lima: Lápix editores, 2014. – 164 p.
164. Sarmiento, D.F. Argirópolis / D.F. Sarmiento. – México: Linkgua S.L. Ediciones, 2006. – 103 p.
165. Segal, R. Myth: A Very Short Introduction / R. Segal. – Oxford University Press, 2015. – 176 p.

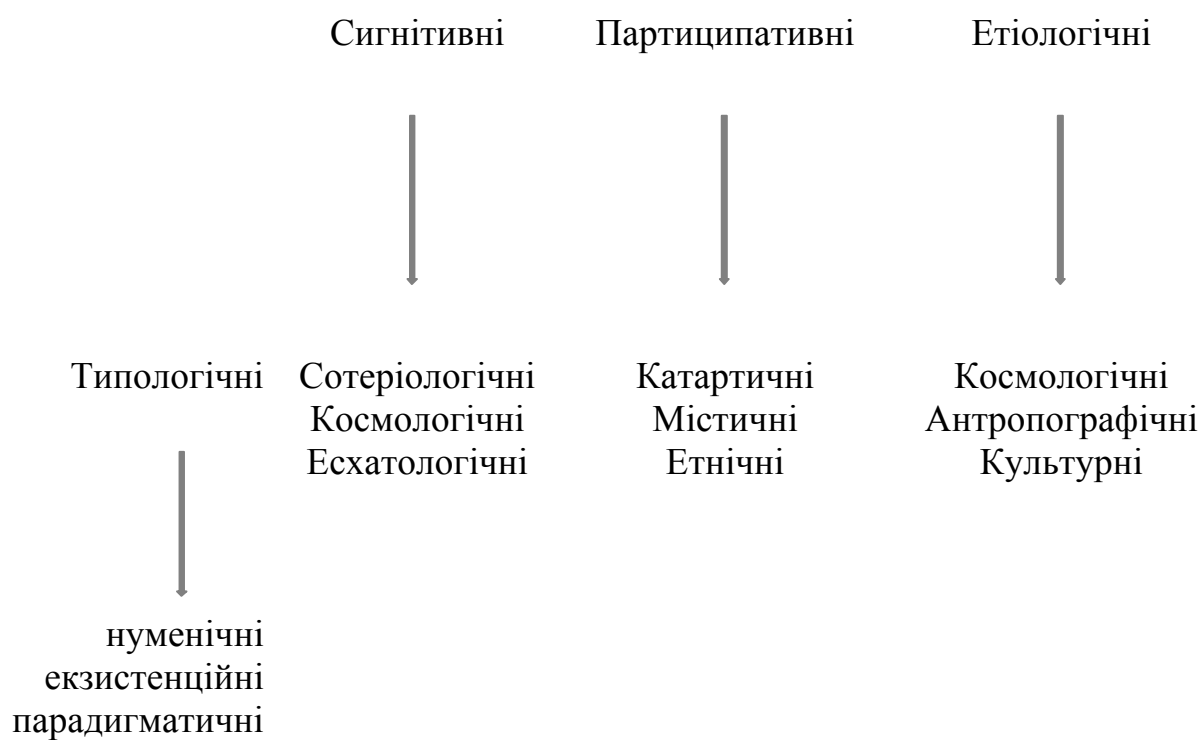
166. Sembe, K. Fatherhood and the Rite of Passage: Ouroboros of the Man's World in Mario Vargas Llosa and James Joyce / K. Sembe // Fatherhood in Contemporary Discourse: Focus on Fathers [ed. Pilinska A.]. – Cambridge Scholars Publishing, 2017. – №1. – P. 100-109.
167. Sembe, K. Myth and History in Committed Writing: From Franz Werfel to Mario Vargas Llosa / K. Sembe. – Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2016. – 88 p.
168. Sembe, K. Reading beyond the Dada Engine: History and Myth in Mario Vargas Llosa's *La guerra del fin del mundo* / K. Sembe // Science and Education: A New Dimension. Philology, III (13) [ed. Dr. Xénia Vámos]. – Budapest: Society for Cultural and Scientific Progress in Central and Eastern Europe, 2015. – № 62. – P. 29-32.
169. Sencillo, L. La tipología de mitos // Mito. Semántica y realidad / L. Sencillo. – Madrid: BAC. – P. 40-53.
170. Shields, D. Reality Hunger: A Manifesto / D. Shields. – Knopf Doubleday Publishing Group, 2010. – 240 p.
171. Solares, B. Notas sobre la imagen en Gastón Bachelard / B. Solares // Gaston Bachelard y la vida de las imágenes [ed. B. Solares]. – Cuernavaca: UNAM / CRIM, 2009. – P. 107-132.
172. Spengler O. The Decline of the West / O. Spengler. – New York: Alfred A. Knopf, 1926. – 507 p.
173. Spivak, G.C. Can the Subaltern Speak? Reflections on the History of an Idea / G.C. Spivak. – Columbia University Press, 2010. – 318 p.
174. Troy, W. A Further Note on Myth / W. Troy. – Partisan Review, 1938. – VI, №1. – P. 95-100.
175. Turner, L. Metamodernism: A Brief Introduction [Електронний ресурс] / L. Turner // Notes on Metamodernism. – 2015. – www.metamodernism.com/.
176. Utopías Urbanas: Geopolíticas del deseo en América Latina [ed. Gisela Heffes]. – Madrid: Iberoamericana, 2013. – 434 p.

177. Valcarcel, L.E. Tempestad en los Andes [Электронный ресурс] / L.E. Valcarcel // Lima: La Sierra. – 1927. – Vol. 1, №10. – www.marxists.org.
178. Van den Akker, R., Vermeulen, T. Notes on metamodernism / R. van den Akker, T. Vermeulen // Journal of Aesthetics and Culture. – Taylor & Francis, 2010. – Vol. 2. – P. 1-13.
179. Vargas Llosa, M. A Writer's Reality [ed. M.I. Lichtblau] / M. Vargas Llosa. – Syracuse University Press, 1990. – 164 p.
180. Vargas Llosa, M. Biography [trans. C. Howe] [Электронный ресурс] // Les Prix Nobel. The Nobel Prizes 2010 [ed. K. Grandin]. – Stockholm: Nobel Foundation, 2011. – www.nobelprize.org.
181. Vargas Llosa, M. Cartas a un joven novelista / M. Vargas Llosa. – Madrid: Alfaguara, 2011. – 144 p.
182. Vargas Llosa, M. Conversación en la Catedral / M. Vargas Llosa. – Barcelona: Seix Barral, 1981. – 676 p.
183. Vargas Llosa, M. El hablador / M. Vargas Llosa. – Madrid: Alfaguara, 2008. – 272 p.
184. Vargas Llosa, M. El pez en el agua: Memorias / M. Vargas Llosa. – Barcelona: Planeta, 1995. – 541 p.
185. Vargas Llosa, M. El sueño del celta / M. Vargas Llosa. – Madrid: Alfaguara, 2010. – 464 p.
186. Vargas Llosa, M. Gabriel García Márquez: Historia de un deicidio / M. Vargas Llosa. – Barcelona: Seix Barral, 1971. – 667 p.
187. Vargas Llosa, M. Historia secreta de una novela / M. Vargas Llosa. – Barcelona: Tusquets, 2001. – 80 p.
188. Vargas Llosa, M. La casa verde [Электронный ресурс] / M. Vargas Llosa. – New York: Penguin Random House, 2013. – <http://bajaebooks.com>
189. Vargas Llosa, M. La ciudad y los perros [Электронный ресурс] / Mario Vargas Llosa. – Universidad de Antioquia: Biblioteca Digital. – www.udea.edu.co.

190. Vargas Llosa, M. La civilización del espectáculo / M. Vargas Llosa. – Madrid: Alfaguara, 2012. – 227 p.
191. Vargas Llosa, M. La guerra del fin del mundo [Електронний ресурс] / M. Vargas Llosa. – Madrid: Alfaguara, 2000. – www.bajaepub.com.
192. Vargas Llosa, M. La literatura es fuego // Contra viento y marea I / M. Vargas Llosa. – Barcelona: Seix Barral, 1986. – P. 176-181.
193. Vargas Llosa, M. La Novela / M. Vargas Llosa // Arguedas, J.M., Vargas Llosa, M. La novela. La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú [conferencia pronunciada en el paraninfo de la Universidad de Montevideo el 11 agosto 1966]. – Bogotá: América Nueva, 1974. – 71 p.
194. Vargas Llosa, M. La tía Julia y el escribidor / M. Vargas Llosa. – Madrid: Punto de lectura, 2006. – 496 p.
195. Vargas Llosa, M. Latin American Novel Today / M. Vargas Llosa // Books Abroad. – University of Oklahoma, 1970. – №44. – P. 8-16.
196. Vargas Llosa, M. La verdad de las mentiras / M. Vargas Llosa. – Madrid: Punto de lectura, 2007. – 448 p.
197. Vargas Llosa, M. Los cachorros [Електронний ресурс] / M. Vargas Llosa. – Madrid: Cátedra, 2010. – www.mercaba.org.
198. Vargas Llosa, M. Pantaleon y las visitadoras / M. Vargas Llosa. – Madrid: Alfaguara, 2004. – 328 p.
199. Vargas Llosa, M. Questions of Conquest / M. Vargas Llosa // Harper's Magazine. – New York, 1990. – P. 52-53.
200. Vincent, B. Epistémologie et mythe / B. Vincent // Questions de mythocritique [dictionnaire] [dirs. D. Chauvin, A. Siganos, Ph. Walter]. – Paris: Imago, 2005. – P. 119-134.
201. Volek, E. ¿Quién teme a la posmodernidad? / E. Volek // Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje. – México, 1998. – №13/14. – P. 7-20.
202. Werfel, F. Die vierzig Tage des Musa Dagh [Електронний ресурс] / F. Werfel. – Berlin: Fischer Verlag, 1933. – gutenberg.spiegel.de.

203. Werfel, F. Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig [Электронный ресурс] / F. Werfel — 1920. — www.gutenberg.spiegel.de
204. Žižek, S. The Big Other Doesn't Exist / S. Žižek // Journal of European Psychoanalysis. – Rome, 1997. – Spring/Fall. – www.lacan.com.
205. Žižek, S. Welcome to the Desert of the Real! Five Essays on September 11 and Related Dates / S. Žižek. – London, New York: Verso, 2002. – 154 p.

Класифікація міфологічних сюжетів за Луїсом Сенсільо



Плани змісту у романі “Зелений Дім”

Міфічна оповідь				
Плани змісту	Інверсивний план		Прямий план	
Послідовність оповіді	Кореляційний	Тематичний	Тематичний	Кореляційний
	Початок Позаісторичний стан Піури: Золотий Вік	1.Заснування першого Зеленого Дому (Ансельмо) 2.Стосунки Ансельмо і Антонії 3.Підпалення Зеленого Дому	1.Заснування другого Зеленого Дому (Чунга) 2.Стосунки Ансельмо та Антонії (у згадках і переказах) 3.Смерть Ансельмо	Кінець: Піура трансформується, входить до історії. Обожнення Ансельмо серед мангачів

Сегментація сюжету у романі “Зелений Дім” за подієвими циклами

Цикл	Послідовність подій
I. Прибуття Ансельмо і заснування Зеленого Дому	1. Піура перед прибуттям Ансельмо 2. Прибуття чужака 3. Ансельмо купує землю 4. Зведення Зеленого Дому
II. Історія Антонії	5. Походження Антонії, прибуття до Піури 6. Зникнення Антонії 7. Смерть Антонії і зізнання Ансельмо про стосунки з нею
III. Підпалення першого Зеленого Дому. Заснування другого Зеленого Дому	8. Підпалення Зеленого Дому і врятування Чунги, котру винесла Хуана Баура 9. Ансельмо стає мангачем 10. Ансельмо, Болас і Алехандро створюють оркестр 11. Чунга відкриває власний бордель, фарбує його у зелений колір і запрошує свого батька Ансельмо грати у ньому
IV. Стосунки Антонії і Ансельмо	12. Починаються стосунки Ансельмо і Тоньїти 13. Ансельмо приводить Тоньїту до вежі і позбавляє цноти 14. Тоньїта вагітніє
V. Смерть Ансельмо	15. Ансельмо помирає 16. Дізнавання про смерть Тоньїти та народження Чунги

Джерела міфотворчості у романі “Війна кінця світу”

