

Н.Д. Ляховская

ИТОГИ ФОРМИРОВАНИЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ РОМАННЫХ ФОРМ ВО ФРАНКОЯЗЫЧНОЙ ТРОПИЧЕСКОЙ АФРИКЕ

Подводятся итоги завершившейся в начале XXI в. эпохи становления национальных форм африканской франкоязычной романистики. За пятьдесят-семьдесят лет при ускоренном развитии африканские писатели сумели адаптировать основные жанровые разновидности заимствованной модели романа («подведение итогов», «воспитание чувств», любовный, лирико-психологический роман, семейную хронику, мениппею, социально-политический роман, триллер). Уникальной особенностью формирования африканской романистики было интенсивное одновременное взаимодействие со всем корпусом мировой литературы. Развиваясь в единой идейно-художественной парадигме (антиколониальный протест, реабилитация аутентичных ценностей и культурной идентичности), африканские романисты избирательно осваивали инолитературные традиции соответственно своей творческой индивидуальности и убеждениям. Процесс формирования романских форм и стилей проходил по схеме повторения (воспроизведения) опыта мировой литературы с учетом стилистических инноваций, обусловленных стремлением отразить специфику африканской реальности в ее фундаментальной связи с устной традицией. В нраво- и бытописательских романах-историях инновация часто заключалась в простой инклюзии элементов фольклора и черт локального колорита. В романе-вымысле эта связь представляла трансформацию традиции за счет индивидуально-авторской фантазии. Влияние просветительского реализма, сентиментализма, критического реализма, волшебного реализма было подобно одежде «с чужого плеча», но в этой оболочке заключалось содержание, отражающее жизнь африканских народов в колониальную и постколониальную эпохи. Меньше, чем за век, африканские литературы прошли путь, на который литературам Запада потребовались столетия, и закончились усиленные поиски истинно африканского стиля постмодернистскими романами. Ярким образцом национально-самобытных форм является творчество конголезца Сони Лабу Танси. В его сатирико-фантастической трилогии о вымышленной стране Берег пародийно-гротесковое «повторение» художественных стилей (традиционный нарратив, памфлетный реализм, волшебный реализм), по-сюрреалистически «ошеломляющие» образы, гипернатурализм и неоромантизм не заслоняют художественного новаторства в способе сказать подлинную правду об Африке. Полистильность его романистики — свидетельство выхода за рамки постмодернизма, прорыв к новым горизонтам «саморазвивающегося» в веках реализма XXI в. как метаисторической и металитературной категории.

Ключевые слова: становление национальных форм романа, франкоязычные литературы, Тропическая Африка.

В 1990-х годах и в начале XXI в. закончилась эпоха формирования в африканских франкоязычных литературах национально-специфических форм заимствованной европейской модели романа. Она заняла примерно 50–70 лет, за которые африканские франкоязычные писатели сумели на чужом языке отразить историю своих народов, их менталитет, характер, страдание и радости, надежды и разочарования.

До настоящего времени отечественные африканисты-литературоведы, и автор статьи в том числе, выделяли в развитии африканских литератур два этапа с вектором общей идейно-художественной парадигмы (реабилитация ценностей аутентичной африканской культуры, обличение колониализма, сопоставление двух укладов — традиционного и европейского, утверждение собственной культурной идентичности).

Считалось, что на первом этапе — в 1930–1940-е годы (в литературе Сенегала, Бенина), в 1950-е и 1960-е (в литературах других стран франкоязычной зоны) — преобладали романы-истории жанровых разновидностей «воспитание чувств», «подведение итогов» об учебе и пребывании африканцев во Франции с общей антиколониальной направленностью и заметным присутствием автобиографических деталей и фактов, а также нраво- и бытописательские романы, и во всех этих произведениях очевидно было влияние просветительского реализма и сентиментализма.

На втором этапе, примерно с конца 1970-х годов, уже преобладали фикциональные формы, роман-вымысел, и презентация Африки соединилась с новой интерпретацией устной народной традиции, ее трансформацией в соответствии с индивидуально-авторским мироощущением и акцентированными попытками «индиженезации» французского языка, тогда как раньше презентация Африки представляла как локальный колорит (употребление слов и выражений на местных языках, пословицы, поговорки, отрывки из легенд, предания, мифы, песни, сказки и т.д.).

По прошествии семидесяти пяти лет представляется более корректным рассматривать весь процесс становления романых форм во франкоязычной зоне не дискретно и не от простого к сложному, от менее зрелых в художественном отношении произведений

к более совершенным, а как единую пространственно-временную протяженность, как единое «поле», на котором одновременно появлялись разнообразные жанрово-стилевые разновидности романов и благодаря уникальному сверхускоренному развитию африканский роман взаимодействовал одновременно со всем корпусом мировой литературы и основными художественными направлениями и стилями.

В самом деле, незамысловатые романы-истории, романы-свидетельства с миметическим реализмом и слишком явным присутствием автобиографизма (естественно, очень слабые в художественном отношении) продолжали издаваться на протяжении всего XX в. Но уже в 1950–1960-е годы дебюты некоторых африканских писателей были художественно зрелыми. Романы камерунцев Монго Бети «Бедный Христос из Бомба» (“Le pauvre Christ de Bomba”), «Завершенная миссия» (“La mission terminée”), «Чудесно исцеленный король» (“Le roi miraculé”), Ойоно «Старый негр и медаль» (“Le vieux nègre et la médaille»), конголезцев Ж. Малонги «Сердце арийки» (“Le coeur d'Ariyenne”) и «Мпфуму Ма Мазоно» (“Mpfoutou ma Mazono”), Ж.П. Макуты Мбуку «В поисках свободы, или Жизнь с надеждой» (“En quête de la Liberté, on une vie avec l'espoir”) действительно носят отпечаток влияния французского просветительского реализма и сентиментализма. Как писал Монго Бети, «мы все вышли из камзола французских просветителей».

Однако в эти же годы выходят в свет романы сенегальского писателя Сембена Усмана «Родина моя, прекрасный мой народ!» (“O pays, mon beau peuple”), «Божьи деревьяшки» (“Les bouts de bois de Dieu”), «Харматтан» (“L'Harmattan»), отмеченные подражанием, прямым влиянием раннего творчества А.М. Горького и особенно его романа «Мать». И в эти же годы (1950–1970-е) издаются романы, затронутые с разной степенью художественной убедительности экзистенциализмом: «Взгляд короля» (“Le regard du roi”) гвинейца Камары Лея, «Двусмысленная история» (“L'Aventure ambiguë”) сенегальца Ш.А. Кана, «Долг насилия» (“Le devoir de violence”) малийца Ямбо Уологема, «Между вод. Бог, священник, революция» (“Entre les eaux, Dieu, un prêtre, la révolution») заирца Вумби Йоки Мудимбе.

В 1970–1980-е годы естественно увеличилось число произведений со смещением тематики не в сторону сопоставления двух укладов, а в сторону изображения жизни в уже независимых странах Африки. Эти романы-истории отличались политизированностью, острой критикой персонажами собственных автократических режимов, иногда «памфлетным» реализмом (Монго Бети в Камеруне, Ш. Нокан в Кот-д’Ивуаре, А. Лопес, Э. Донгала в НРК). Впрочем, реализм как эстетическая категория присутствовал в африканских романах всегда, от миметического до испытывавшего воздействие, правда кратковременное и не завершившееся успехом, волшебного реализма в романе «Чешуйки неба» (“*Les écailles du ciel*”) гвинейца Тьерно Моненембо и «Пламя истоков» (“*Le feu des origines*”) конголезца Э.Б. Донгалы.

Порубежье (1990–2000-е) ознаменовалось появлением постмодернистских первенцев — романа «Господин Ки» (“*Monsieur Ki. Rapsodie parisienne à sourire pour caresser le temps*”) ивуарийца Коффи Кваюле и трилогии конголезца Сони Лабу Танси «Семикратное одиночество Лорсы Лопеса» (“*Les sept solitudes de Lorsa Lopez*”), «Глаза вулкана» (“*Les yeux du volcan*”) и «Отсчет страданий» (“*Le commencement des douleurs*”).

Получается, что смена художественных направлений и стилей, на которые в европейских литературах уходили десятилетия, в африканских литературах прошла чрезвычайно быстро, почти одновременно.

Можно представить, что эта смена происходила по схеме «повторение или воспроизведение плюс инновация». Схему смены Высокого Возрождения барокко и маньеризмом, а модерна постмодерном предложил еще тридцать лет назад У. Эко в эссе «Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна» и в «Заметках на полях “Имени Розы”»: «У любой эпохи есть собственный постмодернизм, и не является ли постмодернизм переименованием маньеризма как метаисторическая категория» [Эко 1999: 635].

Самым ярким образцом смены литературных направлений во франкоязычной Африке представляется смена «саморазвивающегося», по словам Д.С. Лихачева, реализма (тоже как метаистори-

ческой категории) постмодернизмом в романистике Кот-д'Ивуара и Конго. Появление после высокохудожественных, разнообразных по жанру и стилю романов А. Курумы «Эра независимости» (“Les Soleils de l'Indépendance”, 1968), «Моннэ: унижение и вызов» (“Monné: outrages et défi”, 1990), «В ожидании голосования диких животных» (“En attendant le vote des animaux sauvages”, 1998), «Аллах не обязан...» (“Allah n'est pas obligé...”, 2002) постмодернистского романа К. Квюле «Господин Ки» было тем не менее закономерным. И такой же закономерностью было появление в НРК после социально-критических романов А. Лопеса и Э. Донгалы постмодернистской сатирической трилогии Сони Лабу Танси. Смена литературных эпох и художественных направлений в искусстве (живописи, архитектуре, музыке) происходила в разные времена в разных странах Европы, например смена Высокого Возрождения литературой и искусством барокко и маньеризмом, или смена в начале XX в. «золотого века» русского реализма XIX в. направлением (хотя и не доминирующим), представленным «параноидальными» модернистскими романами А.М. Ремизова и Ф. Сологуба, авангардным «Петербургом» А. Белого, или смена модернизма постмодернизмом в конце XX в.

Это перманентное явление в литературном процессе можно рассматривать как синергетическую парадигму переходных, транзитных эпох: «Всякая эпоха, оказываясь на пороге кризиса, неизбежно обречена на ситуацию “между” <...> Под транзитностью понимается выход за пределы реальности и возвращение, вариативность, скрещения различных романских форм, художественный опыт трансгрессии» [Фролов, Хабибулина 2016: 12–13].

Синергетическая парадигма, т.е. сознергийность в порубежные, транзитные эпохи, как характеризует ее Н.А. Герасимова в статье «Совместное мышление как искусство: опыт философско-синергетического исследования», проявляется в нестабильных социумах, в ситуациях «между» как «кризисное мироощущение, осознание относительности сложившихся в том или ином социуме понятий, идеалов, эстетических канонов, в увлечении наукой и при этом оккультизмом, спиритуализмом, магией... в драматическом осознании противоречивости духовной и физи-

ческой природы человека, в распространении эсхатологических настроений, в автаркичной личности с доминантой индивидуалистически-эгоистичных интересов» [Герасимова 2002: 129].

В рамках синергетической парадигмы переходных, порубежных эпох смена литературных направлений осуществляется как «повторение, или воспроизведение плюс инновация». В конголезской романистике «повторение», т.е. творческая адаптация, воспроизведение и интеграция опыта инолитературных художественных традиций и стилей, происходило как смена костюмов «с чужого плеча» — от «камзола французских просветителей» до пестро-лоскутных одеяний постмодернизма. Инновация заключалась в опоре и неизменной связи африканского романа с устной народной традицией и включении африканской реальности как эстетической категории в содержание всех конголезских романов-историй и романов-вымыслов.

Однако африканская действительность в переходную эпоху, в конце 1980-х — 1990-х годах, была такова (нестабильные в политическом отношении социумы, бесконечные государственные перевороты, сепаратистские движения, гражданские войны, межэтнические конфликты с десятками тысяч жертв), что вынудила многих африканских писателей эмигрировать. Разочарование в итогах обретенной независимости, отчаяние, горечь, возмущение, протест были столь сильными, что это не могло не повлиять на смену эстетических установок, прежней идейно-художественной парадигмы и сознергичность многих факторов вызвала «всходы» бифуркационного сознания и постмодернистского романа.

Сатирическая трилогия Сони Лабу Танси (1947–1995) о вымышленной стране Берег (в которой, впрочем, легко узнается Народная Республика Конго и некоторые другие африканские страны), с одной стороны, безусловный образец постмодернизма, с другой — завершает эпоху становления национального самобытного конголезского романа, т.е. воплощает конец одной культурно-художественной парадигмы и начало новой.

Основное стилевое средство творчества Сони Лабу Танси — это пародия как модус повествования, индивидуально-субъективная манера письма, обилие «темных» метафор, гротеск, гипербола,

гэг, фантастические коллизии и персонажи, игра с литературными текстами, стилями, интертекстуальный диалог, элементы карнаваллизации фрагментарных эпизодов повествования, смехотворный сплав элементов элитарной и массовой литературы.

Самыми постмодернистскими являются первые два романа трилогии — «Семикратное одиночество Лорсы Лопеса» и «Глаза вулкана», в которых Сони Лабу Танси пародирует волшебный реализм романов «Сто лет одиночества» и «Объявленная смерть» Г. Гарсиа Маркеса.

Впечатляет проявление шокирующей эстетики постмодернизма в портретах персонажей романа «Семикратное одиночество Лорсы Лопеса». Вот портрет министра внутренних дел Берега Карланзо Маны: «Лицо хищника, а голос мертвеца. Волосы ненормальной толщины и длины покрывали все его лицо. Лоб нависал таким образом, что черные очки тонули в огромных впадинах глазных орбит. Лоб мулата стал серым, как у свежего трупа. Того же цвета стала и шея, из левой ноздри вытек лиловый сгусток соплей, и мужчина слизнул его своим языком» [Sony Labou Tansi 1985: 87]. Не слишком симпатичен и портрет его противника, диссидента, комедиографа и танцора Сарнгаты Нола (возможно, пародийный портрет автора, начинавшего как комедиограф и актер): «Его манера танцевать и играть мускулами щек — это было нечто... мы любили его подбородок, похожий на ручку мотыги, ослепительную белизну его перламутровых зубов, его руки, созданные, чтобы сжимать, рвать, ломать. Завитки его волос. Под усами, похожими на листья кресс-салата, дрожали свежие чувственные губы. В глубоких, как будто вырубленных лопатой орбитах сверкали как раскаленный металл глаза... Это был самец, о каком поведали наши предки: полный здоровья, ненасытный, выносливый, повелевающий и мечтами, и реальностью (как поэт)» [Sony Labou Tansi 1985: 69].

Изобразительность здесь носит рациональный, концептуальный характер. Во-первых, и в этих случаях присутствует реальность как эстетическая категория. Потому что у некоторых африканских племен дрожание щек у мужчин — сигнал о сексуальных намерениях. Снижающие, «приземляющие» облик сексуально

одержимого оратора, его внешность сравнения с орудиями труда имеют тем не менее в основе реальные прототипы некоторых деятелей африканской культуры и так называемых диссидентов. А специфическая «вырубленность», объемность, весомость черт лица, соединение отдельных «масс» (лоб, щеки, глазницы, губы, подбородок) напоминают традиционную африканскую скульптуру и маски. Мы видим опять «повторение», т.е. воспроизведение архаической африканской идеопластики, сплавленной, — и это уже инновация в сочетании с модернистским приемом уравнивания прекрасного и безобразного. Ссылка на традиционный эстетический канон («наши предки») также свидетельствует об инновации — введение, хотя и ироничное, инклюзии реальности как эстетической категории в постмодернистский нарратив.

Необходимо признать, что инвективная сатира Сони Лабу Танси со всеми ее стилевыми средствами, шокирующим гипернатурализмом абсолютно правдиво отражает реальность современной Африки, находящую документальное подтверждение: крах проекта построения «научного» социализма в Конго и в некоторых других странах Африки, преследование инакомыслящих в авторитарных режимах, коррупция, цинизм и демагогия правящей элиты, предавшей идеалы национально-освободительного движения, тяжелое экономическое положение, нищета народа, зависимость от иностранного капитала, гражданские межэтнические войны 1980–1990-х годов в Конго, Кот-д’Ивуаре, Либерии, Сьерра-Леоне.

У. Эко в «Заметках на полях “Имени Розы”» задается вопросом, что будет после постмодернизма в мировой литературе, какое будет продолжение целой литературной эпохи, и предполагает, что, может быть, в 3000 г. возникнет неоромантизм, например.

По нашему мнению, Сони Лабу Танси в последнем своем романе выходит за рамки постмодернизма. Главный герой в «Отсчете страдания» (а это исключение) — ученый Хоскар Хана, физик, астрофизик, механик, гидролог — изображен с максимально возможной для Сони Лабу Танси мягкой добродушной иронией. Много лет он помогает облегчить своими изобретениями жизнь землякам, жителям Хондо-Нут, и столько же лет стойко сопротив-

ляется давлению косного традиционного социума. Хоскар вынашивает футурологический геонептунический проект создания с помощью средств научно-технического прогресса и нанотехнологий искусственного острова: «Большого, чем Португалия и Испания вместе взятые, Землю без памяти о колониализме, неоспоримую собственность потомков. И там, на Земле, последние станут первыми, сбросившими груз истории, налипшую грязь трехтысячных обманов, унижений, сделок (наш век так устал от всего этого). Вы увидите мой остров сверкающим на восходе солнца, золотящимся травами и розами, слегка курящимся туманным утром. Вы услышите, как он шумит и сияет сквозь восхитительные джунгли, бегущие лианы, зеленое пламя листьев» [Sony Labou Tansi 1995: 103].

Может быть, именно Сони Лабу Танси, беспощадному сатирику, удалось предвосхитить прогноз У. Эко, прорвавшись через границы постмодернизма в неоромантизм, поскольку мечта о красоте и счастье людей присутствует в этом романе как эстетическая категория. Ясно одно: индивидуально-авторское сознание Сони Лабу Танси плюралистично, как и его художественные принципы. «Повторяя» инолитературный опыт, играя с разыми стилями (традиционный нарратив, волшебный реализм, натурализм, памфлетный реализм, стиль массовой литературы) и жанрами (историческая хроника, мениппея, жанр «островных утопий», триллер, любовный роман) и пародируя их, он воспроизводит в фантастических образах объективную реальность многих африканских стран, проживающих переходную «транзитную эпоху, эпоху трансгрессии, разлома в ситуациях “между” традиционным социумом, еще сохраняющим остатки прежнего образа жизни, обычаи, понятия родоплеменного строя, и агрессивной актуализацией понятий, норм, вызовов общества потребления».

Повторение прошлого опыта мировой смеховой литературы — это «эхо» и античной мениппеи, и средневековых голиардических шуток, и «Гаргантюа и Пантагрюэля» Ф. Рабле вплоть до «черного» смеха сюрреалистического театра А. Арто. Пожалуй, больше всего жанровых сближений у трилогии Сони Лабу Танси с мениппеей, с «фамильяризирующей ролью смеха» по

Бахтину: «Вольности в грубых сближениях и выворачивании наизнанку здесь могут иной раз шокировать. Но с этой исключительной смеховой фамильярностью сочетается острая проблемность и утонченная фантастика... весь мир и все самое священное в нем даны без всякой дистанции, в зоне грубого контакта... необузданно фантастические сюжеты и положения менипповой сатиры подчинены одной цели — испытание и разоблачение идей и идеалов. Это экспериментально-шокирующие сюжеты» [Бахтин 2000: 301].

После постмодернистских романов Сони Лабу Танси возможно возникновение также новых форм романа, скажем, в направлении неоавангардного реализма. Во всяком случае, по нашему мнению, творчество Сони Лабу Танси свидетельствует об изменениях в отношении к постмодернизму, о наблюдении «художественной мутации», по удачному и меткому выражению Н.Т. Пахсарьян, о том, что «затронуту поле самой постмодернистской литературы, что породило своеобразную историко-культурную эволюцию внутри постмодернизма» [Пахсарьян 2010: 198].

Если сопоставить «чистый» постмодернизм К. Кваюле и «мутированный» Сони Лабу Танси, разница очевидна. Она в картине Африки и концепции ее центрального сюжета — человека, африканца. Для героя «Господина Ки», образованного, «эволюционировавшего» амбициозного суперэгоцентрика с «поврежденным» сознанием, настоящее — это расширенное прошлое. Он смотрит только назад. Его картина Африки — это испорченный и развращенный влиянием Запада традиционный мир, превратившийся в сборище невежд и безумцев, забывших заветы и нормы морали предков. Этот мир, по его мнению, нуждается в реанимации, и он сам станет его спасителем, своего рода Мессией в образе сакральной маски Предка-с-головой киноцефала, чтобы, подобно мифологическому культурному герою, повести за собой соотечественников в лучшее будущее.

Сони Лабу Танси смотрит в будущее. Его Африка — часть, хотя и на «задворках» стремительно меняющейся в условиях глобализации ойкумены, где «человек с пластичным индивидуально ориентированным эгоистическим сознанием... потребитель и прагма-

тик в своих отношениях с окружающим обществом и людьми. Именно этот человек и стал главным орудием и душой глобализации, главным строительным материалом и одновременно инструментом экономической цивилизации общепланетарного масштаба» [Шалаев 2009: 483].

Однако текст последнего романа и образ Хоскара свидетельствуют о том, что Сони Лабу Танси мечтал о человеке-демиурге, деятельном творце новой реальности, который сумел бы обратить достижения научно-технического прогресса и нанотехнологий для очеловечивания, одухотворения стандартизированного общества потребления, полного симулякров идей и идеологов разного толка.

Сони Лабу Танси художническим чутьем, интуитивно понимал необходимость целостной современной культуры, инновационных межкультурных взаимодействий и практик. За его смехом, пародиями, юмором скрывается ненависть к пафосной демагогической риторике. На самом деле это самозащита самосознания, взволнованного мечтой о единении индивидуально-самобытных национальных культур в «единство множественности» ноосферы будущего. Это мечта о творческой самореализации каждого индивидуума, о приобщении каждого землянина к некоему жизненному, всех объединяющему акту, хотя опять-таки в карнавализированной форме — в руководимом Сарнгатой Нолой театрально-балетном ансамбле из 93 человек, мужчин и женщин разных национальностей и рас, а также пигмеев и карликов (роман «Семикратное одиночество Лорсы Лопеса»).

Свой художественный замысел Сони Лабу Танси проявил в предисловии к роману «Семикратное одиночество Лорсы Лопеса»: «Искусство — это возможность заставить заговорить реальность о том, что она охотно бы скрыла за своим молчанием... потому что быть поэтом в наши дни — это значит желать всеми силами души и плоти, перед ружьями, деньгами, которые тоже становятся ружьями, и прежде всего перед лицом той правды, которую нам предлагают власти, стремиться сделать все, чтобы подлинно человеческий лик реальности не скрылся в молчании Истории» [Sony Labou Tansi 1985: 11].

Знаменательно, что в этом тексте автор употребляет слово «поэт», а не «писатель» или «романист». Это же слово неожиданно венчает портрет Сарнгаты Нолы: «как поэт». Сарнгата — танцор и комедиограф, но не поэт, как и сам автор. Употребление слова из «высокого» стиля в программном, серьезном декларативном предисловии и в иронически насмешливом тексте «выдает» человеческую и художественную сущность конголезского писателя и подтверждает наше мнение о том, что он «выходит» за рамки постмодернизма и делает шаг в сторону неоромантизма или нового реализма.

Сони Лабу Танси, выдающийся конголезский сатирик, не циник. Он настоящий художник в широком смысле (писатель, актер, танцор, музыкант). Для него Поэт — вдохновенный творец, который призван, может и должен сказать правду о жизни людей. Похоже, что Сони Лабу Танси согласился бы с известным изречением Ницше: «Подлинным выражением жизни является не история, а искусство».

Поскольку свою задачу как художник Сони Лабу Танси выполнил блистательно, можно сказать, что пятидесятилетняя эпоха становления национальной конголезской романистики завершилась запечатленностью «подлинно человеческого лика» африканской реальности.

Библиография

Бахтин М.М. Эпос и роман. М.: Азбука, 2000. 468 с.

Герасимова Н.А. Совместное мышление как искусство: опыт философско-синергетического исследования // Синергетическая парадигма и нелинейное мышление. М.: Прогресс-Традиция, 2002. С. 126–142.

Ляховская Н.Д. Юмор и сатира во франкоязычных литературах Тропической Африки. М.: Наследие, 2011. 184 с.

Морженкова Н.В. Авангардный эксперимент Гертруды Стайн. В поисках жанра. М.: Либроком, 2012. 296 с.

Пахсарьян Н.Т. Избранные статьи о французской литературе. Днепропетровск: Арт-Пресс, 2010. 256 с.

Шалаев В.П. Глобализация, постмодерн, бифуркационный человек. Современные контексты исторической судьбы человека и общества // Синергетическая парадигма и социальная энергетика. М.: Прогресс-Традиция. М., 2009. С. 468–483.

Шервашидзе В.В. Тенденции и перспективы развития французского романа // Вопросы литературы. 2007. № 2. С. 72–102.

Фролов Г.А., Хабидулина Л.Р. К смене литературных эпох на Западе: теоретический аспект // Филология и культура. 2014. № 3. С. 187–194.

Эко У. Имя розы. СПб.: Симпозиум, 1999, 677 с.

Sony Labou Tansi. Le sept solitudes de Lorsa Lopez. P.: Soeuil, 1985. 201 p.

Sony Labou Tansi. Le yeux de volcan. P.: Soeuil, 1988. 192 p.

Sony Labou Tansi. Le commencement des douleurs. P.: Soeuil, 1995. 155 p.

THE RESULTS OF THE FORMATION OF NATIONAL NOVEL FORMS IN FRENCH-SPEAKING LITERATURES OF TROPICAL AFRICA

N.D. Lyakhovskaya

The article sums up the results of the end of the XXI century — the era of the formation of national forms of African French-speaking novelistic. For fifty-seventy years, with accelerated development, African writers have managed to adapt the main genre varieties of the borrowed model of the novel (love, psychological novel, historical novel, socio-political novel, thriller).

A unique feature of the formation of African romance was the intensive simultaneous interaction with the whole body of world literature. Developing in a single ideological and artistic paradigm (anti-colonial protest, rehabilitation of authentic values and cultural identity), African novelists selectively mastered alien literary traditions according to their creative individuality and convictions.

The process of the formation of novel forms and styles proceeded according to the pattern of the repetition (reproduction) of the world literature experience plus style innovations, conditioned by the desire to reflect the specificity of the African reality in its fundamental connection with the oral tradition. Usually, the innovation consisted of a simple inclusion of elements of folklore and features of local color and its representation in the novelistic form. In the novel-fiction this connection represented the transformation of tradition by an individual-author's fantasy. The influence of enlightening realism, sentimentalism, critical realism, magical realism was like "from someone else's shoulder", but in this shell there was a content reflecting the life of African peoples in the colonial and postcolonial epochs.

In less than a century, African literature has gone the way Western literatures have taken centuries, and the search for a truly African style has ended with postmodern novels. A vivid example of the results of the creation of national-distinctive forms is the work of the Congolese writer Sony Labou Tansi. In his satirical-fantastic trilogy about a fictional country, the coast is a parody-grotesque "repetition" of artistic styles (traditional narrative, pamphlet realism, magical realism), surrealistically "stunning" images, hypernaturalism and neo-romanticism do not obscure artistic innovation in

the way to tell the truth about Africa. The polystylistics of his novels is evidence of going beyond postmodernism, a breakthrough to new horizons of the “self-evolving” realism of the 21st, as a metahistorical and meta-literary category.

Keywords: formation of national novel forms, French-speaking literatures, Tropical Africa.