

В.Ф. ЖЫЛЕВИЧ

**РАМАН-ПРЫТЧА Ё ФРАНЦУЗСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ
ДРУГОЙ ПАЛОВЫ ХХ СТАГОДДЗЯ:
АД «ВЕЧНЫХ» ПЫТАННЯЎ ДА СУЧАСНЫХ
ПРАБЛЕМ ГРАМАДСТВА**



**Светлай памяці майго Настаўніка,
*Тацяны Уладзіміраўны Кавалёвай***

Установа адукацыі Рэспублікі Беларусь
“Палескі дзяржаўны ўніверсітэт”

Кафедра замежных моў

В. Ф. ЖЫЛЕВІЧ

**РАМАН-ПРЫТЧА Ў ФРАНЦУЗСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ
ДРУГОЙ ПАЛОВЫ ХХ СТАГОДДЗЯ:
АД «ВЕЧНЫХ» ПЫТАННЯЎ ДА СУЧАСНЫХ
ПРАБЛЕМ ГРАМАДСТВА**

Манаграфія

Пінск
ПалесДУ
2018

УДК 821.133.1

ББК 83.3(4)

Ж94

Пад рэдакцыяй

доктара філалагічных навук, прафесара, прафесара кафедры
замежных моў УА “Гродзенскага дзяржаўнага ўніверсітэта
імя Янкі Купалы”
С.П. Мусіенка

Рэцэнзенты:

доктар філалагічных навук, прафесар, прафесар кафедры гісторыі
беларускай мовы УА “Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт”
А.І. Бельскі;
кандыдат філалагічных навук, дацэнт, дацэнт кафедры замежнай
літаратуры УА “Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт”
Н.І. Ламека

Рэкамендавана

да друку навукова-тэхнічным саветам
УА “Палескі дзяржаўны ўніверсітэт” (пратакол № 10 ад 27.12. 2017).

Жылевіч, В.Ф.

Ж94 Раман-прытча ў французскай літаратуры другой паловы
XX стагоддзя : ад “вечных” пытанняў да сучасных праблем
грамадства / В.Ф. Жылевіч. – Пінск : ПалесДУ, 2018. – 222 с.

ISBN 978-985-516-506-5

У манаграфіі прасочаны перыяды абнаўлення жанру рамана-прытчы з
улікам гістарычнага і сацыякультурнага досведу эпох. Вылучаны тыпалагічныя
рысы рамана-прытчы (на прыкладзе твораў сучасных французскіх пісьменнікаў)
як жанравай разнавіднасці філасофскага рамана. У даследаванні комплексна
прааналізавана паэтыка твораў Ж.- М. Г. Леклезіе “Пустыня” і М. Турнье
“Элезар, або Крыніца і Куст” як раманаў-прытч, а таксама вызначана месца
гэтых пісьменнікаў у літаратурным працэсе ў Францыі другой паловы XX
стагоддзя.

У працы праведзены тыпалагічныя аналогіі паміж прытчавымі творамі ў
французскай і беларускай літаратурах. Матэрыял будзе карысным для спе-
цыялістаў па французскай літаратуры, а таксама для ўсіх, хто цікавіцца замежнай
літаратурай.

УДК 821.133.1

ББК 83.3(4)

ISBN 978-985-516-506-5

© УА “Палескі дзяржаўны
ўніверсітэт, 2018.

ЗМЕСТ

УВОДЗІНЫ	6
1. РАМАН-ПРЫТЧА Ў СУЧАСНАЙ ЛІТАРАТУРЫ	12
1.1. Асноўныя прынцыпы і канцэпцыі рамана-прытчы ў літаратуразнаўстве другой паловы ХХ стагоддзя	12
1.2. Вытокі, эвалюцыя і станаўленне рамана-прытчы	22
1.3. Раман-прытча ў французскай літаратуры II паловы ХХ стагоддзя	32
2. РАМАН-ПРЫТЧА ЖАНА-МАРЫ ГЮСТАВА ЛЕКЛЕЗІЁ “ПУСТЫНЯ” (ПРАБЛЕМАТЫКА, ПАЭТЫКА)	52
2.1. Філасофскія прынцыпы творчасці Ж.-М. Леклезіё	52
2.2. Праблемна-кампазіцыйныя і моўныя асаблівасці рамана-прытчы Ж.-М. Г. Леклезіё “Пустыня”	61
2.3. Персанажныя паралелі: суадносіны ўмоўнага і канкрэтнага	96
3. МАСТАЦКІЯ АСАБЛІВАСЦІ РАМАНА-ПРЫТЧЫ “ЭЛЕАЗАР, АБО КРЫНІЦА І КУСТ” МІШЭЛЯ ТУРНЬЕ .	109
3.1. Біблейскія міфалагемы рамана-прытчы М. Турнье ў святле філасофска-этычных канцэпцый хрысціянства	109
3.2. Прасторава-часавая структура рамана-прытчы М. Турнье “Элеазар, або Крыніца і Куст”	131
3.3. Сімволіка і эстэтычны свет рамана-прытчы Мішэля Турнье “Элеазар, або Крыніца і Куст”	143
ЗАКЛЮЧЭННЕ	156
СПІС УМОЎНЫХ СКАРАЧЭННЯЎ	158
ДАДАТКІ	159
СПІС ВЫКАРЫСТАНАЙ ЛІТАРАТУРЫ	196
СПІС ПУБЛІКАЦЫЙ АЎТАРА	216

УВОДЗІНЫ

Ва ўмовах шматаспектных мастацкіх праблем філасофскае асэнсаванне рэчаіснасці заўсёды было на адным з першых месцаў у сусветнай мастацкай літаратуры. Філасофія ўплывае на літаратуру светапоглядна, амаль усе філасофскія накірункі, асабліва экзістэнцыялізм, знайшлі сваё ўвасабленне ў мастацкіх формах слова. “Сучасныя культурныя арыентацыі – няцэласныя і песімістычныя. У нашай эпосе чалавечае жыццё апынаецца дзесьці ў прамежку паміж рознымі сустрэчнымі і ўзаемаперасякальнымі сэнсавымі лініямі. Індывід страчвае камфортнае месца “кропкі” на нейкай адзінай узыходнай траекторыі, – трапіна адзнача знакамiты французскі філосаф Ж.-П. Бадрыяр. – Наш час выяўляе “крызіс сэнсу” – знікненне культурных узораў, усебаковы перагляд сістэмы каштоўнасцей і навуковага светапогляду, трагічнае “расшчапленне” аўтаномных абсягаў гуманістычнай культуры, “фатальнае вычарпанне” духоўнага росту”¹ [192, с. 7]. На думку знакамітага філосафа, сучаснае грамадства перажывае глыбокія перамены.

Сацыякультурная сітуацыя, якая склалася на Захадзе ў другой палове XX-га стагоддзя, прынесла змены і ў літаратуру: адбылося ўскладненне тэматыкі і праблематыкі сучасных твораў, а таксама іх жанравае зрушэнне, з’яўленне новых жанравых форм і разнавіднасцей. Большасць даследчыкаў [10-13], [22-24], [64-65], [92], [113], [170], [201], [238], [249], [252], [261], [268, 269] лічыць, што самыя значныя трансфармацыі адбыліся з раманам, які спалучыўся з прытчай, міфам, алегорыяй, утопіяй, антыутопіяй. “Раман – адзіны жанр, які знаходзіцца ў працэсе станаўлення, які не мае закончанага выгляду” [23, с. 186], – гэтая думка М. М. Бахціна актуальная да нашага часу.

Літаратура заўсёды імкнулася перадаць маральны вопыт, назапашаны пакаленнямі на працягу стагоддзяў, узяць на сябе функцыі своеасаблівага “рэгулятара” этычных паводзінаў людзей. Асабліва гэта стала патрэбным у нашы дні, калі маральныя прынцыпы і каштоўнасці адыходзяць на другі план,

¹ Тут і далей пераклад з французскай мовы наш – В. Ж. У манаграфіі змешчаны два дадаткі з урыўкамі перакладаў з французскай на беларускую мову раманаў Ж.-М. Г. Леклезіе “Пустыня” і М. Турнье “Элеазар, або Крыніца і Куст”.

саступаючы месца матэрыяльным прыярытэтам. Адзін са спосабаў філасофскага пераасэнсавання рэчаіснасці і асабістага жыцця чалавека мы знаходзім ў рамане-прытчы – жанравай разнавіднасці сучаснага філасофскага рамана. Раман-прытча спалучае ў сабе рысы буйнога эпічнага твора (з разгалінаванымі сюжэтнымі лініямі, устаўнымі эпізодамі, наяўнасцю другасных персанажаў) і ўласна прытчы, што ўяўляе сабой, перш за ўсё, абагуленае павучанне, напамін пра праблемы духоўнага кшталту. Сучаснаму свету бракуе духоўнасці. Раман-прытча імкнецца змяніць такі стан.

Найвыдатнейшыя пісьменнікі розных краін звярталіся да рамана-прытчы для вырашэння важных мастацкіх задач. Сярод іх: Л. Талстой, Л. Андрэеў, Ф. Кафка [80], У. Фолкнер [160], Б. Брэхт [36], Ж.-П. Сартр [140], У. Голдынг [58], А. Камю [78], Г. Гарсія-Маркес [51], П. Зюскінд, У. Маканін [117].

Беларуская літаратура ХХ стагоддзя таксама не абмінула ўвагай прытчу і раман-прытчу як жанравую разнавіднасць (Я. Колас [89], А. Адамовіч [8, 9], В. Быкаў [41, 42], У. Караткевіч [79], Я. Сіпакоў [141], В. Казько [77], Т. Бондар [32], А. Жук [67], У. Някляеў [130] і інш.). Безумоўна, перш за ўсё гэтая цікавасць выклікана абвастрэннем філасофска-сацыяльных праблемаў нашага часу, бездухоўнасцю, абьякавасцю грамадства да прыватнага чалавечага жыцця, бездапаможнасцю, самотнасцю. Беларускія прытчавыя творы арганічна ўпісваюцца ў межы сучаснага еўрапейскага літаратурнага кантэксту. Наша ж даследніцкая засяроджанасць на французскім рамане-прытчы абумоўлена тым, што ў Францыі ён шырока прадстаўлены ў творчасці пісьменнікаў розных стагоддзяў. Вопыт вывучэння названай жанравай разнавіднасці на французскім матэрыяле дазволіць больш грунтоўна падысці да аналізу асаблівасцяў прытчавых твораў і ў беларускай літаратуры.

Прапанаваная праца – гэта даследаванне працэсу пранікнення рысаў класічнай прытчы ў філасофскі раман, у выніку якога ўзнікае жанравая разнавіднасць – раман-прытча, надзвычай распаўсюджаны ў французскай літаратуры другой паловы ХХ ст. Цікавасць да дадзенай тэмы выклікана таксама тым, што рысы

прытчы праяўляюцца ў творчасці практычна кожнага мастака слова, што ўжо само па сабе робіць яе праблемай невычэрпнай.

Творчасць двух французскіх пісьменнікаў, Жана-Мары Гюстава Леклезіё (*Jean-Marie Gustave Léclezio*, нар. 1940) і Мішэля Турнье (*Michel Tournier*, 1924–2016), лаўрэатаў самых прэстыжных літаратурных прэміяў, яскрава пацвярджае тое, што прытча, прайшоўшы доўгую эвалюцыю, набыла другое дыханне, засталася запатрабаванай і сёння. Леклезіё быў узнагароджаны прэміяй Французскай Акадэміі за рамана-прытчу “Пустыня” (*“La Désert”*, 1980), прэміяй Рэнадо – за рамана “Працэс” (*“Le procès”*, 1963) і за ўсю творчасць – Нобелеўскай прэміяй (2008 г.). Турнье атрымаў прэмію Французскай Акадэміі за рамана “Пятніца, або Ціхаакіяньскі Лімб” (*“Vendredi ou les Limbes du Pacifique”*, 1967) і Ганкураўскую прэмію – за рамана “Лясны цар” (*Le Roi des Aulnes*, 1970).

Даследчыкі называюць Ж.-М. Г. Леклезіё і М. Турнье “самымі значнымі пісьменнікамі свайго пакалення” [191, 197, 198, 199, 201, 203, 204, 207, 208, 209, 213, 214, 224, 226, 236, 241, 242, 243, 250]. Пра высокую ацэнку раманаістаў як крытыкамі, так і шырокай чытацкай аўдыторыяй сведчаць таксама пастаянныя параўнанні іх з класікамі [12, 13, 64, 71, 81, 95, 97, 125, 148, 160, 255, 257, 258, 260, 261, 268]. Па-свойму яднае пісьменнікаў і тое, што іх проза не ўкладаецца ў межы той або іншай літаратурнай школы або мастацкага метаду. Творчасць Ж.-М. Г. Леклезіё і М. Турнье адносяць то да экзістэнцыялізму [184, 197, 199, 260] то да неарамантызму [214, 256, 261], то да структуралізму [198, 260, 268, 270], то да рэалізму [235, 250, 256], то да постмадэрнізму [160, 255, 258, 260]. Абодвух аўтараў цікавяць маральна-філасофская праблематыка, універсальныя пытанні быцця і яго пазнання. І Ж.-М. Г. Леклезіё і М. Турнье часта звяртаюцца да рамана-прытчы. Менавіта ў гэтай жанравай форме напісаны наступныя творы: “Пятніца, або Ціхаакіяньскі Лімб”, “Лясны цар”, “Элеазар” (*“Eléazar ou La Source et Le Buisson”*, 1996) М. Турнье і “Пустыня”, “Золаташукальнік” (*“Le chercheur d’or”*, 1985), “Аніцша” (*“Onitsha”*, 1991) Ж.-М. Г. Леклезіё.

Перадумовай узнікнення прытчавасці ў мастацкіх творах абодвух пісьменнікаў лічыцца “цікавасць аўтараў да праблем

чалавечай сутнасці і філасофскага аналізу грамадства” [220, р. 29]. Дзякуючы прытчавасці ў мастацкай форме (заўсёды рухомай і зменлівай) узбагачаліся мастацкія сродкі філасофскага асэнсавання рэчаіснасці, паглыблялася разуменне заканамернасцяў быцця асобы. Эстэтычнае значэнне прытчавасці ў сістэме культуры пастаянна ўзрастала.

Ж. Ф. Рэвель у манаграфіі “Ідэі нашага часу: Ж.-М. Г. Леклезіе” [252] разглядае раманы пісьменніка “Пратакол” і “Патоп” (“*Le déluge*”, 1966) праз прызму экзістэнцыяльнай філасофіі. Навукоўца лічыць, што Ж.-М. Г. Леклезіе звяртаецца да міфа і прытчы як да сродкаў, якія дазваляюць асэнсоўваць маральна-філасофскія праблемы сучаснага чалавека ў кантэксце спрадвечных пошукаў усяго чалавецтва, зрабіць іх “звяном у ланцугу, які цягнецца да нас ад Гільгамеша” [252, с. 24].

Французскі даследчык Д. Віяр зазначае, што “творчасць М. Турнье – гэта мастацка-філасофскае ўсведамленне нашай эпохі” [270, с. 39] і падкрэслівае, што раманіст звяртаецца да традыцыйных гісторый і правакуе своеасаблівую гульню з чытачом. З аднаго боку, пісьменнік захоўвае агульную канву гэтых гісторый, а з другога – распавядае нешта зусім іншае. Гэтае “нешта” ў трывіяльнай гісторыі дасягаецца ўвядзеннем новых падзей, новых матываў, пераасэнсаваннем вядомага, часам парадаксальным бачаннем і спосабам адлюстравання “агульных месцаў” і “прапісных ісцінаў”. Д. Віяр піша, што М. Турнье не эксперыментуе з формай сваіх твораў, бо самым зручным для яго жанрам з’яўляецца раман-прытча, які “дазваляе сінтэзаваць жыццяпадобныя і ўмоўныя ўзроўні” [270, с. 89].

П. Брунэль у кнізе “Сучасная французская літаратура” [201] разглядае стан французскага мастацкага слова напярэдадні ХХІ ст. Аналізуючы твор “Лясны цар” М. Турнье як раман-прытчу, даследчык адзначае яго двухпланавасць на розных узроўнях: змястоўным, кампазіцыйным, вобразным, прасторава-часавым, моўным. І хаця ён толькі пункцірна акрэслівае мастацкія асаблівасці “Ляснога цара”, яго заўвагі могуць быць карыснымі пры аналізе паэтыкі рамана-прытчы ўвогуле. У гэтай жа працы *П. Брунэль* звяртаецца да творчасці Ж.-М. Г. Леклезіе і вылучае асноўныя параметры прытчавых твораў раманіста: замкнёнасць

прасторы, сумяшчэнне часавых формаў, адсутнасць дыялагічнай мовы, шырокія пласты алегорыі і сімвала і г. д.). Гэта дае Брунэлю магчымасць лічыць “Ліхаманку” (“*La Fièvre*”, 1965), “Вайну” (“*La guerre*”, 1970) і “Гігантаў” (“*Les géants*”, 1973) раманамі-прытчамі.

Е. Летавуары, ідучы па слядах *Ж. Дэлэза*², у доктарскай дысертацыі “Шлях Нарцыса, ці праблема люстэрка ў М. Турнье” [236] падае творчасць пісьменніка і, у прыватнасці, раманы “Пятніца” і “Лясны цар” у кантэксце экзістэнцыялісцкай праблематыкі. Аўтар аналізуе творы з пункту гледжання іх сюжэтнай арганізацыі, адзначае шырокае кола пастаўленых у іх маральна-філасофскіх пытанняў.

У манаграфіі “Дзіця Новага свету” [220] *Ж.-П. Гішара* разглядаецца суб’ектная структура твора “Элеазар” М. Турнье. Даследчык сцвярджае, што чытач не адчувае прысутнасці аўтара ў рамана-прытчы. Гішар робіць выснову, што “аўтар адразу “празрыста” не выяўляецца ў аповедзе, а быццам бы “нараджаецца” самім аповедам і нябачна кіруе дзеяннем твора” [220, с. 59]. Ён адзначае, што важным фактарам развіцця і паглыблення прытчавасці ў творах пісьменніка з’яўляецца тое, што яна становіцца стылявой якасцю, катэгорыяй мастацкай формы і прызначана перадаваць пэўны змест.

У манаграфіі *Ж.-Б. Врэ* “Мішэль Турнье і дваістае пісьмо” [271] знаходзім перадумовы звяртання раманиста да філасофскага рамана і яго разнавіднасці – рамана-прытчы. Да прыкладу, пра навучанне яго ў Цюбенгенскім універсітэце і працу ў этнаграфічным музеі пад кіраўніцтвам К. Леві-Строса. Шмат увагі надаецца і тым фактарам, якія паспрыялі станаўленню творчай індывідуальнасці Турнье: каталіцызм, нямецкая літаратура, музыка і філасофія. *Ж.-Б. Врэ* аналізуе і паэтыку рамана “Лясны цар”: кампазіцыю, час і прастору, гульню з сімвалічнымі падтэкстамі. Каштоўнымі з’яўляюцца яго назіранні над хранатопам твора: замкнёнасць прасторы і

² Гісторыя вывучэння творчасці М. Турнье пачынаецца з бліскучага артыкула яго аднакашніка і вялікага французскага мысліцеля Жыля Дэлэза, прысвечанага раману “Пятніца, або Ціхаакіянскі Лімб” і названага “Мішэль Турнье і свет без іншага” (“*Michel Tournier et le monde sans autre*”, 1988) [265]. *Ж. Дэлэз* аналізуе гісторыю галоўнага героя твора, Рабінзона, чыё знаходжанне на бязлюдным востраве трактуецца з пункту гледжання экзістэнцыялісцкай праблематыкі “іншага”.

універсальнасць, “адхіленасць” часу, што характэрна і для рамана-прытчы. Ж.-Б. Врэ адзначае інтэртэкстуальнасць кніг М. Турнье – у яго тэкстах выяўляецца цэлая сістэма выкарыстання з твораў розных пісьменнікаў.

Я. Маціроне [125] падкрэслівае разнастайнасць аспектаў выкарыстання міфа ў творчасці Турнье і асаблівасці стварэння вобраза: скарачэнне асобаснага кампанента, яго іканічнасць, тоеснасць мікра- і макракосму.

У даследаванні С. Даманж асаблівая ўвага надаецца малазнаёмаму чытацкай аўдыторыі раману Ж.-М. Г. Леклезіё “Невядомы на зямлі” (“*L’inconnu sur la terre*”, 1990), які навуковец адносіць да рамантычнага, і ў гэтым рэчышчы разглядае яго ўзроўні: змястоўна-кампазіцыйны, прасторава-часавы і вобразны. Заўважым, што С. Даманж не ставіць сваёй мэтай вызначыць асаблівасці жанру “Невядомага на зямлі” як рамана-прытчы, але мімаходзь зазначае, што Леклезіё скіроўвае чытача да таго, каб “акрыліць зямную масу быцця”, даць магчымасць прарвацца ў сферу вечнага, агульначалавечага, наблізіцца да асэнсавання не толькі ўсяго вонкавага, але і пазачасавай, першапачатковай сутнасці быцця [214, с. 170].

Нягледзячы на розніцу мастацкіх поглядаў і эстэтычных праграм Ж.-М. Г. Леклезіё і М. Турнье, іх імёны можна паставіць побач па прычыне наступных фактараў:

– прыналежнасць дадзеных аўтараў да аднаго перыяду развіцця літаратуры (другой паловы ХХ стагоддзя); актуальнасць і навізну іх творчасці;

– выкарыстанне прыёмаў прытчы і зварот да жанравай мадыфікацыі рамана-прытчы ў іх творчасці;

– засяроджанасць на філасофска-сацыяльных праблемах сучаснасці, відавочная абагуленасць, універсальнасць, алегарычнасць і сімвалічнасць аповеду ў творах пісьменнікаў;

– асэнсаванне феномену самотнага чалавека ў сучасным грамадстве, трагічнае і апакаліптычнае светаадчуванне асобы праз рэфлексійнае ўспрыманне свету.

1. РАМАН-ПРЫТЧА Ў СУЧАСНАЙ ЛІТАРАТУРЫ

1.1. Асноўныя прынцыпы і канцэпцыі рамана-прытчы ў літаратуразнаўстве другой паловы XX стагоддзя

Да сённяшняга часу ў айчынным і замежным літаратуразнаўстве адсутнічае дыферэнцыяцыя паняццяў “прытча”, “раман-прытча”, “прытчавасць”, “прытчападобнасць”, “парабала” і “раман-парабала”. Навукоўцы аддаюць перавагу тэрміну “прытча”, хаця і адкрываюць яго дадатковыя ўласцівасці, якія лагічна ўжо не ўпісваюцца ў кола тыповых рысаў традыцыйнага жанру.

Упершыню ў французскай літаратуры дэфініцыя “прытча” была ўведзена знакамітым байкапісцам Ж. дэ Лафонтэнам *Jean de La Fontain* [225], які з мэтай аўтарскага тлумачэння жанру пачаў ужываць яго побач з “байкай” і “апалагам”, не адрозніваючы гэтыя паняцці, а выкарыстоўваючы іх узаемазамяняльна.

У XVIII ст. даследчыкі цікавяцца праблемамі суаднесенасці прытчы і алегорыі. Адзін з артыкулаў шматтомнай “Энцыклапедыі, або Тлумачальнага слоўніка навук, мастацтваў і рамёстваў” (“*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*”, 1751–1781) [212] Д. Дзідро прысвечаны параўнанню алегорыі і прытчы. Аўтар артыкула разважае насупным чынам: “Калі Ісус Хрыстос прапаведаваў, ён скарыстоўваў іншасказы, алегорыі, прытчы, аднак, безумоўна, сын божы не задумваўся, што гэта могуць быць розныя з’явы і што яны па нейкіх прыкметах адрозніваюцца паміж сабой. Значнай для яго была толькі галоўная думка, пакладзеная ў аснову таго ці іншага казання” [212, с. 63]. Такім чынам, Дэні Дзідро адрознівае гэтыя паняцці, зыходзячы з іх зместу.

У той самы час у “Сістэматычнай энцыклапедыі” (“*Encyclopédie méthodique*”, 1784) [193] Н. Базэ ў артыкуле “Граматыка і літаратура” разважае над прыродай прытчы і алегорыі. Так, прытча, у яго разуменні, прадстаўляе ўяўнае выказванне, пабудаванае па прынцыпе аналогіі, прызначанае схіляць да

нейкіх заключэнняў. Алегорыя ж выяўляе абстрактнае паняцце з выкарыстаннем канкрэтнага мастацкага вобраза.

У канцы XIX ст. выйшла кніга П. Рыкёра “Прытчы Ісуса Хрыста” (“*Des paraboles de Jésus*”, 1888; 1892) [254], прысвечаная даследаванню евангельскай прытчы. Аўтар прапануе сваю тэорыю прытчы, якая грунтуецца на трох галоўных прынцыпах:

1. Прытча – гэта прыпадабненне, алегорыя, іншасказанне.

2. Параўнальны дыскурс прытчы існуе ў трох разнавіднасцях:

а) простае прыпадабненне як вынік пашыранага параўнання;

б) прытча-апавед – прыпадабненне, якое існуе ў апавядальнай форме;

в) павучальны апавед выступае ў выглядзе параўнання і з’яўляецца канкрэтным прыкладам з хрысціянскага жыцця.

3. Евангельская прытча мае акрэслена дыдактычны характар.

Канцэпцыя П. Рыкёра выклікала жывую цікавасць не толькі з боку тагачасных навукоўцаў, яе даследуе і сучасная парыжская лінгвістычная школа “*Entrevernes*” пад кіраўніцтвам Ш. Дадэ з пазіцыі гісторыка-параўнальнага мовазнаўства [244]. Лінгвісты ў асноўным займаюцца пытаннем гістарычных умоў фарміравання прытчавага дыскурсу.

Г. дэ Любак у даследаванні “Чатыры сэнсы Пісання” (“*Les quatre sens de l’Ecriture*”, 1889) [210] уводзіць паняцце “ўнутранай і знешняй формы”: “прытча “апранае тое ці іншае адзенне”, таму вобраз можа быць названы прыкладам, ён ужываецца з нейкай мэтай і ў гэтым выглядзе атрымлівае сэнсавае нападзенне. Такім чынам, усталёўваецца мяжа паміж знешняй і ўнутранай формай прытчы. Гукі, памер і відавочнае значэнне – гэта толькі знешняя форма, унутраная форма – гэта глыбінны сэнс, закладзены ў аснову” [210, с. 19]. Г. дэ Любак вызначае жанр прытчы як штучную ўстаўку ў адносінах да з’яваў прыроды і жыцця для выяўлення якой-небудзь рысы ці ўласцівасці або, наадварот, “прыстасавання” якой-небудзь з’явы прыроды і жыцця да сваёй думкі.

Між іншым, багата азначэнняў прытчы з’яўляецца ў розных французскамоўных слоўніках і энцыклапедыях. Так, у

“Мовазнаўчым слоўніку” (*“Dictionnaire de la théorie du langage”*, 1892) за тэрмінам “прытча” ўтрымліваецца 11 значэнняў: “алегорыя”, “перабольшванне”, “прыклад”, “байка”, “выдумка”, “метафара”, “навучанне”, “прыпадабненне”, “прыказка”, “выпадак” і “загадка” [211].

У “Паэтычным слоўніку” (*“Dictionnaire de poétique”*, 1896) [189] у артыкуле М. Акэна даецца наступная трактоўка прытчы: “Прытча (ад грэч. параўнанне) – асаблівы спосаб параўнання, які разгортваецца ў форме апавядання. Яго мэта – пераканаць чытача прыняць тую ці іншую маральную пазіцыю. У адрозненне ад байкі, якая адлюстроўвае знаёмыя высновы, прытча імкнецца ўнесці новае разуменне, галоўным чынам, экзістэнцыяльнага і эсхаталагічнага стану чалавека. Сэнс прытчы заключаецца не ўласна ў апаведзе, а ў супастаўленні са знешняй рэчаіснасцю, якая раскрываецца” [189, с. 178]. Такім чынам, аўтар лічыць, што складальнік прытчы заўсёды імкнецца параўнаць апавед са знешняй рэчаіснасцю і “эфект” прытчы з’яўляецца паспяховым толькі ў выпадку, калі чытач пагодзіцца з тым поглядам, які выказваецца ў творы.

Увогуле, усе тэарэтычныя даследаванні жанру прытчы да ХХ стагоддзя грунтаваліся на супрацьпастаўленнях: прытчы-алегорыі, прытчы-параўнання, прытчы-іншасказання, прытчы-апалога, прытчы-байкі, прытчы-прыказкі і г. д. Фактычным матэрыялам для французскіх літаратуразнаўцаў і лінгвістаў былі, у асноўным, рэлігійныя прытчы. Аднак, безумоўна, нельга пераменшваць ролю гэтых распрацовак, бо яны з’явіліся падмуркам для далейшага развіцця “прытчазнаўства” [99].

У наш час друкуюцца шматлікія працы, прысвечаныя жанру прытчы, гэтыя даследаванні ў большасці сваёй маюць тэалагічны характар: асноўны акцэнт у іх робіцца на прытчавым каноне, яго трансфармацыі ў сучаснай літаратуры не ўлічваюцца.

Знакаміты літаратуразнаўца Ж. Дэлорм не толькі арганізаваў у Ліёне навуковы цэнтр па вывучэнні рэлігійных дыскурсаў (CADIR), але і выдаў зборнік грунтоўных артыкулаў вучоных-прытчазнаўцаў з розных краінаў “Мова – фігура – прытча” (*“Parole – figure – parabole”*, 1987) [244], у якіх даследуюцца праблемы паходжання біблейскай прытчы,

акрэсліваюцца суадносіны алегорыі-прытчы, метафары-прытчы, прытчы-міфа, а галоўнае – надаецца вялікая ўвага сацыяльна-выхаваўчай ролі евангельскіх прытч.

У французскіх літаратуразнаўчых слоўніках і энцыклапедыях, як правіла, вылучаюцца асаблівасці кананічнай прытчы, а наяўнасць яе сучасных жанравых разнавіднасцей толькі канстатуецца. Напрыклад, у “Слоўніку літаратуразнаўчых тэрмінаў” (пад рэд. М. Жарэці) (“*Lexique des termes littéraires (sous la direction de Michel Jarrety)*”, 2001) [234] змяшчаецца наступная фармулёўка: “Прытча – аповед, які ілюструе маральную ці містычную ісціну пад выглядам простага анекдота. (...) Звычайна ён з’яўляецца ў рэлігійных або маральных тэкстах і заўсёды патрабуе вытлумачэння, якое праясняе сэнс (...)” [234, с. 305].

Існуе некалькі навуковых прац, дзе ў рамках даследавання канкрэтных мастацкіх твораў сустракаюцца некаторыя цікавыя назіранні над паэтыкай рамана-прытчы. У апошнія гады ХХ стагоддзя сталі вельмі часта з’яўляцца манаграфіі, у якіх разглядаліся праблемы дваістай прыроды прасторы і персанажаў у творы, сіметрыі і яе сюжэтастваральнай ролі на розных узроўнях – ад здарэннявага да фармальнага, што можна аднесці непасрэдна да асаблівасцей сучаснага рамана-прытчы. Да прыкладу, у даследаванні М.-А. Арфё “Прысутнасць свету” у праявічых творах Жульена Грака” (“*La présence du monde dans l’oeuvre en prose de Julien Gracq*”, 2002) [190] аналізуецца сістэма персанажаў у рамана-прытчы. Ён акцэнтуюе ўвагу на дваістасці герояў, кожны з іх мае дзве палавінкі – жывую і мёртвую. Першая – сімвалізуе станоўчы пачатак, яна звязана з верхам (небам), бессмяротнасцю, будучыняй; другая – прадстаўляе ўсё адмоўнае, нізкае, хваробы, смерць. На жаль, аўтар разглядае рысы прытчы на прыкладзе толькі аднаго твора – аповесці-прытчы “Меланхалічны прыгажун”.

Бельгійская даследчыца Франсуаз Жынуазо следам за М.-А. Арфё звяртаецца да пытання дваістасці персанажаў як спецыфічнай рысы рамана-прытчы [221]. На яе думку, феномен дваістасці ў прытчавых творах тлумачыцца ранейшым архаічным светапоглядам людзей (разуменне рэчаіснасці як

адзінства). Аўтар сцвярджае, што прытчавая дваістасць рэалізуе прынцып метамарфозы, калі відазмняецца своеасаблівая “форма” героя пры тоеснасці зместу. Розныя персанажы выступаюць супрацьлеглымі складнікамі прытчавага вобразу. Але яна упэўнена, што сутнасць прытчавай дваістасці зводзіцца да колькасна роўнага ўзаемадапаўнення характараў палярнымі “якасцямі”, “уласцівасцямі”, якія адсутнічаюць, але маюць сэнс толькі ва ўзаемазамышчэнні і ўзаемазамыняльнасці для дасягнення нейкай цэласнасці.

Замежнае літаратуразнаўства, на жаль, не прапануе прац, прысвечаных глыбокаму, комплекснаму аналізу рамана-прытчы.

Адным з першых постсавецкіх навуковых даследаванняў, дзе робіцца спроба асэнсаваць ролю прытчы і прытчавых твораў, з’яўляецца кандыдацкая дысертацыя М. Ільіной. Яна робіць лінгва-стылістычны аналіз прытчы ў амерыканскай літаратуры XVIII–XX стст. і дае яе наступную фармулёўку: “Прытча – гэта літаратурны жанр, у аснове якога ляжыць прынцып парабалічнасці і які, пранікаючы ў іншыя літаратурныя віды (аповяданне, аповесць, раман і інш.), надае ім пазачасавы, пазапрасторавы, абагулена-маралізатарскі ці філасофскі сэнс” [73, с. 17]. Аўтар вылучае спецыфічныя характарыстыкі прытчы як жанру і як тыпу тэксту ў сінхронным і дыяхронным планах, і ўводзіць ва ўжытак паняцце “прытчавых структур”, называе іх асноўныя рысы: імпліцытна выяўленая мараль, самакаштоўны падзейны план, філасафічнасць.

А. Бачароў на прыкладзе рускай прозы 70-80-х гадоў XX ст. спрабуе размежаваць паняцці “прытча”, “парабала” і “прытчавасць” [34], [35]. Ён прапануе ўжываць тэрмін “прытча” ў дачыненні да твораў “малой формы з рэлігійнай афарбоўкай, павучальным зместам і дыдактычнасцю” [34, с. 43]. Сучасныя прытчавыя творы ён называе “*парабалай*”³ і сцвярджае, што “парабала – гэта тэрмін, які абазначае адзін з тыпаў вобразнасці і жанравай разнавіднасці ў літаратуры XX стагоддзя” [34, с. 25]. *Прытчавасць* навукоўца разумее як своеасаблівую афарбоўку

³ Дарэчы нагадаць, што паняцці “парабала”, “парабалічнасць” і “парабалічныя структуры”, з’яўляюцца дастаткова распаўсюджанымі з’явамі ў апошні час у навукова-крытычных працах. Яны ўзніклі ў выніку перакладаў слова “*parabole*” [parabol’] з замежных (французскай, англійскай, нямецкай) моў на беларускую і рускую мовы.

маральна-філасофскай прозы. На яго думку, прытчавасць – гэта суадносіны жанру і эстэтычных характарыстык, увасобленых у ім: як трагічнае ўтварае падмурак для трагедыі, камічнае – камедыі, элегічнае – элегіі, так і прытчавае стварае эстэтычнае поле прытчы. А. Бачароў лічыць, што прытчавасць можа быць *міфалагічнай*, калі яна знаходзіцца ў сістэме міфалагем; *рэалістычнай*, калі аўтар стварае ілюзію рэальнасці; *парабалічнай*, заснаванай “на даадчуванні, на дамысліванні”. І паколькі раманы цяжка падпарадкаваць якой-небудзь магістральнай ідэі, дык прытчавасць, паводле меркавання А. Бачарова, найбольш характэрна для апавядання [35, с. 25].

У Літаратуразнаўчым энцыклапедычным слоўніку адзначаецца, што ў апошні час прытча мадыфікавалася, “... з’яўляючыся адным са сродкаў выяўлення маральна-філасофскіх поглядаў пісьменніка” [106, с. 295]. Вылучаюцца некаторыя асаблівасці паэтыкі рамана-прытчы, хаця п гэтая жанравая разнавіднасць па-ранейшаму называецца прытчай: “Аўтарская ідэя прытчы не афармляецца ў сістэму вобразаў, тут няма характараў і дынамікі падзей – прытча не адлюстроўвае, а “паведамляе” [106, с. 295]. На наш погляд, высновы аўтара акадэмічнага выдання супярэчаць існуючай літаратурнай сітуацыі, бо ў такіх раманах-прытчах, як “Пустыня” і “Аніцша” Ж.-М. Г. Леклезіе ёсць і сістэма персанажаў і развіты сюжэт.

Паводле С. Шчарбіны, “прытча” існуе і як самастойны жанр, галоўнае прызначэнне якога – пастаноўка маральных праблем, і як “своеасаблівая жанравая разнавіднасць” [179, с. 85]. Даследчык характарызуе аповесць-прытчу як сучасную разнавіднасць прытчы класічнай.

Навукоўца А. Красноў [95], у сваю чаргу, ужывае паняцці “рамана-прытчы”, “апавесці-прытчы” і “п’есы-прытчы” для абазначэння новых жанраў, якія ўзніклі ў розных нацыянальных літаратурах. На прыкладзе твораў Б. Брэхта, У. Голдзінга, Л. Талстога і Б. Пастэрнака ён вылучае параметры сучасных жанраўтварэнняў. Аднак пры аналізе тэкстаў літаратуразнаўца надае вялікую ўвагу непасрэдна спецыфіцы творчасці кожнага аўтара, яго індывідуальнасці, пакідаючы ў ценю тыпалагічныя асаблівасці рамана-прытчы і апавесці-прытчы.

Даследуючы прозу рускага пісьменніка Н. Еўдакімава, крытык А. Хайлаў піша, “*прытчападобнасць*” – жанравая якасць, спосаб мастацкага мыслення” [170, с. 178]. Але даследчык не прымае да ўвагі, што сама катэгорыя жанру на сённяшні дзень успрымаецца як спосаб мастацкага мыслення, і, такім чынам, ён уносіць яшчэ большую блытаніну ў дыферэнцыяцыю паняццяў прытчы і прытчавасці.

Літаратуразнаўца А. Княжыцкі разглядае прытчу не ў літаратуразнаўчым ракурсе, а ў культуралагічным плане. Ён сцвярджае, што пра прытчавы пачатак можна гаварыць, калі “мы сустракаемся не з прытчай у дакладным сэнсе слова, а з творам, у якім відавочна алегарычнае высвятленне ісціны, зварот да суразмоўцы з пытаннем, на якое могуць быць розныя, магчыма, узаемавыключальныя адказы” [84, с. 123]. Множнасць інтэрпрэтацый твора расцэньваецца аўтарам як малая ступень прытчавасці ў ім, якая вядзе да “страты адзінай маральнай арыентацыі – хрысціянства” [84, с. 143].

Паводле А. Таўсценка, прытча – гэта своеасаблівы спосаб ўвасаблення назірання над жыццёвымі з’явамі ў мастацтве, ці “арыгінальная мадэль, пэўная структура інтэлектуальнага тыпу, якая з’яўляецца, так бы мовіць, “ментальна” [148, с. 4]. Аўтар называе “сучаснымі прытчамі” творы, у якіх прытчавасць праяўляецца толькі на ўзроўні тэматыкі, не ўлічваючы, што ў новых жанравых разнавіднасцях ХХ ст. – напрыклад, у рамана-прытчы – яна выяўляецца на ўсіх узроўнях: змястоўна-кампазіцыйным, прасторава-часавым, вобразным і моўным.

Айчынная даследчыца С. Цыбакова на прыкладзе сучаснай беларускай літаратуры [173] робіць выснову, што жанр прытчы не захваўся ў чыстым выглядзе, а існуе як з’ява парабалічнасці, якая ілюструе адметнасць мастацкага мыслення, стылявую дамінанту твора. Парабалічнасць, паводле навукоўцы, праяўляецца ў адмове ад рэалістычнай ізаморфнасці апісання, у пашырэнні гнасеалагічнага патэнцыялу вобразнай мадэлі быцця.

У літаратуразнаўстве 90-х гадоў адзначаецца падыход да рамана-прытчы як да дыскурсу. Т. Данілава піша: “У дыскурсе прытчы рэальнасць аб’ектыўнага свету, праламляючыся ў свядомасці, стварае бясконцыя ўзаемаадлюстраванні аднаго з іх

у другім і дазваляе выявіць максімальную колькасць магчымасцей зыходнай рэальнасці, упарадкоўваючы яе каштоўнасным святлом культуры (...)” і дадае: “Прытча не нясе закончанага выніку, а толькі намякае, дапускае шматзначнасць інтэрпрэтацый. (...) Сэнс высновы прытчы не зводзіцца да яе знакавага выяўлення” [61, с. 68].

М. Сабуцкі бачыць у рамане-прытчы “не ядзерную, а матрычную прыроду, у якой замацаваны за прытчай “агульначалавечы сэнс” мае не столькі актуальныя, колькі патэнцыйныя магчымасці, і належыць да сферы станаўлення” [144, с. 73]. Раман-прытча, на яго думку, утрымлівае кампаненты, неабходныя для паняццйнага аналізу: жыццёвы кантэкст дыскурсу мадэлюецца ў форме тыповых сітуацый і своеасаблівых “сцэнарыяў”.

Даследчыкі Н. Мусхелішвілі і Ю. Шрэйдэр у артыкуле “Прытча як сродак ініцыяцыі жывых ведаў” [127] разумеюць пад прытчай “феномен свабоды”, які ўвогуле не можа быць вызначаны, і разглядаюць яе не як тэкст, а як *поле інтэнцыі*. Апошняе мае пэўны набор характарыстык, “звязаных з семантыкай і прагматыкай” [127, с. 102] прытчавых тэкстаў:

а) прытча – гэта сродак непрамой камунікацыі, які дазваляе падвоіць глыбінны сэнс шляхам аднаўлення яго ў адрасаце;

б) адрасат павінен быць асобай;

в) адрасату перадаюцца жывыя веды, якія патрабуюць асабістых намаганняў разумення;

г) наяўнасць у тэксце сімвала, які паказвае накірунак усведамлення;

д) прытча разумеецца адрасатам як сімвал, які трэба “вызваліць” ад паразітарных кантэкстаў, і прайсці праз тэкст як цераз “мост” да глыбіннай рэальнасці” [127, с. 103–104].

На думку Н. Мусхелішвілі і Ю. Шрэйдэра, у рамках адзначаных інтэнцыямі, існуе свабодная структура, якая ўтрымлівае разнастайныя высновы – гэта і ёсць “прытча”. Паводле канцэпцыі даследчыкаў, зразумець прытчу да канца, адкрыўшы адзіны сэнс, немагчыма. Асаблівасцю прытчы з’яўляецца тое, што мноства сэнсаў, закладзенае ў ёй спрадвечна – гэта так званае інтэнцыянальнае яе заданне. Кож-

ная новая эпоха можа адшукаць у ёй свой “вышэйшы сэнс” – ён будзе актуальным, але ніколі – канчатковым. Спробы зразумець прытчу ў нейкім канкрэтным часе выклікаюць фальшывыя абсалюты – ідыялагемы. Немагчымасць “утрымаць інтэнцыянальны стан” [127, с. 106] прымушае тлумачыць прытчу зноў і зноў, як у першы раз, хаця вопыт папярэдніх разуменняў можа назапашвацца.

Такім чынам, пад *прытчавым дыскурсам* можна зразумець сукупнасць сітуацыйна абумоўленых інтэнцый, якія фарміруюць прытчавыя тэксты. Суб’ектамі інтэнцый выступаюць і аўтар, і чытачы прытчы.

М. Таміліна ў артыкуле “Катэгорыя мадальнасці ў сучасным літаратуразнаўстве” [150] прапануе ўжываць пры аналізе прытчавых твораў паняцце “*прытчавай мадальнасці*”. Яна піша, што мадальнасць – гэта “сукупнасць змястоўных прыкмет жанра, дакладна не звязаных з вызначаным наборам адпаведных фармальных прыкмет” [150, с. 199]. Даследчыца сцвярджае, што прытчавай мадальнасцю адзначаныя ўсе выказванні, у якіх прытчавасць праяўляецца на ўзроўні зместу. Яна можа быць відавочнай (тады яна наўпрост суадносіцца з тэксталагічным узроўнем), але можа і не мець канкрэтнага выяўлення.

Нешматлікія працы беларускіх і рускіх даследчыкаў наглядна ілюструюць усю складанасць праблемы вызначэння жанравай спецыфікі сучаснага рамана-прытчы. Адны даследчыкі паранейшаму называюць “прытчай” творы, якія маюць дадатковыя ўласцівасці ў параўнанні з традыцыйным жанрам. Другія – уводзяць паняцці “прытчавасці” і “прытчавых структур” у дачыненні да новых жанравых утварэнняў. Па сутнасці, няма ніводнай манаграфіі, якая б разгорнута даследавала гэтую жанравую форму, калі не лічыць метадычнага падручніка А. Княжыцкага [84], у якім аналізуецца рэлігійная прытча.

Недастатковую тэарэтычную распрацаванасць жанравай прыроды рамана-прытчы можна растлумачыць часткова тым, што тэксты кананічнай формы звужалі ў пэўным сэнсе межы жанру прытчы і ўскладнялі яе “распазнаванне” ў іншых творах. Малы жанр прытчы не быў дастаткова распаўсюджаным у творчасці асобных аўтараў, і даследчыкі іх літаратурнай

спадчыны або зусім не разглядалі творы гэтага жанру, або разглядалі іх у межах іншых жанраў, часцей за ўсё малафарматных (баек, казак, прыказак, прымавак і г.д.).

Такім чынам, можна зрабіць выснову, што ў сучаснай літаратуры і, у прыватнасці, французскай, прытча амаль што не захавалася ў чыстым выглядзе. Яна пранікла ў мастацкую літаратуру і пачала існаваць у розных жанрах: рамане, аповесці, апавяданні, паэме, п'есе і г.д. Найбольшае распаўсюджанне атрымалі новыя *жанравыя разнавіднасці*: раман-прытча і аповесць-прытча. Раман-прытча – гэта жанравая разнавіднасць рамана, якой уласціва універсальнасць праблематыкі, зашыфраванасць канфліктаў і характараў, якія раскрываюцца з дапамогай прыёмаў алегорыі, сімвала і схаванага дыдактызму.

У айчынным і расійскім літаратуразнаўстве пад “*прытчавасцю*” разумеюць складнік ці сюжэту, ці кампазіцыі, або дадатковую жанравую характарыстыку, ці прыём мастацкай умоўнасці. Феномен “прытчавасці” вызначаюць то ў мастацкай, то ў ідэалагічнай іпастасі.

На наш погляд, прытчавасць – гэта своеасаблівая форма адлюстравання рэчаіснасці, гэта мадэль, інтэлектуальная канструкцыя, якую можна ўкараніць у любы жанр: раман, аповесць, апавяданне, паэму, п'есу і г. д. У такіх творах яскрава прагледжваецца маральна-філасофская праблематыка, акцэнт робіцца на глабальных пытаннях існавання чалавека, сур'ёзных праблемах грамадства. Прытчавасць абумоўлівае практычна ўсе кампаненты тэксту: фабулу з яе імкненнем да спрадвечных тэм і абавязковым “другім планам”; сюжэт з сімволіка-архетыпічнай вобразнасцю, запаволеным эпічным рытмам; прасторава-часавыя характарыстыкі, якія не маюць канкрэтных фізічных прыкмет; своеасаблівую мову. Асобныя элементы, якія ў творы адсутнічаюць, самаўзнаўляюцца ў святломасці чытача.

1.2. Вытокі, эвалюцыя і станаўленне рамана-прытчы

У апошнія дзесяцігоддзі ХХ ст. пытанні разумення жанру сканцэнтраваліся вакол асноўнай анталагічнай праблемы: ці трэба адносіць жанр да архітэктанічнай з’явы (гэта значыць, да субстанцыі формы, калі не кананізаванай, дык дастаткова ўстойлівай), ці гэта сфера мастацкага мыслення. Першага пункту гледжання прытрымліваўся Д. Ліхачоў [107], а В. Цюпа [158] і С. Аверынцаў [3-6] прадстаўляюць жанр катэгорыяй зменлівай, вобразатворчай, якая “жыве” не ў парадыгме роду і віду, а ў парадыгме мастацкасці. Узнікае пытанне, ці магчыма вытлумачыць знікненне, напрыклад, жанру ідыліі і оды ў ХІХ ст. адной толькі тэндэнцыяй да “згасання жанраў” і чаму гэты феномен не закрануў іншых жанраў? Па ўсёй верагоднасці, жанр чула фіксуе тыя ці іншыя змяненні ў светаўспрыманні: ідылія, напрыклад, не знікла, а перайшла ў масавую літаратуру.

С. Аверынцаў лічыць, што з прычыны жанравых зрушэнняў вельмі цяжка вылучыць гістарычна ўстойлівыя характарыстыкі, уласцівыя жанру стагоддзямі. Разам з тым, на яго думку, “не заўсёды адзінае прызначэнне канонаў было ў тым, каб як мага хутчэй “зламацца” [6, с. 368]. У прыватнасці, жанр байкі, анекдота, прытчы можна распазнаць адразу, няхай гэта будзе ўстаўная канструкцыя ці самастойны твор. Калі яны і з’яўляюцца формамі мыслення, дык клішыраванымі [1, с. 23]. Пра што ў большай ступені сведчыць кананічны жанр: пра адметнасць зададзенасці ці пра межы чалавечага мыслення? Каб адказаць на гэтае пытанне, звернемся да гісторыі аднаго з самых “жывучых” жанраў сусветнай літаратуры – да прытчы – і паспрабуем прасачыць яе фармальна-змястоўныя трансфармацыі.

Як вядома, прытча – адзін з найстаражытнейшых літаратурных жанраў, які існаваў у адным шэрагу з такімі малымі формамі, як прыказка, афарызм, апалог, анекдот і г. д. Вытокі іх варта шукаць у антычнай традыцыі, бо яны з’яўляюцца першымі ўзорамі лагічных жанраў. На шляху пераходу ад прымітыўнага мыслення да лагічных высноў – як сцвярджала даследчыца В. Фрэйдэнберг – існавала так званае “пераходнае звяно”, якое не супадала ні з мастацкімі, ні з паняццёвымі фігурамі. Яна

піша, што “... ў старажытнай Грэцыі паняцці нараджаліся як форма вобраза, і іх адхіленасць змяшчала ў сабе яшчэ не знятую канкрэтнасць. Атрымліваючы станаўленне непасрэдна з пачуццёвага вобраза, антычнае паняцце ўяўляла сабой адзін і той жа канкрэтны вобраз, але ў новай сутнасці – у больш адцягненай” [106, с. 181]. Гэта “метафара ў наратыўнай форме і як усялякая прытча – іншасказальная” [107, с. 282].

А. Ішанава, Д. Кавелці [74, 76] следам за В. Фрэйдэнберг, вылучалі у працэсе станаўлення літаратуры пераджанравую сітуацыю і вызначалі яе як “літаратурную формулу” – “традыцыйны спосаб апісання”, “камбінацыю ці сінтэз, шэраг спецыфічных культурных штампаў і больш універсальных апавядальных формы ці архетыпы” [76, с. 34–36].

Можна зрабіць выснову, што архетыпічнасць прытчы заключаецца ў “чыстым мысленні”. Прытча выконвала канкрэтную задачу – “*прывесці прыклад*” ці “*даказаць прыкладам*”. Гэтую стадыю развіцця жанру варта абазначыць тэрмінам, які ўвёў С. Аверынцаў – “дарэфлектыўны традыцыяналізм” [6, с. 107].

Вядома, што ў Грэцыі самым простым прыкладам адначасова называліся і “прытча” (παράβολή), і іншасказанне, і алегорыя, і біблейскія дыдактычныя афарызмы, і, урэшце, усялякая гульня думкі, увасобленая ў слове. Такім чынам, абагуленае найменне “мысліцельнага прыёму” [61] паслужыла прычынай для далейшай жанравай блытаніны. У той жа час, калі для абазначэння падобных з’яў суіснуюць некалькі сінонімаў, дык яны або паглынаюць адзін аднаго, або імкнуцца да тэрміналагічнай вызначанасці. Напрыклад, Б. Тамашэўскі лічыць, што “прытча развілася з апалога – сістэмы доказаў агульнага палажэння на прыкладах” [149, с. 242]. Ф. Буслаеў і Н. Гей бачаць карані прытчы ў народным паданні [40, 57]. А. Патабня сцвярджае, што прытчы папярэднічае прымаўка [134, 135]. На думку М. Гаспарова, за байкай у антычнасці замацавалася рэпутацыя спосабу аргументацыі ў размове, і менавіта з яе ў далейшым раз’яўецца прытча [54]. Называюць розныя крыніцы паходжання прытчы, і наўрад ці ёсць сэнс вызначаць, што з’яўляецца першасным. Важна адзначыць, што малыя жанры – гэта самыя про-

стыя прыклады ўмоўнасці ў мове, ці першая ступень лагічнага мыслення “ад прыватнага да прыватнага” (і далей “ад прыватнага да агульнага” і наадварот). Яны ўтваралі сінкрэтычнае адзінства вуснага мастацтва і пазалітаратурных сітуацый (побытавых і культывых), у якіх С. Аверынцаў бачыў “зыходны пункт усялякага гісторыка-літаратурнага развіцця” [6, с. 105].

Да “Рыторыкі” Арыстоцеля падобныя алгарытмы мыслення выкарыстоўваліся Платонам у яго “Дыялогах” (V ст. да н. э.). Так, у “Фядоне” агульны прынцып такой логікі заключаецца ў наступным: “... пасля таго як пасаджаная расліна атрымлівае жыццё, пачынаецца доўгі і цяжкі догляд за парасткам. Здаецца, што нешта падобнае адбываецца і з чалавекам. Я назіраю гэта на прыкладзе свайго асабістага жыцця і пераношу гэты прыклад на ўсё астатняе” [133, с. 66]. Гэта параўнанне, аналогія, упадабненне невядомага вядомаму, зразумеламу, у дадзеным выпадку – праверанаму асабістым вопытам. У “Вызначэннях” Платон трактуе мысленне як першапачатковае веданне з міфалагічным характарам. Знаходзім у яго працы такое вызначэнне чалавека: “істота бяскрылая, двухногая, з пляскатымі пазногцямі” [133, с. 433]. Астатнія вызначэнні змяшчаюць парадокс або характарызуюцца неабмежаванай інтэнцыяй разумення: “Элемент – тое, што аб’ядноўвае і раз’ядноўвае ўсё складанае” [133, с. 427]; “Старасць – спад адухоўленасці, які адбываецца з цягам часу” [133, с. 428]. Можна зрабіць выснову, што і параўнанне, і аналогія, і ўпадабленне могуць выступаць кампанентамі прытчы.

У дыялогу “Дзяржава” чалавечае існаванне параўноўваецца са знаходжаннем у пячоры, яно мае зусім блізкую сучаснай прытчы двухпланавую структуру. Закаваны, павернуты спінай да ўваходу чалавек прымае за адзіную рэальнасць толькі цені рэчаў. Калі яго вывесці ў свет сапраўдных прадметаў, ён доўга будзе лічыць свет ценяў сапраўдным, а сапраўдны – фантастычным. На паверхні два планы: тое, што неабходна асэнсаваць, і тое, з дапамогай чаго адбываецца асэнсаванне. У наяўнасці парадасальная сітуацыя і сімвалы. Аўтар дыялогу робіць выснову: да ісціны прывыкаюць паступова, крок за крокам, і калі чалавек вернецца ў пячору, каб пазбавіць ад хімеры іншых людзей, якія там знаходзяцца, яны не павераць яму і, магчыма,

заб'юць яго. Гэты прыклад Платона застаўся ў сусветнай філа-софіі як устойлівы “вобраз пяхоры”, падобны да прытчавых во-бразаў блуднага сына ці зніклай авечкі, і выкарыстоўваецца ў якасці самастойнага аргумента ў адвольнай сітуацыі, як метафа-ра агульнай думкі.

Такім чынам, прытча патрабуе, па-першае, матывіроўкі назіраемай з'явы шляхам супастаўлення з ужо вядомым (вопыт) ці бясспрэчным, якое мае міфалагічнае тлумачэнне (вера); па-другое, надання асэнсаванасці, мэтазгоднасці з'яве шляхам да-лучэння да іерархічнага светапарадку (адсюль “цэнтраванасць” прытчавых структур). Выкарыстанне прытчы не абмяжоўвалася “задачами мовы”, а ўяўляла сабой “задачи пазнання Ісціны”⁴. Магчыма, “першасны спосаб сэнсаўтварэння” [133] заключае ў сабе спалучэнне адначасова міфалагічнага і рацыянальнага, этычнага і эстэтычнага. Як з'ява пераходная, прытча павінна была аб'яднаць у сабе прыкметы матэрыі, а таксама і тых прадметаў, якія яна імкнулася пазнаць. Таму ў функцыянальным плане прытчу можна вызначыць як *спосаб разважаць пра свет*. Яна існавала як своеасаблівая форма даследавання шматлікіх тэарэм жыцця, як *універсальны спосаб мыслення пра любы прадмет ці з'яву, ужо сфармуляваных міфалогіяй Космасу*.

Першыя пісьмовыя прытчы размяшчаюцца ў Святым Пісанні. Адзначым, што біблейскія тэксты захоўваюць непасрэдную сувязь з антычнай першакрыніцай, яе апеляцыяй да розуму. У Старазапаветнай Кнізе Прытчаў Саламонавых роля прытчы выглядае наступным чынам:

“Каб спазнаць мудрасць і настаўленне, зразумець разумныя выслоўі;
Засвоіць правілы добрай разважлівасці, справядлівасці, права і
слушнасці;

Прастадушным даць кемлівасць, юнаку – веды і разважлівасць;
Паслухае мудры і памножыць веды...”

(Прытчы Саламона. I, 2–7) [31].

Біблейскія прытчы, апрача задачы выратавання душы ад грахоўных думак і ўчынкаў, заклікалі да правасуддзя і глыбіннай мудрасці. У іх праглядаюцца антычныя ідэалы.

⁴ У дыялогу “Горгій” Платон фармулюе рыторыку як маральны выбар, спосаб жыцця, лёс. Ён жа выводзіць форму дыялогу як асноўную для выказвання і разважання.

Чатыры асноўныя дабрадзейнасці жыхара платонаўскай ідэальнай дзяржавы: мудрасць, мужнасць, разважлівасць, справядлівасць – можна знайсці і ў заветах Свяшчэннага Пісання. Структура прытчаў Саламона – адкрытая, у іх аснове ляжыць прынцып аналогіі (антыноміі). У тэксце, як правіла, прэвалююць дзеясловы загаднага ладу з матывацыйнай ці без яе.

Старазапаветныя прытчы адзначаны імператываўнай, часта падобнай да афарызму, формай мудрасці, якая можа нават разгортвацца ў самастойны сюжэт у іншых Кнігах Бібліі (напрыклад, прытча пра птушку, якая пакінула сваё гняздо (Прытчы Саламона. 26:8) [30], і прытча пра вінаграднік (Евангелле паводле Мацвея. 21:33) [30]. Паводле А. Лосева [110], у прытчах Старога Завету прадстаўлены першапачатковы космас антычнасці, “прастора ўпарадкаваная, прыручаная” [111, с. 46]. Адзначаецца, што беларускі асветнік Ф. Скарына (~1490 г., Полацк – ~1551 г.) у сваіх прадмовах да кніг Саламона – “Прытчы”, “Эклезіяст”, “Песня Песняў” – паказаў адметнасць жанру прытчы і ахарактарызаваў сімвалічную напоўненасць, алегарычнасць, жыццёвую мудрасць гэтых старазапаветных кніг. Скарына пісаў: “Притчи же нарецаются еврейским языком масшлоф, а греческим – параболь, по-латине же – превърбия, а по-руски [они] – притчи или присловия, понеже иными словы всегда иную мудрость и науку знаменуют а иначат ся разумеють, нежели молвены бывають, и болши в собъ сокритых таин замыкають, нежели ся словами пишут” [163, с. 34]. На думку першадрукара, “у притчах сокрита мудрость, якобы моць в другом камени, и яко злато в земли, й ядро ув ореху” [163, с. 36]. Праўда, трэба мець на ўвазе, што прытчай для Ф. Скарыны было ўсялякае алегарычнае выслоўе, паняцці “парабала”, “прытча”, “присловие” (суч. вар. – “прыказка”), “прыпавесць” для яго былі тоеснымі.

З прытчаў Саламона пачынаецца літаратурная традыцыя байкі. У “словах Агура, сына Іякіева” (Прытчы Саламона. 30:1) [30] чалавек ахарактарызуецца праз прыродныя рысы жывёл, птушак, насякомых. Там жа нараджаецца і традыцыя афарызма і прыказкі: “Бязбожнік бяжыць, калі ніхто не гоніцца за ім; а праведнік адважны, як леў” (Прытчы Саламона. 28:10) [30], “Не

капай яму іншаму” [30]. У прытчах Саламона адсутнічае кантэкст, евангельскія – распавядаюцца “на выпадак” і, як правіла, уводзяцца словамі “І распавёў ім прытчу...”. Адсутнасць кантэксту надае павучанням і маральным аналогіям Саламона разумовы характар, ісціны канстатуюцца, іх належыць прымаць на веру як вынік чужога жыцця.

Прытчы Новага Запавету вобразна ілюструюць канкрэтную сітуацыю, актуалізуючы якую-небудзь маральную ісціну, або асэнсоўваюць знешнюю нелагічнасць учынку, калі, да прыкладу, дзеля адной аблуднай авечкі пакінуты ўвесь статак (Евангелле паводле Лукі. 15:1-5) [30] ці ўшаноўваецца блудны сын (Евангелле паводле Лукі. 15:11-28) [30], які растраціў спадчыну бацькі. Гэтыя прытчы дастаткова падрабязна пракаментаваныя ў навуковай літаратуры. Сапраўдная мудрасць не павінна падавацца ў гатовым выглядзе, таму прытча абавязкова мае іншасказальны характар. Нельга не ўспомніць у дадзеным выпадку аповесць-прытчу “Прытча пра чалавечую душу і цела” (ці “Слова пра сляпога і кульгавага”, паміж 1160 і 1169 гг.) выдатнага пісьменніка-прапаведніка сярэднявечнай беларускай літаратуры К. Тураўскага (каля 1130–1182 гг.). Па словах самога аўтара, у аснову твора пакладзены евангельскі сюжэт аб працаўніках і вінаградніку (Евангелле паводле Мацвея. 20:1. 33-41).

У “Прытчы” выказваецца думка аб тым, што хрысціянін павінен імкнуцца да спасціжэння сапраўднага сэнсу “Боскіх кніг”, якія з’яўляюцца “скарбамі вечнага жыцця”. К. Тураўскі перарывае аповед экзегетычнымі разважанымі павучальнага характару. Больш за тое, кожнае тлумачэнне падмацоўваецца біблейскімі цытатамі, да прыкладу: “Человек домовит – Бог Все-видец и Вседержитель, створивы вся словом, видимая же и невидимая. Домовит же ся именует, – яко не един дом иматъ, по писанию. Глаголетъ бо пророк: “Твоя суть небеса и Твоя земля; вселенная и конецъ ея Ты основа” (Псалтыр. 88:12)” [82, с. 59]. Цікава зазначыць, што ў творы, акрамя асноўнага рэлігійнага сэнсу, аўтар надае сімвалам яшчэ і актуальнае грамадскае значэнне. Напрыклад, К. Тураўскі выкрывае непрыстойныя паводзіны асобных царкоўных служыцеляў: “Тако бе посажен

хромець (со) слепцемь у врат стрещи внутренних, яко же приставлени суть патриарси, архиепископи, архимандрити межю церквью и олтаремь стрещи святых тайн от враг Христов, сиречь от еретик и зловерных искусник, нечестивых грехолюбець, иноверных скверник” [82, с. 99], ці яшчэ: “Никто же бо страх Божий имея в плотских прелстится! Никто же правоверен чрес закон священскаго ищетъ взятии сана!” [82, с. 106]. Таким чынам, у сваім творы прапаведнік горача клапаціцца пра маральна-духоўнае самаўдасканаленне суайчыннікаў.

Французскія даследчыкі Ж.-І. Дэбрэй і А. дэ Любак [209, 210] адзначаюць двухступенчатасць біблейскай прытчы як якасць яе лагічнага модусу. Тое, што прыводзіцца ў прытчы як прыклад, не спасцігаецца высілкамі розуму, а прымаецца на веру, бо слухнасць і разумнасць вышэйшага пачатку нельга ні даказаць, ні абвергнуць. У гэтым заключаецца міфалагічны бок прытчавай логікі, аднак самі механізмы мыслення – рацыянальныя. Імі з’яўляюцца або абагульненне: “Усе шляхі чалавека чыстыя ў ягоных вачах, а Гасподзь выпрабоўвае душы” (Прытчы Саламона. 16:2); або аналогія: “Як верабей пырхне, калі ластаўка паляціць, так незаслужаны праклён не збудзецца” (Прытчы Саламона. 26:2); або выбар: “Не паможа багацце ў дзень гневу; а праўда ўратае ад смерці” (Прытчы Саламона. 11:4); або вынік якой-небудзь прычыны: “Ліха той сабе спрычыняе, хто паручаецца за чужога; а хто ненавідзіць залог, той у бяспецы” (Прытчы Саламона. 11:15).

Такім чынам, можна казаць пра “перадмастацкі” субстрат, які выяўляецца ў прытчавых аповесцях на біблейскую тэму, і іншасказанні – своеасаблівы прыклад з жыцця. Першыя былі цесна звязаны з рытуальнымі традыцыямі рэлігіі, паданнямі ці павучальным тэзісам. Жанравай асаблівасцю іншасказанняў была пабудова сюжэта вакол цытат з Бібліі з імпліцытна выяўленай развязкай, а таксама дастаткова вольнае абыходжанне з тэкстам першакрыніцы. Але “наколькі б далёка не адыходзіў аповед ад першакрыніцы, захоўваюцца не толькі агульныя з прытчай асаблівасці пабудовы сюжэту, <...> але і паэтыка” [144, с. 40].

Можна зрабіць выснову, што і прамастацкі, і пачатковы мастацкі статус жанру прытчы ў традыцыі любой еўрапейскай нацыянальнай літаратуры, і, ў прыватнасці, французскай (якая не ведала перыяду антычнасці як факта ўласнага развіцця), залежаў ад маральна-дыдактычнага кантэксту Свяшчэннага Пісання. Прытчамі павучалі, праз іх атрымлівалі маральны ўрок. Асаблівай папулярнасцю ў французскай літаратуры карысталася аповесць пра жыццё святога Аляксея (XI ст.) і святога Лежэ (XII ст.) [134]. У плане “паэтыкі” французская прытча ўспрыняла і ўсходнюю ананімнасць⁵ і грэчаскую дыялагічную форму пабудовы⁶.

Менавіта ў Сярэднявеччы выпрацоўваецца канон так званай “класічнай”, ці традыцыйнай прытчы, які будзе брацца за ўзор многімі аўтарамі. Яе галоўная задача заключалася ў тым, каб перадаваць веды пра свет і чалавека праз прызму этычнага. У кананічнай прытчы сцвярджалася ідэя дабра, непраціўленне злу гвалтам, асуджэнне заганай, бескарыслівы пошук ісціны, пазнанне каштоўнаснага значэння і сэнсу з’яў, маральнае самаўдасканаленне асобы. У класічнай прытчы, як правіла, прысутнічае толькі адна тэма, сюжэт яе неразгалінаваны. Па той прычыне, што ідэю трэба перадаць на невялікім матэрыяле, адбываецца натуральнае “згортванне” інфармацыі, адсюль, паглыбляецца сэнс і апісанья падзеі набываюць універсальнасць. Аднак “аб’ём” тэксту прытчы павялічваецца шляхам іншасказальнасці, алегарызму і сімвалізму. З прычыны несамастойнасці і невялікай мастацкай каштоўнасці першага (падзейнага) плану, класічная прытча выступае як адасобленая структура, якая ўжываецца “на выпадак”.

У Сярэднявеччы таксама працягваўся працэс збліжэння і злучэння кананічнай прытчы і байкі. Так, прытчы з Бібліі траплялі ў распаўсюджаныя ў той час эзопаўскія зборнікі, а байкі Эзопа, страчваючы ўнутраную замкнёнасць сюжэта і асобную маральную выснову, ператвараліся ў прытчы. Узаемапераходнасць жанраў, размытасць іх межаў наводзяць на думку аб існаванні *адзінага жанравага цэнтру*. Малыя жанры,

⁵ Ананімнасць прысутнічае нават тады, калі тэкст нясе ў сабе імя яго стваральніка (як творы прарокаў).

⁶ На апошнюю асаблівасць першых рускіх прытчаў указвае І. С. Фрэйдкіна [168, с. 108].

на наш погляд, ляглі на гатовую форму ўмоўнага прыкладу і ўвесь час як бы “падвэрстваліся” пад прытчу.

У эпоху Адраджэння прытча існуе ў традыцыйнай класічнай форме, аднак ужо акрэсліваецца тэндэнцыя да стварэння новай жанравай трансфармацыі за кошт павелічэння філасафічнасці твора і больш дакладна выяўленай яго ідэі.

У творах французскіх утапістаў XVII ст. С. дэ Бержэрака *S. de Bergerac* і Д. Вераса *D. Veiras d'Allais* [143, 269] мадэліраванне грамадскага ўладкавання выявілася ва ўмоўнасці, стварэнні лагічнай схемы свету, дзе ідэяна-змястоўны аспект пераважаў над мастацкім.

У эпоху Асветніцтва знакамітыя пісьменнікі Вальтэр, Дзідро, Русо і іншыя спрабавалі наблізіць мастацтва да філасофскага і грамадскага жыцця. Іх імкненне выхаваць чалавека, “даць асвету” [28], перадаць разуменне ўзаемасувязі прыроды і розуму асобы, выпрацоўвае своеасаблівы “павучальны” стыль эпохі. Дыдактычнасць многіх твораў XVIII ст., іх змадэляванасць, павучальнасць, прысутнасць героя, які выяўляе аўтарскія погляды на чалавека, павялічваюць ролю інтэлектуальнага элементу ў мастацкай прозе.

Тагачасныя аўтары, прытрымліваючыся пэўных філасофскіх поглядаў на асяроддзе, грамадства і чалавека і, імкнучыся выказаць іх у даступнай форме, падавалі іх ў выглядзе аповеду пра жыццё. Па сутнасці, філасофскія аповесці Вальтэра па структуры вельмі падобныя да біблейскіх прытч. Ён стварае мадэль рэчаіснасці, простую для разумення, у якой на паверхні – зямальныя авантурны сюжэт, але глыбей – маральна-філасофская ўстаноўка і павучальнасць.

У рэчышчы філасофскай прозы французскіх асветнікаў прытча з’яўляецца зручнай формай мастацкага выяўлення тагачаснага светапогляду, яна мае маральна-павучальны характар, змадэляванасць сюжэту, прытчавы тып героя, для яе характэрна двухпланавасць, сімволіка, алегарычнасць і іншасказальнасць.

Прытча праходзіць працэс “эстэтызацыі, перш чым страціць свой ілюстратыўны характар, ператварыць герояў з носьбітаў ідэі ў мастацкія вобразы, атрымаць права на самастойнае мастацкае значэнне” [44]. У эпоху рамантызму галоўны акцэнт рабіўся на тым, што ў свеце няма нічога завершанага, усё знаходзіцца ў

дынаміцы. Таму творы рамантыкаў заўсёды эмацыянальна насычаныя, героі знаходзяцца ў бесперапынным унутраным і знешнім пошуку. (Менавіта тут вытокі працэсу, які гучна заявіў пра сябе ў XX ст.: зліцце, нерасчляняльнасць філасофскага і эстэтычнага пачаткаў у рамках аднаго твора). На мастацкім узроўні змяненні ў светапоглядзе садзейнічаюць распаўсюджанню сімвалічнага спосабу абагульнення. Разрыў мары і рэчаіснасці, супрацьпастаўленне ідэалу і рэальнага жыцця, пошукі сэнсу чалавечага існавання – гэтыя тэмы былі асабліва характэрнымі для творчасці французскіх пісьменнікаў-рамантыкаў – Ф.-Р. Шатабрыяна, Ш. Надзье, Ж. Санд і інш. [176, 243]. У творах “Атала” і “Рэнэ” Ф.-Р. Шатабрыяна гістарычныя падзеі – умоўныя, бо аўтар імкнецца адлюстраваць не гістарычнае мінулае, а нейкі спрадвечны пазачасавы маральны канфлікт, жыццё духоўнае. Зноў актуальнымі становяцца прытча і міф, імкненне да маральна-філасофскага погляду на свет і чалавека. “Прытча, як і міф, – адзначае А. Цвяткоў, – уведзена ў літаратурны ўжытак у выніку засваення пісьменнікамі-рамантыкамі фальклору... Пры гэтым, міф, у асноўным, узбуіняе этычную накіраванасць асобных элементаў апаведу, а прытча абагульняе рэчаіснасць з пазіцыяй агульначалавечай маралі” [172, с. 160].

У творах рамантызму відавочныя элементы прытчавай паэтыкі: сюжэты (“Фея хлебных крошак” – Ш. Надзье [243], ранні А. дэ Бальзак – “Шчыгрынавая скура” [19]), матывы і вобразы (“Чатэртон” – Віны, позні Стэндалль – “Ваніна Ваніні”, “Пармскі кляштар” [259]), рэмінісцэнцыі (“Жан Збагар” – Ш. Надзье [243]). У прытчавых творах гэтага перыяду практычна нельга расчляніць этычныя і эстэтычныя пачаткі: маральныя праблемы ўяўляюць мастацкую каштоўнасць. Хаця часцей за ўсё, у адпаведнасці з прытчавай паэтыкай, у цэнтры твора апынаецца не вобраз, а сітуацыя, герой выступае носьбітам якой-небудзь прынятай аўтарам сістэмы духоўных каштоўнасцей і ў той жа час з’яўляецца жывым чалавекам са сваім складаным унутраным светам, які і даследуецца пісьменнікам.

Французская літаратура канца XIX ст. характарызуецца распаўсюджанасцю жанравых форм з іншасказаннем, сімвалічнай шматзначнасцю. Тэндэнцыя аналітычнага падыходу

да быцця, пастаноўкі сур'ёзных праблем, якія датычаць чалавека і грамадства, прыводзіць да спосабаў даследавання з выкарыстаннем абагульненых мастацкіх мадэляў, асновай для стварэння якіх служыць умоўнасць. Такі тып аповеду даследчыкі называюць або “філасофска-парабалічнай” (У. Налімаў) [128], або “міфапрытчавай” (Д. Затонскі) [69], або “інтэлектуальна-філасофскай” (Л. Андрэеў) [12] прозай. У іх аснове ляжыць прытча, якая з цягам часу выйшла за рамкі кананічнай зададзенасці, ілюстратыўнасці. Прытча набыла мастацкую самастойнасць, новае жанравае нападзенне.

1.3. Раман-прытча ў французскай літаратуры II паловы XX стагоддзя

У сучаснай французскай літаратуры дастаткова распаўсюджанай жанравай разнавіднасцю выступае раман-прытча. Не прэтэндуючы на ўсеахопнасць, вылучым і прааналізуем яго асноўныя жанравыя асаблівасці: тэматыку і праблематыку, сістэму персанажаў, кампазіцыю, хранатоп, а таксама моўную арганізацыю.

У французскім рамане-прытчы XX ст. спецыфічным кампанентам з'яўляецца *змястоўна-кампазіцыйная арганізацыя*. Аўтары такіх твораў звяртаюцца да пытанняў Быцця. Але з-за таго, што няма канкрэтнага вытлумачэння чалавечага існавання, гэтая праблема больш не з'яўляецца адзінай Ісцінай. Вельмі часта сакральныя паняцці ў рамане-прытчы атрымліваюць іранічную рэфлексію: “усе падманлівыя выглядывы сучаснага жыцця павінны быць разбураны, дэфармаваны або змешчаны ў свядомасць чытача – толькі пры такой умове яму будзе адкрыта яго сапраўдная нябачная сутнасць” [164, с. 24].

Да прыкладу, у “Планеце малпаў” (“*La Planète des singes*”, 1968) П. Буля галоўны герой, журналіст Уліс Меру, трапляе на планету Сарора, дзе “цывілізавана” жывуць гарылы, арангутангі і шымпанзэ. Гэта “цывілізаванасць” умоўная, бо яна апісана ў іранічнай форме. Аўтар падкрэслівае арыстакратычны знешні выгляд малпаў: “гарыла была апранута ў такі ж гарнітур, як і мы з вамі... Яе рудая куртка здавалася пашытай у лепшым

парыжскім атэлье, а пад ёй было відаць кашулю ў вялікую клетку” [39, с. 32], але іх паводзіны застаюцца дзікунскімі: “каб сфатаграфавалі, самкі доўга выбіралі самае прыгожае месца на фоне акрываўленых целаў, стараючыся, каб іх капелюшы з пучкамі прыколатых валасоў былі выразна бачныя” [39, с. 38] ці “адна з самак уселася на труп, каб зняцца эфектней” [39, с. 39]. Размяжоўваючы малпаў па сацыяльнай іерархіі, аўтар тонка намякае на расслаенне сучаснага чалавечага грамадства.

У творы гарылы-салдаты палююць на слабейшых – пазбаўленых “свядомасці, думак, душы” чалавекападобных істот. П. Буль занепакоена праецыруе іх паводзіны на міжнацыянальныя войны XX ст.: знішчэнне сабе падобных не сустракаецца ні на якім іншым узроўні эвалюцыі жывёльнага свету. Маральныя якасці чалавека даўно прымушаюць задумацца аб правамернасці абвяшчэння ім самога сябе вянцом тварэння прыроды. Таму пісьменнік дапускае, што “... эра разумнага чалавека прайшла, і на змену яму з’явілася больш дасканалая істота – малпа...” [39, с. 23].

У рамане-прытчы “Сільва” (“*Silva*”, 1961) Веркор таксама ў іранічнай форме прадказвае знішчэнне чалавецтва, мадэлюючы фантастычную сітуацыю: на адным з паляванняў лісіца раптоўна ператвараецца ў дзяўчыну, але пры гэтым захоўвае звычкі жывёлы. Галоўны герой рамана Альберт Рычвік спрабуе разабрацца ва ўнутраных якасцях Сільвы – істоты, якая падобная да чалавека толькі знешняй абалонкай. Аўтар паказвае і адваротную сітуацыю: як чалавек апускаецца да жывёльнага стану. Дачка доктара, Дароці, апынуўшыся ў вялікім горадзе, прывыкае да наркотыкаў, пачынае весці распуснае жыццё, што прыводзіць да дэградацыі маладой жанчыны да такой ступені, што яна страчвае свой чалавечы воблік і прыпадабняецца да жывёлы: “... Яна выглядала паглыбленай у ціхае, але рашучае адмаўленне ад ўсяго таго, што яшчэ нядаўна складала яе чалавечую свабодную сутнасць” [45, с. 316].

І ў творы Веркора, і ў творы П. Буля фінал безнадзейны: Сільва нараджае лісяня, а не чалавечае дзіця, тым самым аўтар не пакідае шанцаў для далейшага існавання людзей увогуле; новаствораны касмічны карабель з сямействам Уліса Меру

блускае ў міжзорнай прасторы ў пошуках “чалавечай” планеты. Такая канцоўка дае падставу казаць аб эсхаталагічным светаўспрыманні, абумоўленым крызісам рэчаіснасці. Абодва раманы маюць універсальнае мастацкае значэнне, яны імкнуцца давесці да чытача, што існуюць межы маральнасці, за якія чалавек не можа выходзіць, інакш ён проста перастае існаваць. У рамане-прытчы беларускага пісьменніка А. Мінкіна “Краіна Хлудаў” [122] сакральным паняццям пры дапамозе гратэску надаецца іранічны змест. У творы гратэск праяўляецца на некалькіх узроўнях:

- гратэскавыя тапонімы (бульвар Абяцанкаў-цацанкаў);
- гратэскавыя персанажы (іншаземец Шампанскі);
- гратэскавыя сітуацыі – “адраджэнне” хлудаў.

Амбівалентны гратэск праз павелічальнае шкло гіпербалізацыі, празмернасці, спалучэння трагічнага з камічным дазваляе не толькі выкрыць бессэнсоўнае і агіднае ў жыцці асобы і грамадства, але адначасова выявіць і аўтарскія ідэалы.

У рамане-прытчы “Вужачка” (“*Court serpent*”, 2001) [196] сучаснага французскага пісьменніка Б. дэ Бушэрона распавядаецца пра маральнае падзенне і гібель былых хрысціян ад невыносных прыродных умоў на адным з астравоў паўночнай часткі свету. Аўтар падымае праблему экалагічных катаклізмаў, якія ў наш час – з’ява амаль што паўсядзённая. У выніку бязвінна гіне шмат людзей, а тыя, каму пашанцавала выжыць – застаюцца без надзеі на ўратаванне і аднаўленне свайго былога жыцця. Адзін з галоўных мастацкіх прыёмаў рамана – іронія. У творы гратэск праяўляецца на некалькіх узроўнях: гратэскавыя тапонімы (востраў *Promesse* – Абяцанне); гратэскавыя персанажы (абат-іншаземец *Montanus*); гратэскавыя сітуацыі – “хрысціянізацыя” калоніі канібалаў.

Персанаж рамана-прытчы – абат Мантанус, замест рэальнай дапамогі людзям, ашалелым ад голаду і холаду, напышліва чытае доўгія рэлігійныя трактаты, беспаспяхова заклікае на калектыўныя споведзі. Востраў у рамане Бушэрона гіне з-за смяротных маразоў. Але, на думку М. Бахціна, “у гратэскавым свеце смерць нічога істотнага не завяршае, бо смерць не датычыцца родавага цела, яна яго наадварот, аднаўляе ў новых пакаленнях” [22, с. 357].

Як правіла, сюжэт рамана-прытчы – сканцэнтраваны і неразгалінаваны і нават можа ўяўляць сабой аднатыпныя сітуацыі. Засяроджванне ўвагі на адной змястоўнай лініі, што было тыпова для класічнай прытчы, раману-прытчы неабходна для таго, каб у лакальнай атмасферы лягчэй ставіць і вырашаць розныя праблемы (ідэалагічныя, палітычныя, сацыяльныя, грамадскія). Усё гэта характэрна для раманаў Р. Мерля “Востраў” (“*L’Île*”, 1962), “Мадрапур” (“*Madrapour*”, 1976), П. Канстан “Бананавы парадыз” (“*White spirit*”, 1989), П. Буля “Планета малпаў”.

Таксама як і ў класічным варыянце прытчы, у сучасным французскім рамане-прытчы захоўваецца двухпланавы сюжэт, які мае два ўзроўні прачытання: рэальна-побытавы (апавядальны) і іншасказальны (філасофска-абагулены). Раман-прытча набывае дваістасць праз іншасказанне, а менавіта, за кошт узбагачэння тэксту культуралагічным, алегарычным і сімвалічным падтэкстам. На думку А. Нямцу [131, 132], “цытаты, алюзіі і рэмінісцэнцыі быццам бы “правакуюць” мысленне рэцыпіента, пераключаюць цалкам рэалістычныя канкрэтна-побытавыя сітуацыі ў вобласць універсальнага, агульначалавечага, пазачасавага...” [131, с. 188]. У адносінах да другога плану рамана-прытчы даследчык Ю. Левін уводзіць тэрмін “вертыкальны кантэкст” [102]. Да прыкладу, у аповесці-прытчы “Сэнс” (“*La Raison*”, 1990) П. Кіньяра вертыкальны кантэкст фарміруецца праз увядзенне ў канву твора вобразаў знакамітых пісьменнікаў і персанажаў з іх твораў: Мальер і Бальзак, Шэкспір і Ч. Дзікенс, Тарцюф, Рафаэль, вядзьмаркі з “Макбета” і члены Піквікскага клуба. Складанасць вертыкальнага кантэксту аповесці-прытчы П. Кіньяра ў тым, што літаратурныя персанажы і пісьменнікі не толькі ствараюць алюзію на сучаснасць, але і атрымліваюць дадатковыя характарыстыкі. У французскага пісьменніка яны выконваюць драматычную і напружаную ролю: ад вынікаў іх чараў залежыць лёс літаратурнага свету, дасягненняў культуры і, урэшце, будучыня чалавецтва. Прытчавая ўмоўнасць у дадзеным выпадку “абапіраецца на даадчуванні, дадумванні тых паралеляў з сучасным чалавечым быццём, што вырастаюць з маляўніча-экзатычнай атмасферы твора” [123, с. 245].

Цікава адзначыць, што ў рамане-прытчы “Апошняя пастараль” (1987) беларускага пісьменніка А. Адамовіча важную ролю ў стварэнні складанага асацыятыўна-сімвалічнага падтэксту выконваюць асобныя эпіграфы-прытчы, якія папярэднічаюць кожнаму з раздзелаў. Аўтар выкарыстоўвае фрагменты са старажытнага індыйскага і вавілона-асірыйскага фальклору, цытаты з Бібліі (з “Кнігі Іёва”, “Песні Песняў”), а таксама ўрыўкі з мастацкіх твораў розных нацыянальна-гістарычных эпох (Лонг “Дафніс і Хлоя”) [9]. Багацце легендарна-міфалагічнага матэрыяла дапамагае пісьменніку ўзняць надзённую праблематыку да ўзроўню глыбокага, канцэптуальна-філасофскага разумення, звязаць яе з духоўнай гісторыяй усяго чалавецтва.

Для французскага сучаснага рамана-прытчы характэрны прыём “адцягнутых” сітуацый (тэрмін упершыню быў уведзены В. Шклоўскім). Далёкія ад сітуацый рэальных, якія дазваляюць сфакусіраваць унутраную прыроду твора, яго ідэю. Эфект “адцягнутасці”, як тлумачыць даследчык М. Храпчанка, заключаецца ў тым, што “рэч, на якую трэба звярнуць увагу, са звычайнай, добра знаёмай, ператвараецца ў асаблівую і нечаканую. Зразумелае становіцца незразумелым, але гэта робіцца толькі для таго, каб яно стала больш зразумелым” [171, с. 45]. Так, у рамане-прытчы “Ключ у дзвярах” (“*La clé dans la porte*”, 1972) [202] М. Кардыналь з першых старонак робіць акцэнт на банальнай рэчы: маці заўсёды пакідае ключ у дзвярах кватэры. Чытач не здагадваецца на працягу ўсяго твора, навошта яна гэта робіць, але ўрэшце звычайная жалезка набывае сімвалічны сэнс: галоўная гераіня такім чынам робіць выклік ханжаству і суровасці, у якіх прайшла яе маладосць. Ключ, пакінуты ў дзвярах, паказвае, што сябры могуць наведваць іх дом у любы час.

Цікава адзначыць спецыфіку стварэння “адцягнутай сітуацыі” ў рамане “Элезар” М. Турнье. Аўтар звяртае ўвагу на прыкметную для чалавечага вока хваробу (кульгавасць) гераіні твора. З дапамогай разнастайных падказак, высвятляецца, што кульгавасць жанчыны – гэта боская кара. Больш за тое, вядома, што ў старажытнай міфалогіі людзі, народжаныя зямлёй, ці

няздольныя хадзіць зусім, ці кульгаюць. Аўтар набліжае сваю гераіню да хтанічнай прасторы і факусіруе аповед на вельмі важнай сэнсаўтваральнай рысе: імкненні персанажа вярнуцца да прыродных вытокаў.

Да прыкладу, у аповесці-прытчы англійскага пісьменніка Ё. Голдынга “Уладар мух”⁷ (1954) звычайная рэч – “маска” набывае незвычайнае значэнне. Спачатку “маска” Джэка, галоўнага героя рамана, узнікае як дэталь, ён надзявае яе перад паляваннем, дзеля маскіроўкі і размалёўвае свой твар: “адну шчаку і павека ён пакрыў белым колерам, другую палову твара зрабіў чырвонай і коса, ад правага вуха да левай скулы, паласнуў чорнай галавешкай” [219, с. 65]. Але ўжо першае ўражанне Джэка ад маскі, адлюстраванне якой ён бачыць у вадзе, стварае незвычайны эфект – уражанне адчужэння: Джэк бачыў ужо не сябе, а “незнаёмца, які выклікае страх”. Адхіленне “маскі” азначае, што герой страціў самога сябе, ён “хаваўся за ёю, адкінуўшы ўсялякі сорам” [219, с. 66]. Першае адчуванне Джэка дапоўнілася ўражаннем з боку хлопцаў: Біла, Эрыка, Сэма. “Маска” прыцягвала іх погляды, наводзіла жахлівасць. Узнікнуўшы напачатку як дэталь, яна становіцца самастойным вобразам, часткаю мастацкага свету. “Маска” напаўняецца новым сэнсам, яна ўвасабляе сутнасць Джэка: ягоную дзікую і жорсткую любоў да ўлады.

Герой французскага рамана-прытчы другой ХХ ст. мае свае асаблівасці. Як правіла, аўтары імкнуцца да таго, каб персанаж сімвалізаваў усё чалавецтва ці пэўны сацыяльны клас. Больш за тое, пісьменнікі змяшчаюць свайго героя ў лакальнае асяроддзе, каб такім чынам ўвасобіць універсальнае быццё; у выніку “мікрасусвет” становіцца аналагам “макрасусвету”. У адрозненне ад героя класічнай прытчы, у сучасным рамана-прытчы некаторыя рысы характару персанажа даюцца больш акрэслена у выглядзе яго партрэтнай замалёўкі. Але, нягледзячы на гэта, прытчавы персанаж пазбаўлены псіхалагізму,

⁷ Апублікаваны ў 1954 г. раман-прытча “Уладар мух” арганічна ўзаемазвязана з прызнаннем аўтара, чаму ён выбірае менавіта прытчавую форму: “Пры ўсіх яе недахопах і складанасці, гэтая форма падаецца мне адзіна магчымай для выкрывання праўды жыцця” [219, с. 86]. Голдынг застаецца верным прытчаву-іншасказальнай манеры на працягу ўсёй сваёй творчасці: “*Бог-Скарпіён*” (1971), “*Рытуалы плавання*” (1980), “*Цеснае суседства*” (1987), “*Пажар унізе*” (1989).

эмацыянальнасці, ён не выяўляецца як індывідуалізаваная асоба.

Галоўным у вызначэнні мастацкага вобраза застаюцца яго маральныя якасці. Аўтар рамана-прытчы, як правіла, стварае ў сваім творы такі канфлікт, выхад з якога прадастаўляецца толькі персанажу з высокімі маральнымі якасцямі. Перш чым зрабіць выбар на карысць дабра і гуманізму, герой павінен выпакутаваць яго, прайшоўшы праз выпрабаванні.

Прыкладам можа служыць Гюставэн, герой рамана-прытчы П. Канстан “Бананавы парадыз”, які далучаецца да прыгнечанага афрыканскага племені пасля таго, як сам зазнае шмат няўдачаў і расчараванняў. Яго жыццё знаходзіцца на валаску ад смерці: ён вымушаны туліцца ў паўразбуранай краме, у якой кішма кішаць пацукі, пераносіць голад і начны холад, цярпець знявагу з боку прадпрымальнікаў, разбагацелых на невыносна цяжкой працы рабоў на бананавых плантацыях, цярпець нападкі з боку банды марадзёраў. Зразумеўшы ўсю трагічнасць свайго становішча і безвыходнасць сітуацыі жыхароў вёсак, Гюставэн падтрымлівае паўстаўшых афрыканцаў і дапамагае ім у нялёгкай барацьбе.

Цікавым прыкладам можа служыць і Юрась Братчык – галоўны герой беларускага рамана-прытчы “Хрыстос прыямліўся ў Гародні” У. Караткевіча. “Мужыцкі Хрыстос”, як яго ласкава называюць у творы паплечнікі, на працягу ўсяго свайго цярністага шляху робіць выбар у бок дабра.

Па той прычыне, што ў французскім рамানে-прытчы чалавек і свет, свядомасць і быццё ўвесь час знаходзяцца ва ўзаемадзеянні, гэта прадвызначае спецыфічны характар іх раскрыцця: ізамарфізм мікра- і макракосму, узаемадзеянне чалавека, прыроды і ўвогуле культуры. Новы тып героя, сфарміраваны ў рамানে-прытчы, уплывае на асаблівасці пабудовы *сістэмы персанажаў*. Характары герояў вызначаюцца змястоўнымі парадыгмамі. Універсальны складнік вобраза прадстае ўжо як гатовы і нязменны, і, такім чынам, ствараецца шэраг блізкіх, але не тоесных персанажаў. Акрамя таго, сацыяльна-гістарычная прыкмета вобраза дысаніруе са “спрадвечнымі” прататыпамі.

Да прыкладу, у рамানে-прытчы “Мяжа” (“*La frontière*”, 1992) П.Кіньяра маладыя кавалеры Афонса і Айрас выступаюць

травесційнымі дублёрамі графа дэ Жамо. У кіньяраўскіх герояў адсутнічаюць усялякія асобныя прыкметы: “яны настолькі падобныя адзін да аднаго, што менавіта падабенства, а не дыферэнцыяцыя характарызуе іх знешнасць” [246, с. 21]. Прычым пісьменнік ігнаруе не толькі знешнія характарыстыкі персанажаў, але і іх псіхалагічныя партрэты: “недакладны, размыты і быццам бы ўсеагульны” [248, с. 616].

Прытчавы герой дзейнічае ад агульнага да універсальнага, выхад героя за ўласна апавядальныя рамкі аказваецца шчыльна звязаным з часовай структурай твора. Калі падзеі пачынаюць набываць адценне ўсеагульнасці, знікае “зараз” і “тут”, рэальнасць паглыбляецца і ператвараецца ў сімвал жыцця, яе філасофскае асэнсаванне. Калі ў рамане-прытчы “Імя на канцы языка” (“*Le nom sur le bout de la langue*”, 1993) [247] П. Кіньяра стары рамеснік распавядае гісторыю пра чалавечую легкадумнасць і адказнасць, час для слухачоў Калбруна, Жона і Персэ практычна знікае. Кожны з іх паасобку праходзіць пакутлівы шлях здабывання і спасціжэння ісціны пра чалавека ўвогуле і пра сябе ў прыватнасці.

У сучасным французскім рамане-прытчы мадэль быцця ствараецца не толькі дзякуючы канцэнтрацыі літаратурнага матэрыялу, “сціснутага” аповеду, спецыфічнай сістэмы персанажаў, але і з дапамогай спецыфічнай *прасторава-часовай арганізацыі*. Пры аналізе часовай будовы рамана, як правіла, разглядаюць чатыры яе складнікі: аўтарскі час, сацыяльна-гістарычны час, агульную часавую структуру тэксту, час і рытм герояў [59].

Час і ўмовы напісання рамана-прытчы ў самім тэксце вызначыць вельмі цяжка. Інакш твор і, у прыватнасці, ісціна, якая ў ім сцвярджаецца, страцілі б сваю часавую універсальнасць. Відавочна, што аўтарскі час у прытчавым аповедзе не існуе.

У французскім рамане-прытчы апісанні часу як гістарычнай эпохі надзвычай умоўныя. Да прыкладу, у “Аніцша” Ж.-М. Г. Леклезіе і “Дзіця Медузы” (“*L’Enfant Méduse*”, 1991) С. Жэрмэн, галоўную ролю адыгрывае не час падзей, а тое, як яны паўплываюць на фарміраванне светапогляду героя. У тэксце прэвалююць субстантыўныя словазлучэнні тыпу “*un jour*” (“аднойчы”), “*depuis longtemps*” (“доўгі час”), “*autrefois*”

(“некалі”), “*de temps en temps*” (“час ад часу”) [218]. Разам з тым, пісьменнікі ў раманах-прытчах дастаткова часта выкарыстоўваюць прыём канцэнтрацыі тэмпаральных маркераў на маленькім тэкставым адрэзку.

Да прыкладу, у рамане-прытчы “Сільва” Веркора часавы лакалізатар *16 octobre 1924 (16 кастрычніка 1924)* [45, с. 167] уводзіцца спарадычна: ён не парушае абстрагаванасці аповеду, паколькі падзеі, якія аўтар адносіць да гэтай даты, з’яўляюцца містычнымі: лісіца нечакана ператвараецца ў прыгожую дзяўчыну.

Р. Мерль у рамане “Мальвіль” абыходзіцца з тэмпаральнымі паказчыкамі больш адвольна. Упачатку рамана ён уводзіць у тэкст аповеду даты ў храналагічным парадку: *1948 est une de ces bornes (1948 – адзін з самых памятных), avril 1970 la borne suivante (красавік 1970 яшчэ адзін памятны год), je logeai Brigitta pendant l’été 1976. Il s’agit de mon avant-dernière borne (Я жыў з Брыжытай усё лета 1976 года. Гаворка ідзе пра мой перадапошні памятны год), 1974: ça aussi c’était une borne, mais je l’ai arrachée (1974: таксама памятны год, але мне хочацца забыць пра яго), avril 1977 : la dernière borne (красавік 1977 года: апошня мяжа)* [240, с. 11-69] і нават адлічвае гадзіны: *13 heures 30 de l’après-midi (палова на другую), 14 heures 52 (чатырнаццаць гадзін і пяцьдзесят дзве хвіліны)* [240, с. 67-69]. Такое напластаванне, здавалася б, павінна было прывесці да канкрэтызацыі часу аб’ектыўнай рэальнасці, аднак гэтага не адбываецца. Нататкі галоўнага героя Эманюэля Конта падобныя да дзённікавых, і пасля *le jour D* (дня D – дня ядзернай катастрофы, якая знішчыла ўсё жывое на планеце, за выключэннем некалькіх чалавек) часавыя маркеры больш не сустракаюцца. Аўтар стварае кантраст: у тэксце рамана ён то дакладна вызначае час, то рэзка пераходзіць да поўнай тэмпаральнай нявызначанасці. Тым самым пісьменнік прыцягвае ўвагу чытача, прымушае яго задумацца над тым, што выдуманая катастрофа ў творы лёгка можа стаць рэальнай трагедыяй чалавецтва ў тым выпадку, калі людзі будуць працягваць эгаістычна адносіцца да прыродных рэсурсаў, ствараць ядзерную зброю, а таксама калі яны не аб’яднаюцца ў сумеснай барацьбе супраць пагрозы глабальнай вайны.

Такім чынам, у сучасным французскім рамане-прытчы эпахальны час прысутнічае, але ён канкрэтна не абазначаны, а прыхаваны, што дазваляе звязаць актуальнае, рэальнае з універсальным і вечным.

Агульная часавая структура тэксту, на думку даследчыцы В. Гурло, самы важны фактар арганізацыі рамана [59, с. 12]. Ён уключае ў сябе фабульна-сюжэтны і апаведны час. У сучасным рамане-прытчы гэтыя дзве разнавіднасці супадаюць. Дзеянне ў прытчавым творы можа доўжыцца гадзіну, суткі, год, але гэтая фактычная працягласць не мае значэння. Мы не адчуваем руху часу, які накіроўваецца ў бясконцасць. Развіццё сюжэта адбываецца быццам бы па-за часавымі рамкамі. Для рамана-прытчы характэрна “экстэмпаральнасць”, або “пазачасавасць” (тэрміны ўведзены М. Ільіной) [73].

Суб’ектыўны час герояў у сучасным французскім прытчавым творы – асаблівы. У тэксце няма традыцыйных перыядаў, па якіх адлічваецца час: дзяцінства, юнацтва, сталасць – увогуле, не існуе фізіялагічнай зменлівасці персанажа. Але затое прысутнічае ўнутраны час героя, якому ўласцівы працягласць, дынамічнасць, рытмічнасць. Прытчавы персанаж жыве выключна ў свеце сваіх думак, бо ўрэшце яму наканавана зрабіць свой маральны выбар.

Так, у рамане-прытчы “Працікол” Ж.-М. Г. Леклезіё малады чалавек Адам Пала хаваецца ад абрыдлых людзей ў закінутым доме на беразе Міжземнага мора. Ён аднаўляе ва ўспамінах былыя падзеі свайго жыцця, якія з’яўляюцца дастаткова заблытанымі і ўяўляюцца выключна на фоне якой-небудзь пары года: *au milieu de l’été* (сярод лета), *les soirées d’été* (летнія вечары), *au commencement de l’automne* (у пачатку восені), *l’hiver a commencé* (пачалася зіма) [231]. Свабодную плынь сваіх думак персанаж перарывае прамовай перад людзьмі, якія адпачываюць на пляжы, безвынікова спрабуе выкрыць заганы сучаснай тэхнакратычнай цывілізацыі. У выніку Адама Пала змяшчаюць у вар’яцкі дом. Такім чынам, лёс героя сімвалізуе крах чалавечых каштоўнасцей, канец гуманізму.

Час у рамане-прытчы цесна звязаны з прасторай дзеяння. У французскім рамане-прытчы яна часцей за ўсё абмежавана

межамі вострава, населенага пункта, кватэры, самалёта і г. д. Так, напрыклад, невялікі горад Аран у “Чуме” А. Камю, фамільны замак Рычвікаў у “Сільве” Веркора, сярэднявечны замак у “Мальвілі” і самалёт у “Мадрапуры” [240] Р. Мерля, княства Нармандскае ў “Імені на канцы языка” П. Кіньяра.

Р. Мерль у творы “Мальвіль” малюе старажытны замак, які цудам выратаваўся ад ядзернага ўрагану і ў якім разгортваецца асноўная сюжэтная лінія рамана. Письменнік памяншае прастору наўмысна – падзеі, якія адбываюцца ў творы, як бы канцэнтруюцца і ўшчыльняюцца. Сюжэт набывае універсальны, агульначалавечы характар, паглыбляецца і пашыраецца да сусветных маштабаў. Перад намі – своеасаблівая мадэль мікрачалавецтва, створаная па аўтарскіх законах. “Мікрасвет” Р. Мерля – гэта абшчына ў Мальвілі, якую Эманюэль, галоўны герой, назваў Брацтвам. У ёй усе роўныя, усе павінны працаваць, і замак з усім, што ў ім захавалася, належыць усім. Значныя і спрэчныя пытанні вырашаюцца пры дапамозе галасавання. На думку пісьменніка, мальвільскае Брацтва – гэта самая аптымальная, самая справядлівая арганізацыя чалавечага грамадства.

Аднак, нягледзячы на ​​своеасаблівую абмежаванасць прасторы ў прытчавым творы, яна разам з тым разамкнёная, бо дзеянне з тым жа поспехам можа адбывацца ў любым іншым месцы, інакш кажучы, яно можа разгортвацца “паўсюль”. Як правіла, у сучасным французскім рамана-прытчы аўтар не акцэнтуюе ўвагу на канкрэтныя побытавыя дэталі, на лакальных гісторыка-геаграфічных прыкметах месца. Іншым разам пісьменнік можа нават ствараць нейкую выдуманую мадэль прасторы, якая не мае аналагаў у рэчаіснасці, але з’яўляецца вельмі зручнай для таго, каб раскрыць яго абагуленую думку. Да прыкладу: адна з планет зорнай сістэмы, вельмі аддаленая ад Сонца ў прытчавым рамана “Калі не атрымалася ў змея” (“*Quand le serpent n’a pas réussi*”, 1996) П. Буля, каралеўства без уласнай назвы ў “Поглядзе Медузы” С. Жэрмэн, немаведама якія астравы ў паўночнай частцы Свету ў “Вужацы” Б. дэ Бушэрона.

Цікава дадаць, што хранатоп у рамана-прытчы “Жанчына ў пясках” (1962) [2] японскага пісьменніка Каба Абэ таксама

адрозніваецца вялікай ступенню фантастычнасці і замкнёнасці. Пясчаная яма, у якую выпадкова трапляе гераіня – гэта мадэль свету-палону, у якім Асоба ператвараецца ў абязлічанага раба. Выходзячы за мяжу рэальнай дакладнасці, аўтар стварае сітуацыю, якая служыць іншасказальным адлюстраваннем супярэчлівых стасункаў чалавека з сучасным грамадствам.

Формы і сродкі ўвасаблення чытача ў рамане-прытчы неабходна даследаваць з пункту гледжання рэцэптыўнай эстэтыкі. “Раман-прытча – гэта заўсёды аўтарскі аповед. <...> Нязменна раманны аповед як прытчавы складаецца на ўзроўні аўтарскага ўсведамлення” [270, с. 66]. Як правіла, аўтар у прытчавых творах займае пазіцыю дамінавання, якая неабходна для абгрунтавання прытчавага рыгарызму. Аўтар рамана-прытчы ставіць перад сабой пэўную мэту – не толькі “прадставіць” чытачу свой твор, але і павучаць, маральна ўдасканальваць чытача. Працэс удасканалення выбудоўваецца аўтарам адначасова са стварэннем мастацкага свету твора.

Аўтар малюе вобраз “ідэальнага”, “імпліцытнага” чытача, фармальнага адрасата, які з’яўляецца своеасаблівым адлюстраваннем выявы аўтара (апавядальніка) у творы. Інакш кажучы, ён “суразмоўца” апавядальніка, і камунікацыя паміж імі павінна праходзіць паспяхова. Рэальны чытач, вядома, не можа цалкам супадаць з фармальным адрасатам, а валодае пэўнай ступенню свабоды і можа не прымаць апавядальніка. У рамане-прытчы рэальны чытач максімальна набліжаецца да “ідэальнага”, але шмат у чым гэта залежыць ад аўтара.

Адным з аўтарскіх прыёмаў уцягвання чытача ў зносіны на старонках прытчавага твора з’яўляецца “маніпуляцыя асабістымі займеннікамі”. Даследчыкі вылучаюць тры “планы” арганізацыі апаведу ў рамане-прытчы: *я, ты і ён*. “*Я і ты* падразумяваюць адзін аднаго (узаемна каардынаваныя) і супрацьпастаўлены *ён* па прыкмеце ўдзелу або неўдзелу ў мове” [145, с. 91].

Так, у рамане-прытчы “Сільва” Веркора прысутнічаюць усе тры тыпы. Аднак асноўны аповед вядзецца ад першай асобы і характарызуецца супадзеннем “таго, хто размаўляе і аўтара” [222, с. 95]. У той жа час варта адзначыць, што, нягледзячы на такое супадзенне апавядальніка і аўтара, Веркор не ўключае ў

тэкст рамана аўтабіяграфічныя ўспаміны, не звяртаецца да асабістага досведу. Інакш твор згубіў бы свой універсальны, прытчавы характар. Такім чынам, аўтарскае я Веркора можна назваць “падстаўным апавядальнікам”.

У рамане-прытчы можна вылучыць дзве галоўныя функцыі я-апаведу: фармальную і змястоўную. Фармальная функцыя забяспечвае кампазіцыйнае адзінства твора і, як следства, цэласнасць яго ўспрымання. Таму апавядальнік “задае тэму” кожнага новага раздзела. Вось як, напрыклад, пачынаецца другі раздзел рамана прытчы “Сільва”: “Як я ўжо сказаў, у мяне няма ніводнай сведкі гэтай дзіўнай падзеі. Магу толькі запэўніць, што ўсумніўся ва ўбачаным уласнымі вачамі не менш любога скептычна настроенага чытача” [45, с. 232] або “Дні, якія насталі за гэтай дзіўнай ноччу, расчаравалі мяне” [45, с. 328]. Аўтар часта “адсылае” чытача да раней апісаных падзей, нагадвае аб іх: “Я забыўся сказаць, што з тых часоў, як Сільва жыла ў мяне, я імкнуўся часцей выказваць свае думкі ўслых” [45, с. 243].

Часам пісьменнік, наадварот, “рыхтуе” чытача да далейшага развіцця сюжэту: “Я прапаноўваю правесці гэты ўнікальны досвед... Мы павінны дапамагчы Сільве... Мы павінны падштурхоўваць яе да гэтага з усіх сіл” [45, с. 287]. І, вядома, аўтар падводзіць у фінале рамана-прытчы пэўны вынік, паведамляючы, па-першае, што фінал набліжаецца: “Ці ёсць неабходнасць працягваць? Адкрываючы гэты сшытак, я хацеў напісаць гісторыю гэтай метамарфозы. І я зрабіў гэта...”; а па-другое, інфармуе чытача аб будучым лёсе галоўнай гераіні: “І мая маленькая лісіца, зрабіўшы крок, пасля якога шлях назад ёй быў адрэзаны, цалкам перайшла ў постаць раскольнікаў. Што ў ёй заставалася ад ранейшага стану? Слабы ўспамін, і толькі. Зараз яна ачалавечылася да глыбіні душы” [45, с. 388].

Змястоўная функцыя я-апаведу – гэта аўтарская ацэнка падзей і герояў рамана. У якасці прыкладу можна ўспомніць своеасаблівую “расстаноўку акцэнтаў”: “На наступную раніцу з’явілася місіс Бамлі. Яна не расчаравала мяне. У асобе яе было нешта ад бульдога... але затое ў вільготным поглядзе ззяла бясконца дабрыня. І погляд гэты, звернуты да Сільвы, вылечыў мяне ад астаткаў неспакою” [45, с. 388]. Або яшчэ: “Доктар

Саллівен жыў у старадаўнім доме пад назвай Дунсінен-катэдж. Цудоўны будынак, які чымсьці нагадваў той, у якім сляпы паэт Мільтан жыў са сваімі дочкамі... уся акруга ведала пажылога джэнтэльмена як выдатнага лекара” [45, с. 254].

Так, аўтарскі каментарый, які з’яўляецца прамым указаннем на тыя або іншыя ўчынкі героя і рысы яго характару, служыць своеасаблівым “маркерам”, вылучаючы ў персанажы найбольш істотныя для яго разумення рысы. У аспекце ўплыву аўтара на чытацкае ўспрыманне рамана-прытчы каментарый займае вельмі важнае месца... “Каменціраванне маральных і інтэлектуальных якасцяў героя заўсёды ўплывае на наша разуменне падзей, у якіх ён апыняецца” [200, с. 164]. Менавіта праз каментарый чытач засвойвае маральныя ўрокі, не адчуваючы пры гэтым празмернага ціску маральных пазіцый самога аўтара.

Акрамя ўласна прамога аповеду ад першай асобы, Веркор выкарыстоўвае і ўскосныя яго ўвасабленні, напрыклад, пабуджальныя і пыталныя сказы, эмацыйныя клічнікі, пабочныя словы. Вось якім чынам апавядальнік рэагуе на наркатычную залежнасць Дароці, дачкі доктара Салівена, у якую ў маладосці быў закаханы галоўны герой: “Драма Дароці... дзе ж яшчэ ўтойваліся карані гэтай драмы, як не ў спрыяльнай глебе доўгай чалавечай цывілізацыі? Яна была яе атручаным плёнам, але таксама і бясспрэчным знакам” [45, с. 363]. Аўтар паказвае ўсю складанасць сітуацыі, у якой апынуўся герой, і акцэнтуюе ўвагу чытача на праблеме маральнага стану Дароці.

Такім чынам, выкарыстанне асабістых займеннікаў спрыяе паспяховаму ўзаемадзеянню аўтара і чытача, ажыццяўленню фактычнай функцыі мастацкага твора. Аўтар выступае ў рамана-прытчы у якасці кампетэнтнага апавядальніка, які ўсё ведае і вядзе свой маналог ад першай асобы. Чытач, які накіроўваецца за я-апавядальніка, адначасова адчувае сваю прыналежнасць да твора.

У той жа час, аповед у рамана-прытчы можа весціся і ад трэцяй асобы. Як, напрыклад, у рамана беларускага пісьменніка В. Казько “Бунт незапатрабаванага краху” (ад імя галоўнага героя – Германа Говара), што садзейнічае драматызацыі твора. Аўтар максімальна скарачае дыстанцыю

паміж чытачом і галоўным героем з дапамогай адлюстравання яго ўнутранага свету, самых таемных думак, падсвядомых імпульсаў, сапраўдных пачуццяў – таго, што, як правіла, у чалавеку схавана ад людзей.

Перад пісьменнікам адкрываюцца дадатковыя магчымасці малюнка персанажа, такія, напрыклад, як рэпрэзентацыя ўнутранага маналогу ў форме прамой або няўласна-прамой мовы. Унутраны маналог героя, такім чынам, пераходзіць у маналог аўтара. Паказальнымі з’яўляюцца разважанні Германа пасля наведвання Смольнага палаца: “Эх, жыццё – капейка. Куды ўлез, чаго папёрся са свіным рылам у Смольны рад?.. Соп бы сабе ціха ў дзве норкі са сваімі пяццю меднымі грошыкамі. І людзей падвёў, і сам, лічы, прапашчы ўжо. Чысціні, ачышчэння пажадаў...” [77, с. 111]. Цалкам відавочна, што гэта разважаюць адначасова аўтар і персанаж. І далей пісьменнік працягвае ўмоўна суправаджаць чытача, падводзячы да высновы аб глыбокай трагедыі яго героя: “Герман адчуў сябе такім адзінокім і зацкаваным, што нават слёзы набеглі на вочы, тыя, не пралітыя ў дзяцінстве, пякучыя. Усе адразу адварнуліся, выракліся яго... І вакол яго не людзі, а каменныя глыбы...” [77, с. 112].

Цікава адзначыць, што ў творы беларускі аўтар часам карыстаецца і такім прыёмам, як “мы-апавед”. Гэта дазваляе В.Казько заваяваць чытацкі давер і адначасна прадэманстраваць свой давер да чытача, што дапамагае яму навучаць і выходзіць чытача, фарміраваць яго меркаванні аб героях рамана, блізкае да ўласнага. Такім чынам, ствараецца атмасфера давернай гутаркі. “Усё гэта (маецца наўвазе пераўвасабленне людзей ў монстраў) яшчэ ў будучым, да якога мы прыйдзем ці вернемся, праз якое накіравана прайсці Жору-Юру-Герману. А прайшоўшы, павярнуць назад, у мінулае...” [200, с. 88]. Выкарыстоўваючы “мы-апавед”, аўтар пры яго дапамозе ажыццяўляе праверку цэласнага і блізкага да аўтарскага ўспрымання чытачом ідэй рамана, адначасова гэта дэманстрацыя перакананасці ў кагнітыўных здольнасцях чытача, магчымасцях яго памяці, здольнасці разумець тэкст рамана і адэкватна яго ўспрымаць.

Не меней распаўсюджаным сродкам дыялогу паміж аўтарам і чытачом у рамане-прытчы з’яўляецца іронія. Іронія, як ніякі іншы сродак, здольная выявіць аўтарскую прысутнасць у тэксце

твора, “пазначыць” яго індывідуальнасць. Сапраўды, можна шмат даведацца аб чалавеку (у нашым выпадку аб аўтару мастацкага твора) па тым, над чым ён “смяецца”, па тым, што падаецца яму вартым іроніі. Па словах французскага літаратуразнаўца Д. Віяра, у іроніі няма “вербальнай формы” [270, с. 363], у адрозненне ад іншых тропаў, яна выяўляецца толькі пры інтэрпрытацыі. Такім чынам, іронія не існуе без чытача, менавіта ён павінен выявіць гэтую “вострую насмешку за станоўчай адзнакай” [239, с. 363], у якой і выяўляецца іронія. І калі смех – гэта “асабістая” рэакцыя на камічнае (па Н. Гортману і Ю. Бораву), то адчуць аўтарскую іронію ў творы можа толькі чытач, які па-сапраўднаму добра разумее аўтара. Гэта значыць іронія павінна і можа стаць асобным, дадатковым “каналам сувязі” паміж чытачом і аўтарам, які звязвае іх і збліжае.

У рамане-прытчы іронія, як правіла, выкарыстоўваецца як характаралагічны, а таксама як кампазіцыйны і сюжэтаўтваральны прыём. Да прыкладу, як адзначалася вышэй, у рамане-прытчы “Планета малпаў” П. Буля асаблівасцю іроніі з’яўляецца яе выкарыстанне як сюжэтаўтваральнага прыёму. “Іранічны” фон “адцяняе” сур’ёзнасць асноўнай сюжэтнай лініі, спрыяе яе актуалізацыі. З дапамогай аўтара ў чытача фарміруецца “слушнае” (з пункта гледжання аўтара-апавядальніка) стаўленне да героя: чытач адначасова пранікаецца да яго сімпатыяй, і ў той жа час, дзякуючы іроніі, бачыць недахопы і слабасці героя, але разумее, што гэта не можа зацямяць вартасцяў.

Аб’ектам аўтарскай іроніі ў рамане-прытчы можа выступаць і сам чытач, дакладней, яго прагназуемае ўспрыманне твора, разуменне аўтарскай задумы, дакладная (або няслушная) адзнака ўчынкаў персанажаў. Так, у фінале рамана-прытчы Веркора “Сільва” чытач даведваецца: “Праз паўгадзіны Нэнні паклікала мяне – голасам, ад якога я пакрыўся халодным потым. Я ўбег у пакой. Сільва трымала на руках нованароджанага. Сумнявацца тут не даводзілася: гэта было лісяня... Калі чытач усумніцца ў сапраўднасці, якая адбылася, значыць гэтая гісторыя была расказаная дарма” [45, с. 393]. Так, іронія ператвараецца ў ненадакучлівы аўтарскі каментарый, які тлумачыць чытачу падзеі, што мелі месца ў рамане, “накіроўвае” яго адзнаку гэтым

падзеям. Аўтар, малюючы вобраз “адмоўнага”, “няправільнага” чытача, насамрэч як бы выказвае яму давер, верыць у яго здольнасці цвяроза і слухна ўспрымаць твор, але ў той жа час “выпраўляе” патэнцыйныя памылкі і памылкі, якія маглі б перашкодзіць разуменню аўтарскай задумы.

Такім чынам, іронія ў рамане-прытчы служыць для таго, каб устанавіць кантакт паміж аўтарам-апавядальнікам і чытачом; з яе дапамогай аўтар дамагаецца адэкватнай чытацкай адзнакі твора. Пісьменнік пры дапамозе іроніі паспяхова перадае свой пункт гледжання героям і выражае стаўленне да іх. Такім чынам аўтар у рамане-прытчы пазбягае знарочыстага дыдактызму і дае чытачу пэўную свабоду ва ўспрыманні твора.

Выкарыстанне аўтарам умоўных сродкаў (сімвалаў і алегорый) таксама ўплывае на асаблівыя адносіны чытача да рамана-прытчы. Чытач павінен мець пэўны культуралагічны “багаж” для таго, каб пранікнуць у падтэкст твора і расшыфраваць яго. Да прыкладу, М. Турнье ў сваіх раманах часта надае сімвалам рэлігійны сэнс. Так, на старонках рамана-прытчы “Элезар” чытач можа знайсці сімвалы воднай стыхіі: “дажджу”, “навальніцы”, “малака і мёду”; сушы: “пустыні”, “пяску”, “камення”, “зямлі”, “гор”; нябёсаў: “неба”, “аблокаў”, “анёлаў”, “вока”, жывёлаў: “змяі”, “бізонаў”, “каня”, а таксама асобныя сімвалы: “сэрца”, “храма”, “агню” і інш. Хрысціянская сімволіка рамана і шматслойная глыбіня яе прачытання, па задуме пісьменніка, мусіла натхніць чытача да вырашэння асабістых жыццёвых праблем на карысць духоўнага.

Такім чынам, раман-прытча ствараецца “з аглядкай” на фармальнага адрасата. Як правіла, пісьменнік выступае ў іх як аўтар-суразмоўца. Асноўнымі прыёмамі дыялогу аўтара і чытача з’яўляюцца “маніпуляцыя асабістымі займеннікамі”, выкарыстанне іроніі і іншасказанняў (сімвалаў, алегорый).

Для французскага рамана-прытчы характэрны і асаблівы *тып дыскурсу*. Прытчавая мова імкнецца да экспрэсіўнасці, але ў той жа час валодае і сталай семантыкай. Яна не зліваецца ні з празаічнай (бо інфарматыўнасць і характаралагічныя магчымасці тут малаважныя) ні з паэтычнай, якая арыентаваная на непаўторнасць і эмацыянальную рэакцыю слухача.

Прытчавая мова, па словах даследчыка У. Налімава, нейкі “чарпак”, адзіны для ўсіх, але ў розных людзей змесціва, якое ім чэрпаецца, аказваецца далёка не аднолькавым” [128, с. 11]. Раману-прытчы ўласцівы маналагічны дыкурс, але гэта не голас канкрэтнага героя, у ім злітыя галасы ўсяго чалавечага асяроддзя. Група людзей, якім належыць няўласна-простая мова, прадстаўляецца нейкім адзінствам: яны аднолькава глядзяць на факты, пра якія ідзе гаворка.

Адзначым таксама, што ў літаратуры другой паловы XX ст. рысы класічнай прытчы можна знайсці не толькі ў рамане, але і ў апавесці, апавяданні, казцы, драме. Да прыкладу, драма-прытча – жанравая разнавіднасць сучаснай п’есы, якая мае ўласціvasці драматычнага твора (дыялагічная форма, складаны знешні канфлікт, індывідуальная мова і ўчынкі дзеючых асоб) і прытчы (абагульненае маральна-філасофскае асэнсаванне рэчаіснасці, пазачасавасць і ўмоўнасць прасторы). Драматургі розных краін звярталіся да п’есы-прытчы. Сярод іх: А. Камю, Ж.-П. Сартр, Ж. Ануй, Б. Брэхт, Р. Харвуд, Д. Ардэн, Г. Пінтар, П. Шыфер.

Нельга не адзначыць новую тэндэнцыю ў сучаснай літаратуры, у тым ліку і французскай, якая заключаецца ў імкненні жанраў да інтэграцыі. На думку даследчыцы Н. Аруцонавай, калі “жанры скрыжоўваюцца паміж сабой, гэта азначае, што яны знаходзяцца ў стане крызісу” [16, с. 197]. На наш погляд, тэндэнцыя да інтэграцыі – гэта імкненне да былой сінкрэтычнай агульнасці, сведчанне зваротнага руху да адзінай жанравай традыцыі. Але паколькі ў гэтае рэчышча трапляюць не толькі жанры, блізкія да прытчы: байка, прымаўка, сентэнцыя і інш., – але і казка, легенда, анекдот і міф, то вычляняецца найбольш шырокі (у сэнсавым значэнні) ідэйны цэнтр яднання – усе яны маюць міфалагічную выснову.

Французскі раман-прытча пачынае актыўна выкарыстоўваць і элементы ўтопіі, антыўтопіі, міфа, казкі, філасофскага і фантастычнага раманаў. Усё часцей з’яўляюцца творы, так званага жанрава-памежнага характару, напрыклад, фантастычны раман-прытча ці міфічны раман-прытча, што ўскладняе іх жанравую дыферэнцыяцыю. Спалучэнне рысаў прытчы, утопіі, антыўтопіі і рабінзанады можна знайсці ў творы

Р. Мэрля “Мальвіль”, прытчы і антыўтопіі – у “Бананавым парадызе” П. Канстан. М. Турнье будзе свае раманы-прытчы “Каспар”, “Элезар” на аснове агульнавядомых міфаў. Да казачнай, міфапрытчавай стыхіі звяртаецца і С. Жэрмэн у творах “Начная кніга” (“*Livre des nuits*”, 1985), “Дні гневу” (“*Jour du colère*”, 1989) і “Погляд медузы” (“*L’enfant Méduse*”, 1991). Элементы філасофскага рамана выкарыстоўвае Ж.-М. Г. Леклезіе ў рамане-прытчы “Пустыня”. Зліццё прытчавага і фантастычнага пачаткаў назіраецца ў “Планеце малпаў” П. Буля і “Сільве” Веркора.

Французскі раман-прытча імкнецца да абнаўлення сваёй паэтыкі не толькі за кошт новых эстэтычных прынцыпаў, прадыхаваных часам, але і за кошт жанравага ўзаемадзеяння, абумоўленага жанравым сінкрэтызмам і жанравай бінарнасцю, што праявіліся ў індывідуальных пошуках пісьменнікаў, у іх імкненні да ўнутранай мадыфікацыі жанра.

Такім чынам, прытча – старажытны жанр, вытокі якога знаходзяцца яшчэ ў біблейскім перыядзе. У эпасе Сярэднявечча складваецца ўзор традыцыйнай прытчы, які будзе з’яўляцца прыкладам для пісьменнікаў на працягу стагоддзяў. У перыяд рамантызму прытча паступова перажывае шэраг трансфармацый: у некаторых выпадках дыдактызм спалучаецца з філасафічнасцю; узнікае пэўны падзейны аспект; пісьменнікі адмаўляюцца ад экспліцытна выяўленай маралі і пачынаюць больш свабодна ставіцца да прасторава-часавых адносінаў; сімвал пераважае над алегорыяй і г.д., што дазваляе прытчы пранікаць у розныя роды літаратуры і абумоўлівае яе існаванне ў такіх жанрах, як раман, апавесць, апавяданне, п’еса.

У сучаснай французскай літаратуры адзначаецца наяўнасць прытчы, прытчавасці і прытчавых твораў. Пад “прытчай” разумеецца невялікі апавед, як правіла, рэлігійнага характару, у якім ярка прагледжваецца дыдактызм і маралізатарства. “Прытчавасць” – гэта агульная ўласцівасць сучаснай літаратуры. Творы, адзначаныя “прытчавасцю”, закранаюць маральна-філасофскую праблематыку, глабальныя пытанні аб жыцці і лёсе чалавека, маркіраваны павучальнасцю, высокай ступенню абагульненасці і абавязковым праецыраваннем ідэі на погляды сучаснага чытача. Сюжэт у такім творы адыгрывае службовую

ролю. Пры гэтым – відавочная беднасць ужытых мастацкіх сродкаў. “Прытчавым творамі” называюцца раман-прытча, аповесць-прытча, апавяданне-прытча і іншыя. Раман-прытча – гэта жанравая разнавіднасць, якая ўзнікла ў выніку эвалюцыі і сінтэзу рамана (з яго разгалінаваным сюжэтам, неабмежаванасцю ў часе і прасторы, цэласнай сістэмай персанажаў, наяўнасцю пазасюжэтных элементаў (аўтарскіх адступленняў, устаўных эпизодаў, пейзажаў, інтэр’ераў, абрамленняў) і прытчы (з яе дыдактычнасцю, павучальнасцю, наяўнасцю адной сюжэтнай лініі, абстрагаванасцю хранатопа, абмежаванай колькасцю герояў, алегарычнасцю).

У сучасным французскім рамане-прытчы адзначаюць: неразгалінаваны сюжэт, парабалічную кампазіцыю, універсальны тып героя, сістэму персанажаў як шэраг двойнікоў, абстрагаваны хранатоп, маналагічны тып дыкурса. Гэтыя рысы – ўзаемазвязаныя і ўзаемаабумоўленыя і вызначаюць мастацкую цэласнасць рамана-прытчы і яго жанравую вызначанасць.

2. РАМАН-ПРЫТЧА ЖАНА-МАРЫ ГЮСТАВА ЛЕКЛЕЗІЁ “ПУСТЫНЯ” (ПРАБЛЕМАТЫКА, ПАЭТЫКА)

2.1. Філасофскія прынцыпы творчасці Ж.-М. Леклезіё

*J'aimerais croire à l'amour comme à une valeur individuelle,
seule capable de mettre en échec les systèmes
de prédation et les tyrannies collectives!*

J.-M. G. Le Clézio

*(“Я веру ў каханне, адзіную індывідуальную
каштоўнасць, здольную процістаяць
сістэмам драпежніцтва і калектыўным тыраніям!”)*

Ж.-М. Г. Леклезіё

Жан-Мары Гюстаў Леклезіё – адзін з найбуйнейшых сучасных французскіх пісьменнікаў, лаўрэат Нобелеўскай прэміі па літаратуры за 2008 г. Вядомы раманист узнагароджаны за “даследаванне сутнасці чалавека па-за межамі пануючай цывілізацыі і ўнутры яе, адкрыццё новых кірункаў, паэтычныя прыгоды і пачуццёвы экстаз кніг” [225].

Гэты незвычайны аўтар пазбягае самарэкламы і парызжскіх літаратурных кланаў, не любіць даваць інтэрв’ю, рэдка бывае ў Францыі, аддае перавагу Блакітнаму берагу, дзе вырас, востраву Св. Маўрыкія, Японіі або Мексіцы. Леклезіё – адкрыты апанент сучаснай цывілізацыі і грамадства спажывання, часам яго лічаць пісьменнікам-эколагам. У пэўным сэнсе ён дысідэнт заходняй цывілізацыі, апошні абаронца плямён, што знікаюць. Здавалася б, грамадства, якое ён аспрэчвае, павінна было падвергнуць яго астракізму, але кожная новая кніга Леклезіё карыстаецца вялікім поспехам у чытачоў, становіцца падзеяй у франкафонным свеце.

Па лініі маці Ж.-М. Г. Леклезіё – выхадзец з брэтонскай сям’і, якая пасялілася ў XVIII ст. на востраве Св. Маўрыкія. Будучы пісьменнік нарадзіўся 13 красавіка 1940 г. у Ніцы. Яго бацька – англійскі вайсковы лекар, падчас Другой сусветнай вайны служыў у Нігерыі. Жан-Мары Гюстаў і яго старэйшы брат у

гэтыя гады знаходзіліся на выхаванні маці і жылі ў доме яе бацькоў на поўдні Францыі ў мястэчку Рокебільер.

У Афрыку да бацькі сям'я Леклезіе пераехала ў 1948 г. роўна на адзін год, і, як пазней раманіст напіша ў аўтабіяграфічным эсе “Афрыканец. Рысы і партрэты” (“*L’Africain. Traits et portraits*”, 2004), “сустрэча з амаль незнаёмым мне бацькам з’явілася адной з найважнейшых падзей майго жыцця, прыезд у Афрыку стаў крокам у вітальню дарослага свету” [228, с. 12]. Менавіта ў той час, у васьмігадовым узросце, хлопчык упершыню пачаў складаць вершы, казкі, апавяданні і навелы, а ў сямнаццаць ужо атрымаў ступень бакалаўра ў галіне літаратуры і філасофіі. Леклезіе вучыўся ў Ніцы, Брыстолі, Лондане, атрымаў доктарскую ступень за вывучэнне мексіканскага штата Мічыякану ў Цэнтры даследавання Мексікі ў Перпіньяне. Выкладаў ва ўніверсітэце ў Альбукерку (Нью-Мексіка, ЗША) і Бангкоку, шмат падарожнічаў па Паўднёвай Амерыцы, Афрыцы, Паўднёва-Усходняй Азіі. Сярод краін, у якіх ён спыняўся надоўга, не толькі ЗША, але і Тайланд, Японія, Нігерыя. Пісьменнік вывучаў культуры гэтых краін, непадобных між сабой, але істотна адрозных ад еўрапейскай, і знаходзіў сапраўдны цэласны свет, у якім чалавек адчувае сябе інакш, чым у звычайнай і панурай прасторы цывілізацыі.

Адмысловую ролю ў жыцці і літаратурным лёсе Ж.-М. Г. Леклезіе адыграла яго “паглыбленне” ў свет карэннага насельніцтва Мексікі і Панамы. Вынікам знаходжання сярод індзейцаў, далучэння да іх паўсядзённага побыту і старадаўніх вераванняў сталі кнігі, якія ўзнаўляюць міфалогію амерыканскіх абарыгенаў. У даследаваннях Леклезіе блізкі да Клода Леві-Строса, французскага антраполога, які напісаў мноства значных прац па міфалогіі і рытуалах карэнных народаў Амерыкі, аўтара вельмі глыбокага твора “Маркотныя тропікі” (“*Tristes tropiques*”, 1955), у якім апавядаецца аб скалечаным свеце, што знаходзіцца за межамі старой і ўтульнай Еўропы.

Пісьменніцкі дэбют Ж.-М. Г. Леклезіе аказаўся ўдалым: раман “Працікол” адразу быў заўважаны ў літаратурных колах і ўганараваны прэстыжнай прэміяй Рэнадо. Кнігі, якія выйшлі

пасля “Пратокала” (зборнік навел “Ліхаманка”, 1965; раманы “Патоп”, 1966; “Terra Amata”, 1967; “Кніга ўцэкаў”, 1969; “Вайна”, 1970), пастаянна прыцягвалі ўвагу крытыкаў.

Імя маладога раманіста практычна адразу ўвайшло ў літаратурна-крытычныя працы, аўтары якіх аднадушна называлі таленавітага дэбютанта “адным з найзначнейшых, а можа быць, і найзначнейшым пісьменнікам новага пакалення” [226].

У перыяд з 1963 да 1975 гг. у творах Ж.-М. Г. Леклезіё з’яўляюцца рысы экзістэнцыялізму, “новага рамана”, а таксама постструктуралізму. Яго раманы і эсэ шмат у чым наватарскія, даследуюць фармальныя і тыпаграфічныя магчымасці мовы ў рэчышчы, зададзеным яго сучаснікамі, такімі, як А. Мішо, Ж. Перэк, М. Бютор. У навеле “Дзень, калі Бамон спазнаў, што такое боль” (1964) са зборніка “Ліхаманка” Ж.-М. Г. Леклезіё стварыў такую мастацкую мадэль, дзе сусветная нуда, экзістэнцыяльны канфлікт чалавека са светам азначаюць невымерна больш, чым, да прыкладу, уздзеянне моцнага холаду або спякоты. Нанізваючы метафары, аўтар дэталёва апісвае пакутлівы зубны боль, але фізічны боль, у выніку, толькі алегорыя пакуты метафізічнай – самоты, невытлумачальнага страху перад жыццём, рэчамі і людзьмі. Герой навелы Бамон раптам усведамляе дзіўную рэч: калі суразмоўца па тэлефоне са спагады згодны слухаць пра яго зубны боль, то гэты боль для яго, Бамона, важны і патрэбны, “значыць, ... я нешта ўяўляю з сябе толькі дзякуючы яму...” [226]

Персанажы Ж.-М. Г. Леклезіё – Адам Пола (“Пратокал”), Франсуа Бесон (“Патоп”), Аган (“Кніга ўцэкаў”) – маюць шмат падобных рыс з героямі А. Камю, Ж.-П. Сартра, Ф. Кафкі. Да прыкладу, Адам Пола, які ўцёк з псіхіятрычнай бальніцы, зачыніўся ў закінутай хаце на беразе Міжземнага мора, харчуецца аднымі кансервамі і марыць цалкам адмовіцца ад ненавіснага яму навакольнага свету. Уцякач амаль увесь час маўчыць і змагаецца з пацукамі. Нечакана адзін з пацукоў быццам бы вырастае да гіганцкіх памераў, а Адам становіцца зусім маленькім і ліхаманкава шукае нару, каб схавацца. Сітуацыя амаль як у Кафкі – бездапаможнасць чалавечай асобы ў велізарным свеце, негасцінным і няўтульным.

Апынуўшыся аднойчы ў горадзе, Адам Пола, перапоўнены ўражаннем ад убачанага, пачынае занатоўваць іх у жоўты сшытак. Аўтар быццам бы выкарыстоўвае запісы з гэтага ўяўнага сшытка – своеасаблівага “пракола катастрофы”. Адам Пола пастаянна адчувае сцяну паміж сабой і наваколлем, нібыта нехта паставіў на ім кляймо адчужанасці ад астатняга свету.

Жыццё героя рамана “Патоп” Ф. Бесона ўяўляе з сябе ланцуг бессэнсоўных учынкаў, даволі натуральных для існавання таго грамадства, “статка”, да якога належыць і сам Франсуа. Герой Ж.-М. Г. Леклезіё, як і персанажы Сартра, пагарджае сабой не менш, чым іншымі людзьмі. Франсуа Бесон не столькі ўцякае ад людзей або рэчаў, колькі ад сябе – ад “пустэчы”. Каб якім-небудзь чынам запоўніць яе, ён ідзе на нематываваныя забойствы, здзяйсняючы такім чынам акт свабоднай волі, які не растлумачыш нічым, апроч унутранага запатрабавання яго здзейсніць. Бесон поўны прадчуванняў ці то сусветнага патопу, ці то атамнай вайны. Ён не знаходзіць ў сабе сіл існаваць у чаканні няўхільнага апакаліпсісу і пачынае паступова знішчаць сябе фізічна. Для пачатку ўсвядомлена пазбаўляе сябе зроку, шырока адкрыўшы вочы насустрач пякучаму сонцу. Бесон як аб збавенні марыць пра той час, калі ён нарэшце ступіць “па іншы бок”.

Ж.-М. Г. Леклезіё, застаючыся верным экзістэнцыялісцкай філасофіі, уносіць у яе і дысанансныя ноты. Персанажы Камю або Сартра ніколі не дазволілі б сабе звярнуцца да пракожых на вуліцы або да выпадковага суразмоўцы па тэлефоне з просьбаю пагаварыць з імі, каб пазбавіць ад страшнай самоты. “Дапамажыце, калі ласка, пакахайце мяне”, – нема крычыць Аган (“Кніга ўцёкаў”). Знемагаючы ад дакучлівасці жыцця, “экспансіі” гукаў (радыё, грукат аўтастрады, гул галасоў у кавярні, дзе размаўляюць усе, але, па сутнасці, не размаўляе ніхто і да т. п.), маладыя людзі ў творах Ж.-М. Г. Леклезіё ўсё ж не губляюць здольнасці марыць: “Калі б хоць адзін гук ішоў для мяне, калі б мяне, кахаючы, паклікала цяпер жанчына...” [231, с. 120]. Героі Леклезіё спрабуюць зразумець свет і саміх сябе, у той час як тыповы экзістэнцыялісцкі персанаж ніколі не мае ў гэтым патрэбы, ён адчувае самадастатковасць уласнага ўнутранага свету і

ўпэўнены, што іншага чалавека зразумець проста немагчыма. Герой Леклезіё здольны захоўваць у сабе душу рамантыка, які не адмаўляецца ад мары бачыць свет іншым, ён не страціў здольнасці “радасна дзівіцца лісцю, якое распускаяецца, беласнежным аблокам, нават цудам тэхнічнага прагрэсу” [201, с. 32].

У творах Леклезіё персанаж імкнецца запоўніць бездань паміж ім і чытачом “не рэалістычнымі дэталямі, а сімпатыяй, якая захоплівае ў сваю арбіту і гумар, і наіўнасць” [201, с. 43]. Падобная сімпатыя ляжыць па-за сферай экзістэнцыялісцкай эстэтыкі. Леклезіё вяртаўся да паняцця *сімпатыі* неаднаразова, што значна змяняла танальнасць філасофіі абсурду і адчаю, характэрную для яго кніг 1960-х гг.

Адмысловыя адносіны складаліся ў Ж.-М. Г. Леклезіё і з “новым раманам”. У творах “Працікол”, “Патоп”, “Вайна” можна прасачыць шматлікія рысы неарамантычнага пісьма. У тэкстах адсутнічае скразны сюжэт, героі пазбаўлены характару, учынкі персанажаў псіхалагічна нематываваныя. Для раманаў Ж.-М. Г. Леклезіё характэрна высокая ступень экстрэмапаральнасці і замкнёнасць прасторы, у выніку чаго мастацкі свет твора выступае як змадэляваны, а таму ідэальны для развіцця абагульняльнай аўтарскай думкі. Раздзелы ў раманах можна адвольна перастаўляць месцамі, больш за тое, раздзелы з рамана “Патоп” можна лёгка ўставіць у раманы “Вайна” або “Кніга ўцёкаў” і наадварот. Ніякай паслядоўнасці, ніякай залежнасці паміж імі не існуе. З неараманістамі Ж.-М. Г. Леклезіё лучыць таксама імкненне ствараць раман у рамане. Адам Пола, як мы ўжо згадвалі, занатоўвае ўсё, што бачыў у горадзе, у жоўты сшытак. Франсуа Бесон знаходзіць рукапіс, тэкст якога апавядае пра неграў, моры, далёкія падарожжы. Аган (“Кніга ўцёкаў”) увесь час вяртаецца да думкі напісаць раман, а ў раздзеле “Самакрытыка” герой і аўтар разважаюць пра тое, якім яму быць.

З сярэдзіны 1970-х гг. Ж.-М. Г. Леклезіё пераглядае свае ранейшыя эстэтычныя прынцыпы і пачынае працаваць у іншай манеры пісьма. Празаік здзяйсняе паварот у бок рамантызму і неарамантызму, звяртаецца да легендаў, міфаў, паданняў, пры-

павесцей, казак. У кнігах “Вандраванні па тым баку” (1975), “Мандо” (1978), “Незнаёмае на зямлі” (1978), “Пустыня” (1980), “Золаташукальнікі” (1985) Ж.-М. Г. Леклезіё ўдаецца паймаўшэ зафіксаваць найтанчэйшыя зрухі чалавечай душы.

Эсэ “Незнаёмае на зямлі” ўяўляе з сябе своеасаблівы гімн роднаму краю: бляску агнёў вялікага горада, ранішняму туману, скіраванай удалячынь стужцы дарогі, працы пекара і іншых працаўнікоў, што дораць людзям радасць. У рамане “Вандраванні па тым баку” гарманічны свет наўзнак перамясціўся з Зямлі на казачную планету, якая знаходзіцца зусім побач з нашым спакутаным светам. Гераіня твора Ная-Ная здольная ператварацца ў птушку, у зялёны ліст, здольная прымасціцца на самым сонцы, праліцца дажджом або, стаўшы нябачнай, прыносіць людзям неспадзяваную радасць, не чакаючы падзякі. Аўтар надзяляе сваю гераіню незвычайнымі здольнасцямі для таго, каб яна магла пераадолець разнастайныя заганы “зямнога прыцягнення”. Аповед пра жанчыну-фею даецца аўтарам у абрамленні невялікіх па аб’ёме раздзелаў пра пачатак і канец жыцця на Зямлі. Халодныя прасторы, камяні, бязмежныя воды – такі пачатак усяго існага. Падобная карціна і ў фінале, які дэманструе ўжо “іншы бок” – ці то пасля атамнай вайны, калі блукаюць цудам ацалелыя людзі; ці то на “тым свеце” – далёкім ад зямнога жыцця: “Ні пажар, ні патоп, ні бітва не пагражалі больш знішчыць дамы, якія захаваліся. Нарэшце запанавалі прыгажосць, спакой, бяскрайнасць. Гэта апошняя краіна, іншых не будзе. Краіна невядома для каго – чыстая, спакойная, без усялякіх межаў” [233, с. 201].

У рамане-прытчы “Пустыня” (за які пісьменнік атрымаў прэстыжную прэмію Французскай Акадэміі) Леклезіё адмаўляецца ад казачных і фантастычных сродкаў, як у вышэйзгаданым рамане, але робіць больш выразнай рамантычную лінію. У “Пустыні” дзве сюжэтныя лініі – аповед пра вайну качэўнікоў пустыні з еўрапейскімі захопнікамі і аповед пра лёс дзяўчынкі-сіраты Лалы Хавы – апошняга нашчадка ваяўнікоў пустыні.

Тэму бескарыслівага пошуку ісціны пісьменнік развівае ў рамане “Золаташукальнікі”. Алексіс, галоўны герой твора, вырас на востраве Св. Маўрыкія, жыве ў Еўропе, перанёс тыф у

траншэях Першай сусветнай вайны, потым, захоплены памкненнем знайсці скарб, схаваны на адным з востраваў Маскарэнскага архіпелага, пераязджае з месца на месца. Падобна да ценю, або мары, нечакана з'яўляючыся і знікаючы, яго суправаджае дзяўчына-туземка Розуму. Са шчырым здзіўленнем яна аднойчы пытае Алексіса: “Вы насамерэч так любіце золата?” “Тады я яе не зразумеў...” – не раз вяртаўся думкай да гэтага моманту Алексіс. Ён бачыць, наколькі бяспраўныя цемнаскурыя, “якія апрацоўваюць зямлю, якая ніколі не будзе ім належаць” [230, с. 289], бачыць, як зневажаюць іх у перасыльных лагерах, як груба асаджаюць, забараняючы пакідаць месца, прадпісанае каланіяльнымі ўладамі. У канцы рамана герой усё ж знаходзіць свой скарб – “вольна жыць і дыхаць”. У гэтым скарбе і згода з самім сабой, спакойная пагарда да пагоні за выгодамі, якія вельмі рэдка прыносяць шчасце.

У раманах 90-х гадоў пісьменнік працягвае ўздываць у сваіх творах маральна-этычныя праблемы: страчанага дзяцінства – “Блукаючая зорка” (“*L'Étoile errante*”, 1992), беднасці і бяспраўнасці малых народаў – “Каранцін” (“*Qarantaine*”, 1995), адзіноты чалавека ў сучасным грамадстве – “Залатая рыбка” (“*La poisson d'or*”, 1997).

У рамане “Блукаючая зорка” на прыкладзе лёсу сваёй гераіні – малой дзяўчынкі Эстэр аўтар паказвае трагедыю яўрэйскага народа падчас Другой сусветнай вайны. Эстэр становіцца сведкай жорсткага забойства бацькі, спалення іх дома італьянскімі акупантамі. Дзяўчынка жыве ў стане пастаяннага страху, прыніжэння, небяспекі. Яна пазбягае смерці толькі дзякуючы ўцёкам з яшчэ некалькімі суайчыннікамі ў горы. Калі вайна скончылася, Эстэр і яе маці вырашаюць адправіцца на радзіму сваіх продкаў. Аднак і Зямля Запаветная не прыносіць ёй суцяшэння. Падчас вандравання яна знаёміцца з палесцінскай дзяўчынкай Неймай з лагера ўцекачоў, якая змушана шукаць сабе сховішча ў чужой краіне. Дзяўчынкі больш ніколі не ўбачацца, але разгублены погляд Неймы запомніцца Эстэр на ўсё жыццё. Адчуўшы на сваіх лёсах, што такое насамерэч вайна, абедзве дзяўчынкі выступаюць у адзін голас супраць яе.

У рамане “Каранцін” (назва можа быць перакладзена і як “Сорак дзён”) браты Жак і Леон пасля доўгай адсутнасці вяртаюцца на радзіму – востраў Маўрыкій. Дзеянне твора адносіцца да 1891 г. – перыяду росквіту каланізатарства і гандлю рабамі. У час плавання на караблі некалькі пасажыраў паміраюць ад невядомай хваробы. Порт прызначэння адмаўляецца прыняць карабель і ўсе пасажыры (жменька еўрапейцаў і вялікая колькасць індыйцаў) вымушаны высадзіцца на адной з вулканічных выспаў у некалькіх кабельтовых ад Порта-Луі. Ігнаруемыя маўрыкійскімі ўладамі людзі прадстаўлены самі сабе: без правіянта, медыкаментаў, у атмасферы страху, непаразумення, этнічнай варожасці, нянавісці, здрады – кожны з іх спрабуе выжыць любым коштам. Лёс хлопчыкаў-падлеткаў ускладняецца яшчэ і тым, што адзін з іх, Леон, закахаўся ў індыянку Сіравейці. І калі на дапамогу еўрапейцам прыбывае карабель, Леон вырашае застацца з індыйцамі на востраве, назаўжды парываючы са сваёй сям’ёй, радзімай. Учынак Леона – гэта выразнае “не” этнічнай непрымірымасці, прыгнёту малых народаў.

“Залатая рыбка” – раман пра самоту і беспрытульнасць арабскай дзяўчыны, якая змушана бадзяцца ў пошуках працы. Яе жыццё напоўнена нягодамі і стратамі, жорсткасцю і непаразуменнем з боку людзей. Публічны дом у Марока, іспанскія трушчобы, парыжская багема, нарэшце паездка ў Амерыку, дзе здзяйсняецца яе мара стаць джазавай спявачкай.

Леклезіе ўносіць у свае шматлікія творы аўтабіяграфічныя рысы. Часцей за ўсё ён выкарыстоўвае тапонімы, такія як “востраў Маўрыкій” (адкуль ідуць карані аўтара), мястэчка Рокебільер (дзе прайшлі дзіцячыя гады пісьменніка). Найбольш насычаны рэальнымі падзеямі з жыцця аўтара, выступаюць раманы “*Onitsha*” (“Аніцша”, 1991) і *L’Africain* “Афрыканец” (2004). Калі ў творы “Аніцша” пісьменнік кладзе ў аснову сваё дзіцячае вандраванне ў Афрыку, дык “Афрыканец” – гэта своеасаблівы гімн бацьку, які прысвяціў шмат гадоў свайго жыцця выратаванню карэнных афрыканцаў.

Раманы апошняга дзесяцігоддзя – “*Révolutions*” (“Рэвалюцыі”, 2003) і “*Ourlania*” (“Уранія”, 2005) – творы ўтапічныя. Ствараецца ўражанне, што Ж.-М. Г. Леклезіе спрабуе

пры дапамозе сваіх твораў указаць самотнаму, дарэшты маральна стомленаму сучаснай цывілізацыяй чалавеку, шлях да нейкага ідэальнага месца, дзе той нарэшце знойдзе сабе прытулак.

Мноства раманаў Ж.-М. Г. Леклезіё – экранізаваныя. Да прыкладу, “*Diego et Frida*” (“Дыега і Фрыда”, 1993), “*Ballaciner*” (“Баласінер”, 2007) і іншыя.

У кастрычніку 2008 г., за некалькі дзён да аб’вяшчэння Ж.-М. Г. Леклезіё Нобелеўскім лаўрэатам па літаратуры, у свет выйшаў чарговы яго твор – “*Ritournelle de la faim*” (“Вечная песня аб голадзе”, 2008). Гэтую кнігу Ж.-М. Г. Леклезіё прысвяціў маці. У цэнтры аповеду – гісторыя жыцця і станаўлення дзвюх дзяўчынак – Этэль і Ксеніі. Першая нарадзілася ў заможнай буржуазнай сям’і, якая пасля цалкам разараецца. Этэль перажывае драму разбурэння адносінаў паміж бацькам і маці, а таксама становіцца сведкай прыходу нацызму і фашызму. Пазней яна далучыцца да антыфашысцкага супраціўлення разам са сваім мужам Ларанам. У той жа час яе сяброўка Ксенія (руская эмігрантка, якая вырасла ў галечы і бяспраўі) выбірае іншы шлях – яна выходзіць замуж за багатага прамыслоўца і спакойна сузірае голад і разруху навокал. З дапамогай дзіцячых успамінаў гераінь, аўтар маляўніча ўзнаўляе эпоху 30–40-х гадоў: даваенны Парыж, дзе адбылася прэм’ера балета “Балеро” Равеля (з Ідай Рубінштейн у галоўнай ролі), акупаваную нацыстамі Францыю. “Мама, – тлумачыць Ж.-М. Г. Леклезіё ў анатацыі да кнігі, – распавяла мне, як яна была ўзрушана, апынуўшыся на прэм’еры “Балеро”... У тым жа зале знаходзіўся тады адзін малады чалавек, якога яна не ведала – гэта Клод Леві Строс. Апошні шмат гадоў таму раскажаў мне, як гэтая музыка змяніла яго жыццё. Зараз я разумею чаму... Я разумею, што для яго пакалення азначала гэтая шматкроць паўтораная музычная фраза, прагучаўшая на розны лад, узмоцненая рытмам і крэшчэнда. “Балеро” нельга параўноўваць з іншымі музычнымі творамі. Калі апантаная мелодыя Равеля абрываецца, цішыня што прыходзіць за ёю невыносная для аглушаных, але ўсё ж такі выжыўшых слухачоў” [232, с. 8].

Нягледзячы на багаты жыццёвы досвед, падчас аднаго з нядаўніх інтэрв'ю газеце *Le Monde*, пісьменнік прызнаецца, што для яго свет – гэта заўсёды нешта невядомае... “Я, шчыра кажучы, чалавек без адрасу. Мусіць, таму што ў нашай сям’і ўсе мы былі трохі валацугамі. У нейкі момант я вырашыў асесці тут, але надыдзе момант, і я зрушуся далей... Да мяне нядаўна дайшло, што мне падабаецца жыць недалёка ад мяжы... Гэта месца, якое мне сапраўды падыходзіць. Адгэтуль, ад Бюкас, да мексіканскай мяжы чатыры гадзіны язды, таму я тут і пасяліўся, такім чынам, я магу перамяшчацца без асаблівых цяжкасцяў у іншую краіну. Гэта важна, мусіць, для тых, хто піша, таму што для пісьменніка свет – заўсёды нешта невядомае, мы адкрываем яго для сябе падчас працы над тэкстам” [226].

2.2. Праблемна-кампазіцыйныя і моўныя асаблівасці рамана-прытчы Ж.-М. Г. Леклезіё “Пустыня”

З самога моманту ўзнікнення прытчы ў ёй адлюстроўваліся тэмы добра і зла, жыцця і смерці, сэнсу чалавечага існавання, сапраўднага кахання і сяброўства, маральнай чысціні, бескарыслівага пошуку ісціны, асуджэння заганаў, пазнання каштоўнаснага значэння з’яў, маральнага самаўдасканалення. У далейшым “вечныя” тэмы знайшлі адлюстраванне ў шматлікіх творах пісьменнікаў розных літаратурных накірункаў. Аднак і сучасныя раманы-прытчы таксама вылучаюцца багатым сэнсавым напаўненнем. На першым плане ў французскіх раманах-прытчах тэмы *крызісу высокаразвітага грамадства (магчымае выраджэнне чалавечага роду, зніжэнне ўзроўню жыцця); трагедыя самотнага чалавека ў свеце некамунікабельнасці і разрозненасці; крах сям’і і страчанае дзяцінства.*

Раман-прытча “Пустыня” Ж.-М. Г. Леклезіё апавядае пра супраціўленне качэўнікоў Сахары экспансіі еўрапейскіх захопнікаў і, паралельна, пра дзяўчынку-сірату Лалу Хаву. Лала адпраўляецца на заробкі ў Марсэль, а потым вяртаецца ў родныя мясціны, каб, як і яе маці, нарадзіць дзіця пад старой смакоўніцай, каля крыніцы. Нягледзячы на тое, што ў вялікім горадзе Лала становіцца фотамадэллю і яе прыгажосць заваёўвае сваё месца пад сонцам,

дзяўчына не прымае падараванага ёй “шчасця” – камфорту цывілізацыі. Галоўная гераіня – вышэй за свой выпадковы дабрабыт. Яе душа ўвасабляе душу народа, амаль знішчанага каланізатарамі, але здольнага да адраджэння. Сімвалам гэтага адраджэння становіцца дзіця, якое нараджаецца ў Лалы. Моц гераіні заключаецца ў прыродным дары, які захаваны на генетычным узроўні і які становіцца закладам выратавання ад агрэсіўнага “цывілізаванага” свету.

Безумоўна, навукова-тэхнічны прагрэс палепшыў і надаў дынамізм існаванню чалавека. Аднак, некаторыя вынаходкі працуюць не толькі на забеспячэнне жыццядзейнасці чалавецтва, але і могуць стаць сродкам яго масавага знішчэння. Якраз пра гэта распавядае Р. Мерль у сваім рамана-прытчы “Мальвіль”. У навукова-тэхнічным прагрэсе ён бачыць галоўную пагрозу жыццю чалавека. Сюжэт яго твора падобны да геаметрычнай фігуры – парабалы, адну з вяршынь якой можна ўмоўна абазначыць як экспазіцыю рамана-прытчы. Сябры Эманюэля Конта, галоўнага героя, збіраюцца ў сярэднявечным замку Мальвіль, каб абмеркаваць кандыдатуры будучага мэра гарадка. Удзельнікі сходу нічога не ведаюць пра пагрозу, якая навісла над мільёнамі людзей, над іх блізкімі, над імі самімі. Раптоўна адбываецца атамны выбух, і грамадства вокамгненна з высокаразвітага апускаецца да першабытнага, па сутнасці, вяртаючыся да сваіх вытокаў.

Па той прычыне, што гэтая катастрофа знішчыла ўсё на зямлі, героям рамана, якія засталіся ў жывых, даводзіцца адбудоўваць сваё жыццё наноў, займацца земляробствам, паляваннем і рыбалоўствам. І паступова ацалелы фрагмент грамадства прагрэсіруе. Фінал рамана сімвалічны: агульная нарада Ля-Рока і Мальвіля прымае рашэнне вырабляць зброю. Такім чынам усё зноў вяртаецца на колы свае.

Вельмі блізкай да рамана-прытчы “Мальвіль” у распрацоўцы тэмы наступстваў “дасягненняў прагрэсу з’яўляецца раман-прытча беларускага аўтара А. Адамовіча “Апошняя пастараль”. У ёй таксама дэманструецца сучасны стан грамадства і яго магчымыя перспектывы. І Р. Мерль і А. Адамовіч даводзяць у сваіх раманах пра небяспеку, якая

падпільноўвае чалавецтва на шляху ў будучае. Паказваючы карціну магчымага апакаліпсіса, пісьменнікі імкнуцца вырваць чытача з палону штодзённасці і прымусіць яго задумацца над магчымымі вынікамі сваёй “цывілізаванай” дзейнасці.

Цікава адзначыць, што у рамане-прытчы “Бунт незапатрабаванага праху” В. Казько таксама вельмі востра ставіцца праблема *крызісу высокаразвітага грамадства*.

Ідэйна-змястоўны бок твора – разнастайны. Аўтар звяртаецца да розных праблем чалавечага быцця. Пытанні веры і надзеі, жыцця і смерці, добра і зла, памяці і вернасці, матывы самоты, адчужанасці, непрадказальнасці, праблемы экалогіі з’яўляюцца галоўнымі тэмамі гэтага прытчавага твора беларускага аўтара. В. Казько на прыкладзе лёсу асобнага чалавека паказвае бесчалавечнасць сучаснага індустрыяльнага грамадства, трагізм сучаснай цывілізацыі.

Галоўны герой – Герман Говар – адчужаны чалавек, які жыве ў варожым яму свеце: “Пазбаўлены цялеснай абалонкі, зямной сваёй плоці, ён пачынаў імкліва разрастацца. Ён бачыў сябе то валацужным сабакам, што чорным ценем ціснуўся да пад’ездаў будынкаў ці слізгацеў па сметніках, то птушкай, што лунала ў небе, апякаючыся зыркiм, але мёртвым холадам зорак... Не чалавек – монстр...” [77, с. 6].

Галоўны персанаж рамана В. Казько захоплены веліччу, трагізмам і складанасцю жыцця, але ён не здатны прыняць простае, звычайнае, будзённае – жыць “чаканнем дзіва, цуда за вуглом”: “Госпадзі, што яшчэ трэба? Не заходзь, сонца, доўжыся імгненне, каб вока здольнае было ўбачыць усё навокал да драбніц... як усё прымушае чалавека быць і радавацца быццю” [77, с. 251]. Але сучаснае спажывецкае грамадства быццам знарок заганяе людзей у тупік самоты і безвыходнасці, кіруючыся адным: “чым горш, тым лепш”.

Па словах М. Тычыны, “раман В. Казько “Бунт незапатрабаванага праху” нагадвае знакамітую карціну Э. Мунка “Крык”... На фоне абстрактна-урбаністычнай прасторы намаляваная ў профіль галава мужчыны, які крычыць аб тым, што ўбачыў наперадзе і аб чым хоча папярэдзіць усіх, хто яшчэ не заўважае небяспекі” [77, с. 336]. В. Казько даводзіць у сваім рамане пра небяспеку, якая падпільноўвае

чалавецтва на шляху ў будучае. Паказваючы карціну Чарнобыльскай трагедыі, пісьменнік імкнецца вырваць чытача з палону штодзённасці і прымусіць задумацца над магчымымі вынікамі безкантрольнага тэхналагічнага прагрэсу.

Навукова-тэхнічны прагрэс можа прывесці не толькі да сусветнай катастрофы. Ён з'яўляецца адной з прычын расслаення грамадства, калі адны жывуць у раскошы, а другія пакутуюць ад галечы. У рамане-прытчы “Пустыня” Ж.-М. Г. Леклезіё закранае *тэму беднасці*. На думку пісьменніка, матэрыяльная няроўнасць – яшчэ адна мяжа паміж людзьмі ў цывілізаваным грамадстве. Пакуль Лала жыла ў невялічкім гарадку, яна не адчувала сваёй немажлівасці: там усе былі бедныя. Але гэтыя людзі задаволеныя тым малым, што дае ім скупая прырода пустыні, бо валодаюць бязмерным багаццем яе прыгажосці. Праўда, пад уплывам гісторыі, расказаных старым рыбаком Наманам, у дзяўчыны сталі ўзнікаць і іншыя думкі: “добра было б апынуцца ў такім вось цягнуку і каціць па чыгунцы з горада ў горад, у таямнічыя краіны, дзе ніхто нічога не ведае ні пра пыл, ні пра галодных сабак, ні пра дашчатых халупы, у якія ўрываецца вецер” [227, с. 102]. Аднак калі гераіня апынецца ў Марсэлі, яна разумее, што казачных краінаў не існуе. Замест шчаслівых, свабодных, упэўненых у сабе людзей яна сустракаецца з “жанчынамі ў лахманах – вельмі бледнымі, хаця сонца тут яскравае... Старымі, у доўгіх залапленых паліто, п’яніцамі з мутнымі вачыма, бадзямі, галоднымі іншаземцамі... з пустымі гаспадарчымі торбамі” [227, с. 270].

Каб паказаць трагічнасць існавання бедных людзей, пісьменнік факсіруе ўвагу на “бяздомных, худых, ускудлачаных” катах, якія жывуць на вышках ці хаваюцца пад машынамі на стаянках, сабаках, у абліччах якіх ёсць штосьці небяспечнае, нейкі адчай. Гераіня заўважае, што яны зусім не падобныя да тых дзікіх сабак, якія кралі ў іх вёсцы курэй і авечак. Гарадскія сабакі “рыюцца ва ўсіх памыйніцах, грызучь старыя косткі, рыбныя галовы, паглынаюць адкіды, якія ім кідаюць мяснікі” [227, с. 281]. Гэтыя эпізоды надаюць аповеду змрочнасць, безвыходнасць, бясконцую тугу.

У вялікім горадзе Лала зразумела, што яна бедная і што беднасць – гэта галечка, знявага і бяспраўе. На яе можа ні за што накрычаць паліцэйскі, пагражаючы дэпартацыяй і пазбаўленнем свабоды, да яе можа беспакarana чапляцца бакалейшчык Асаф, толькі таму, што ў яго ёсць грошы.

З бодем аўтар расказвае і пра самое жытло, у якім туліцца бедната. “Сырыя, халодныя пакоі, дзе шэрае паветра камянём навальваецца на грудзі” [227, с. 286]. У цёмных танах Ж.-М. Г. Леклезіё апісвае вуліцы Марсэля, “кароткія, пакручастыя... вузкія, сціснутыя старымі, спаракнелымі сценамі” [227, с. 282-286], якія пераходзяць на іншыя вуліцы, завулкі, лесвіцы. “Ці змогуць яны <людзі> знайсці дарогу сярод усіх гэтых дарог, знайсці неабходныя дзверы сярод усіх гэтых дзвярэй?” – задаецца пытаннем гераіня [227, с. 288].

Леклезіё востра адчувае *трагізм існавання чалавека XX стагоддзя*. Даследчыца А. Эсалнек адзначае, што “раман Ж.-М. Г. Леклезіё ўзнаўляе рэакцыю асобы, якая цяжка перажывае націск страшэннага, бесчалавечнага сучаснага індустрыяльнага свету. Гэта выбух безнадзейнасці, выкліканы вострым адчуваннем таго, што няма больш нічога каштоўнага, што ўсё пад уладай капіталістычнай цывілізацыі. Гэта крык жаху, болю і адначасова абурэння” [185, с. 137].

У творы Ж.-М. Г. Леклезіё паказаны такі ракурс існавання сучаснага стану грамадства, які ўскосна наводзіць на думку пра наканавасць яго будучага знішчэння. “Можа, сапраўды, нідзе няма на свеце ні кахання, ні жалю, ні дабрыні? Можа, бяльмо, якое аддзяляе зямлю ад неба, ужо задушыла людзей, заглушыла біццё іх сэрцаў, усе былыя надзеі, усю прыгажосць?..” [227, с. 314], – з распаччу пытаецца Лала Хава. Па меркаванні аўтара “Пустыні”, ісціна, справядлівасць, прыгажосць растаптаныя ў сучасным свеце, які пакланяецца матэрыяльнаму камфорту. Толькі чалавек з багатым унутраным светам, які імкнецца да маральнага самаўдасканалення, мае права называцца Асобаю. На жаль, людзі забыліся пра гэтую простую ісціну, усё паступова ператвараючыся ў бяздумны і безаблічны натоўп. Лала Хава ў Ж.-М. Г. Леклезіё вылучаецца сярод звычайных абывацеляў як сваім знешнім выглядам, так і ўнутранымі

якасцямі: “на яе абліччы яшчэ ляжыць след пякучага сонца пустыні і яе доўгія чорныя кудзеры іскрацца сонцам” [227, с. 279]; дзяўчына імкнецца наблізіцца да людзей, зразумець іх праблемы і цяжкасці жыцця. Аднак у адказ яны са здзіўленнем глядзяць на яе, быццам на чужаніцу з іншай планеты.

На нейкі час Лала вымушана падпарадкавацца непісаным законам грамадства: “Валасы яна коратка абстрыгла, яны сталі цьмянымі і нейкімі шэрымі. Стала цьмянай, шэрай і скура Лалы” [227, с. 268]. Верхнім адзеннем дзяўчыны было карычневага колеру паліто, пашытае з шарсцяной тканіны, падобнай да абівачнай. Лала адчувае, як у яе пранікае дух-вір натоўпу, але яна не з тых, хто скараецца перад яго сілай. Яна перамагае ўсеагульнае, статкавае пачуццё і вяртаецца да сваіх вытокаў. Лала – Асоба з вялікай літары, нягледзячы на тое, што яна зусім не мае адукацыі, не ўмее нават пісаць і чытаць.

Тэма непаразумення, адчужанасці людзей, шырока распаўсюджаная ў мастацкай літаратуры, набывае ў творы Ж.-М. Г. Леклезіе асаблівую вастрыню і, разам з тым, відавочнае сацыяльнае абгрунтаванне. Ён канстатуе, што ў сучасным тэхнакратычным свеце трывала ўсталёўваецца псіхалогія накаплення і культ буйнога капіталу. Як вынік: чалавек, асоба, індывід становяцца каштоўнымі не самі па сабе, а толькі як элемент, патрэбны для добра наладжанага функцыяніравання сістэмы “вытворчасць – спажыванне – прыбытак”.

Адносіны паміж людзьмі становяцца выключна функцыянальнымі, заснаванымі на халодным разліку. Людзі неабходны адно аднаму толькі для “справы”, для дасягнення якіх-небудзь практычных мэтаў. Блізкія: муж і жонка, бацькі і дзеці, сваякі, сябры – не імкнуцца паразумецца між сабой. Яны востра адчуваюць узаемаадчужанасць, часта успыхваюць канфлікты, выкліканыя парушэннем духоўных кантактаў.

“Людзі хаваюцца ў сваіх цесных пакойчыках, або маленькіх халупах, яны раз’яднаныя і адзінокія, нават калі яны знаходзяцца разам – з-за немагчымасці зразумець, палюбіць іншага, стварыць сяброўскія сувязі” [227, с. 278], – піша ў сваім рамане Ж.-М. Г. Леклезіе. “Дзе ж людзі? – ставіць рытарычнае пытанне Лала, – сярод людзей так самотна...” [227, с. 265].

Сувязі паміж асобамі аказваюцца надзвычай нетрывалымі і лёгка рвуцца, што прычыняе ім пакуты і боль.

Пісьменнік разважае ў рамане пра парадаксальную сітуацыю, якая складаецца ў грамадстве: з аднаго боку, ніколі яшчэ чалавек не меў такой патрэбы ў цеплыні адносінаў, у душэўнай прыхільнасці – адзіным прытулку, у якім магчыма схаватца ад варажага і бесчалавечнага свету, а з іншага – ніколі яшчэ не было так цяжка для асобы дасягнуць гэтага.

Адна з галоўных праблем у прытчавым творы – супярэчлівы *феномен самотнага чалавека*.

Традыцыйна самотны стан разглядаецца або з пункту гледжання ўнутранага свету адзінокага чалавека, або з пункту гледжання яго сацыяльнага асяроддзя. Найвялікшая колькасць даследаванняў па праблеме самоты праводзіцца ў рамках псіхалогіі і сацыялогіі. Згодна абедзвюм гэтым навукам, «самота мае адначасова і асобасны і сацыяльны характар. Прычыны яе ўзнікнення – суб'ектыўныя і аб'ектыўныя, гэта значыць, падкантрольныя чалавеку, якія ён можа прадухіліць, і непадкантрольныя яму – тыя, што не залежаць ад ягонай волі. Па сцвярджэнню Ж. Пузанавай, «суб'ектыўныя і аб'ектыўныя прычыны – узаемазвязаныя і ўзаемаабумоўленыя, іх размежаванне – умоўнае». [136, с. 48].

У філасофіі праблема вывучэння феномена самоты залежала ад пэўных гістарычных умоў. Праблема самоты найбольш грунтоўна распрацавана ў феноменалагічным і экзістэнцыяльным падыходах. З пункту гледжання феноменалогіі, жыццёвы свет чалавека – адкрытая дынамічная сістэма, якая не толькі звязваецца з феноменамі, якія знаходзяцца за яе межамі, але і выбудоўвае адносна трывалы ланцужок узаемадзеяння суб'ектыўных асаблівасцяў дадзенай сістэмы. Самота ўносіць разлад у жыццёвы свет чалавека, аказвае істотны ўплыў на характар суб'ектыўных перажыванняў. В. Садлер вылучае тры аспекты жыццёвага свету чалавека: унікальнасць жыццёвага шляху кожнай асобы, яе культурная прастора, вонкавае асяроддзе [139, с. 182]. Самота, як вынік сур'ёзных няшчасцяў у адным з гэтых аспектах жыццёвага свету чалавека, становіцца своасаблівай «праверкай на трываласць», бо сама самота не можа прывесці ні

да дэградацыі, ні да смерці. Такім чынам, у феноменалогіі самотнасці – гэта комплексная з’ява, вытокі якога – адначасова ўнутры і па-за межамі пэўнай сэтэмы.

У філасофіі экзістэнцыйналізму не вывучаюцца ні прычыны ўзнікнення самоты, ні фактары, што спрыяюць развіццю і ўзмацненню гэтага стану. Самота – гэта жыццёвы вопыт, гэта само жыццё, гэта спрадвечна зададзеная ўмова чалавечага быцця, якую немагчыма ні скасаваць, ні аспрэчыць, але якую можна прадуктыўна скарыстаць. Як сцвярджаюць экзістэнцыялісты, хаця самота і суправаджаецца рознымі негатыўнымі перажываннямі, аднак яна падахвочвае чалавека да творчай працы, да творчых стасункаў з рэальнасцю ў цэлым і да сацыяльнага асяроддзя ў прыватнасці.

Як сцвярджае Ж. Пузанава, “не самота, а ўцёкі ад самоты робяць чалавека няшчасным, незадаволеным, слабым” [136, с. 55]. У гэтым экзістэнцыяльным падыход пераклікаецца з феноменалагічным: праблема самоты цесна звязана з праблемай усвядомленасці.

Неабходна таксама адзначыць, што ў працах класікаў філасофіі ёсць свае ўласныя ўнікальныя пагляды на праблему самотнасці, якія асвятляюць прынцыпова іншыя яе аспекты. Рускія філосафы і, у прыватнасці, М. Лоскі [112, с. 46], больш дэтальна аналізуюць такі складнік феномена самоты як Боскі пачатак.

Згодна з рускай філасофіяй, самотнасць – гэта феномен ўзаемадзеяння ў сістэме “Бог – чалавек”: самота – не вынік уплыву вонкавых фактараў, не зададзены параметр чалавечага быцця, а стан, які фарміруецца ў выніку неўсвядомленага ці наўмыснага разрыву сувязі чалавечага “я” з Богам. Ініцыятарам такога разрыву заўсёды выступае чалавек.

Як сцвярджае М. Бярдзеў, “чалавек, які ізалюецца ад Бога, не мае духоўнага жыцця і таму непазбежна перажывае пачуццё самоты, прычыны якога ён бачыць у сабе, іншых людзях ці навакольным асяроддзі” [28, с. 99].

У сваю чаргу В. Нясмелаў пісаў, што “самота ўзнікае пры адсутнасці адзінства чалавечага “я” і Бога” [26, с. 99]. Ступень гэтага адзінства, як і яго адсутнасць, вызначаецца самім чалавекам, якому першапачаткова дадзена такая магчымасць.

Пазбавіцца ад самоты і ўнутраных пакут можна толькі ў працэсе з'яднання з Боскім пачаткам.

У рамане “Пустыня” аўтар бачыць прычыну *самоты чалавека*, не ў яго прыродзе, а ў канкрэтных, характэрных для індустрыяльнага грамадства пачварных нормах і прынцыпах жыцця. Так, Лала ў Марсэлі пакутуе ад таго, што не можа знайсці роднаснай душы: “Дзіўны свет, гэты горад з усімі яго жыхарамі – яны зусім не заўважаюць цябе, калі ты не стараешся прыцягнуць да сябе ўвагу” [227, с. 268], ці яшчэ: “у мнагалюдным натоўпе ніхто на яе не звяртае ўвагі, можа быць, яе прымаюць за жабрачку” [227, с. 270]. Пісьменнік параўноўвае сіратлівасць сваёй гераіні ў вялікім горадзе са смуткам на караблі ў адкрытым моры. Гэтае разбуральнае пачуццё ўплывае і на фізічны стан Лалы: “Ад яго баліць сэрца, яно сціскае горла і скроні, усе гукі набываюць нейкае дзіўнае рэха” [227, с. 301]. Самота нараджае тугу. “Яна <туга> праследуе яе, быццам вялізны ашчэраны сабака з галоднымі вачыма, які блукае ўздоўж сцёчных ірвоў у пошуках касцей” [227, с. 302], – так аўтар з дапамогай метаніміі дакладна раскрывае стан душы гераіні. Лала прыходзіць да высновы, што і самота, і туга – вынік голаду, але не ў прамым сэнсе як адсутнасць ежы, а ў абстрактным: “гэта ўсеабдымны голад, калі ты згаладаўся па ўсім, па ўсім, у чым табе адмоўлена, што для цябе недасягальна” [227, с. 302]. Ж.-М. Г. Леклезіё мае на ўвазе дэфіцыт у сучасным грамадстве такіх чалавечых каштоўнасцяў, як дабрыня, цеплыня, спагадлівасць, надзейнасць, адданасць.

Жыццё людзей, якія згубілі свае станоўчыя маральныя якасці, становіцца яшчэ больш цяжкім: “даўно яны не ведаюць ні адпачынку, ні шчасця, ні кахання – толькі і ёсць у іх горкае гора” [227, с. 302]. Аўтар канстатуе, што, шукаючы выйсця, “няшчасныя гараджане” пакідаюць Марсэль, “аддаўшы яго на разарванне хваробам, смерці, забыццю” [227, с. 302]. Пасля натоўпу застаюцца толькі кучы смецця, бруду і адкідаў – вынік бессэнсоўнага спажывання: “іржавыя кансервавныя бляшанкі, старыя паперы, абломкі касцей, пабітыя бутэлькі, накрыўкі, гнілыя апельсіны, анучы” [227, с. 302]. Гэты ўрываек вельмі

нагадвае натуралістычныя замалёўкі: тая ж дакладнасць, дэталёвасць, статычнасць.

Натоўп людзей праходзіць міма Лалы – знясіленай ад фізічнага болю, прыгнечанай, галоднай. Ёй здаецца, што, калі яна ўпадзе, людзі пройдуць па ёй, затопчуць яе, не спыняючы свайго руху ў колазвароце бязрадаснага існавання. Незвычайны кантраст норавам “цывілізаванага” грамадства складае мараль “натуральнага чалавека” Нура, які праз усю пустыню, знемагаючы ад смагі, голаду і стомленасці, цягне на сабе сляпога воіна.

Цікава параўнаць, як у беларускай літаратуры раскрываецца тэма самотнага чалавека. Так, Т. Бондар у рамане-прытчы “Павуцінне” (2004) прытрымліваецца высноў рускіх філосафаў і звязвае самоту чалавека з яго разладам з Богам.

У рамане галоўная гераіня, сучасная пісьменніца Анэля, адчувае самоту, адсутнасць сапраўднай чалавечай блізкасці. У пошуку свайго ўласнага творчага шляху жанчына трапляе на пуцявіну, якая прыводзіць яе ў часы Ісуса Хрыста. Адначасова ў рамане-прытчы апавядаецца пра падзенне, адзіноту і духоўнае ачышчэнне біблейскага персанажа – Марыі Магдалены.

Перад чытачом паўстае асоба ў драматычна-напружаным стане: твор пачынаецца з таго, што галоўная гераіня, ахвяруючы сваім жыццём, выратаўвае малое дзіця, якое ледзь не патрапіла пад колы яе аўтамабіля. Такім чынам, усё, пра што будзе ісці гаворка ў рамане, падаецца Анэляй у момант яе “прасвятлення” і набывае эмацыянальную, суб’ектыўную афарбоўку.

У рамане-прытчы паказаны не характар, а стан персанажа, які апынуўся ў цяжкай для яго сітуацыі, выкліканай непрыемным сутыкненнем з рэчаіснасцю: “... зліваліся радасць і глухая, адчайная безнадзейнасць, тужлівая скруха і вясёлы жыватворны дзіцячы смех, няўцешны плач па страчаным і звонкія птушыныя спевы...” [32, с. 5] Т. Бондар перадае самымі рознымі сродкамі боль, адчай, непакой сваёй гераіні і сама ўнутрана зліта з ёй ў адзінае цэлае: “Цішыня расколвалася, асыпалася вакол і ўнутры, у душы, калючымі сколкамі, ранячы, змушаючы ўспомніць, што апакаліпсіс – гэта апакаліпсіс кожнай такой хвіліны, а яна ні словам, ні зрухам не баранілася”. [32, с. 4]

Аўтар паказвае, што прычына самоты Анэлі – не прырода чалавека, не “кашмарнае” быццё, а пэўныя пачварныя нормы і крытэрыі чалавечага жыцця: “Бедныя, неразумныя дзеці! Грубы, груба ўведзены ў штодзённае карыстанне матэрыялізм за адно стагоддзе агаліў, спустошыў іх слабыя душы, зло, калі і не апраўданае, дык прызнанае як сіла ўсімі ідэалогіямі, раз’ядае рэштку...” [32, с. 41] Пісьменніца ўсклікае: “Перакошаная шалёнаю злосцю морда маладога дэбіла – твар чалавецтва?” [32, с. 41]

Т. Бондар, вуснамі сваёй гераіні, спрабуе адказаць на спрадвечнае пытанне: які жыццёвы шлях павінен абраць чалавек – шлях лягчэйшы, але не заўсёды сумленны, або цяжэйшы, але верны? У адной з дыскусій з чытачамі Анэля адказвае на гэтае пытанне такім чынам: “Скрозь жа выбіраем лягчэйшы шлях, а лягчэйшы – гэта ўніз, гэта падзенне, а не пад’ём, і як, якімі словамі пераканаць сябе ці каго іншага ў неабходнасці зрабіць намаганне, рабіць новыя і новыя намаганні, каб спыніцца, зірнуць у гору, паспрабаваць перамагчы слабасць у нагах, слабасць у душы – задача не з простых” [32, с. 50].

У творы вобраз Анэлі прыпадабняецца да вобразу Ісуса, бо прыход Ісуса звязаны з намерам уратаваць свет (“...не паслаў Бог Сына свайго ў свет, каб судзіць свет, але каб свет уратаваны быў праз яго...” [32, с. 154]) – гэтым жа намерам прадыхтавана і жаданне жанчыны напісаць кнігу.

Гераіня намагаецца выратаваць сваю душу ад цемры: “Трэба было нешта рабіць, неяк ратавацца, каб не даць абрынуць сябе ў цёмны хаос, у вечны морак, дзе ўсё ператвараецца ва ўсё і ад холаду, ад усёпранізлівага смяротнага холаду, патрапіўшы ў яго абдымкі, гіне любая чалавечая душа” [32, с. 4].

У той жа час сама гераіня гаворыць аб адсутнасці трывалай веры ў сваёй душы. Яна чуе “ўнутраны голас”, да яе раптам прыходзяць успаміны або сны. Часам, словы, прамоўленыя Анэляй, з’яўляюцца не яе ўласнымі, а нібыта чужымі, – так, напрыклад, яна нечакана для самой сябе вымавіла на сустрэчы з чытачамі назву будучай кнігі — “Страсці па Марыі”. Разуменне ў Анэлі яшчэ не пераходзіць у дзеянне, у адрозненне ад Марыі Магдаліны, якая разам з верай набывае і любоў – галоўную каштоўнасць.

Менавіта ў момант малітвы Анэля больш не адчувае сябе адзінокай і прыходзіць да гатоўнасці быць паслухмянай Божым, а не чалавечым загадам. Гераіня адмаўляецца пісаць другасортныя кніжкі, якія дагаджалі б густам масы, і выбірае жыццё ў адпаведнасці з хрысціянскімі каштоўнасцямі.

У канцы твора Анэля быццам “ператвараецца” ў сваю гераіню і прымае на сябе яе лёс. “Разам з ёю ты пройдзеш яе пакутным шляхам, праз боль, праз радасць дачынення да тых вялікіх падзей спасцігаючы, што дух, каб расці, павінен змагацца, увесь час супрацьстаяць галасам, нашэптванням – спакусам, якія, як іржа, раз’ядаюць яго,” – кажа ёй Даніла [32, с. 128].

Такім чынам, беларускі аўтар у рамане-прытчы “Павуцінне” бачыць пераадоленне самоты ў звароце чалавека да Бога і рэлігіі. На думку пісьменніцы, толькі духоўныя ўчынкі асобы паспрыяюць таму, каб наладзіўся яго маральны стан і ён адчуваўся сябе камфортна ў сучасным грамадстве.

У рамане адлюстроўваецца і *тэма адносінаў у сучаснай сям’і*, не сагрэтых цяплом і любоўю. Да прыкладу, увечары Лала, вяртаючыся з працы, глядзіць у вокны дамоў, спрабуючы разгледзець у іх святло, а замест яго бачыць цемру і адчувае холад. “Тут жыве іспанка з шасцю дзецьмі – усе яны спяць покатам у адным пакойчыку з вузкім акенцам і заўсёды шныраюць па Панье ў лахманах, бледных, галодных,” – кажа дзяўчына і працягвае: “А ў гэтым доме, па якім праходзіць вялізная расколіна і на сценах быццам выступае кволы пот, жывуць хваравітыя муж з жонкай – яны так гучна кашляюць, што, здаецца, іх можна пачуць скрозь усе сцены дамоў” [227, с. 298]. У грамадстве, дзе пануе дэспатызм і рабства, дзе страчаны сапраўдныя чалавечыя каштоўнасці, не могуць скласціся трывалыя адносіны ў сям’і. Па начах Лала прачынаецца ад жахлівых гукаў – гэта “звар’яцелы муж малоціць кулакамі сваю жонку, а яна спачатку пранізліва крычыць, а потым толькі ўсхліпвае і енчыць” [227, с. 303]. Падобны лёс і яшчэ ў адной сям’і: “і пара іншаземцаў (муж – італьянец, жонка – грачанка), ён кожны вечар напіваецца і жорстка збівае жонку, малоціць кулакамі па галаве, б’е ні з таго ні з сяго, нават не са злосці, а проста таму, што яна побач, і глядзіць на яго заплаканымі вачыма, і твар яе ацёчны ад стомы” [227, с. 298].

Рэалістычна паказана ў рамане і такая адмоўная з’ява грамадства, як прастытуцыя. Пісьменнік, быццам а паталагаанатам, прэпарыруе знешні воблік прадажных жанчын: *les cuisses grasses et blanches* (тлустыя ляжкі), *la courbe des hanches* (крывыя ногі), *la chair pelée de la gorge* (скамечаныя грудзі), *les jambes nues* (голыя ногі) [227, с. 313-314]. Аўтар упэўнены, што “неўсвядомлены голад няўтольных жаданняў, гвалту” [227, с. 309] правакуе свабодныя норавы, пошук ўсё больш вострых фізічных уцех, стварэнне атмасферы дыскрэдытацыі і прыніжэнне каханья, сям’і, чалавечай блізкасці. У гіпербалічнай форме раманіст малюе публічныя дамы: *ce sont les géants immobiles, aux yeux sanglants, aux yeux cruels, les géants dévoreurs d’hommes et de femmes* (гэта нерухомыя гіганты з крываваымі вачыма, жорсткім позіркам, гіганты, якія паглынаюць мужчын і жанчын) [227, с. 315]. Вынік распусты – душэўная пустата, адзінота.

Хворае грамадства асуджае сваіх дзяцей на нешчаслівае дзяцінства. *Тэма беспрытульнасці, недагледжанасці дзяцей* – адна з галоўных у рамане. Як правіла, беспрытульныя малыя – хворыя: “Дзесяткі, сотні хворых хлопчыкаў і дзяўчынак кашляюць па начах аднолькавым хрыплым кашлем, які разрывае горла і бронхі” [227, с. 303]. Адным з гэтых няшчасных з’яўляецца цыганскі хлопчык Радзіч: ён вымушаны красці, жабраваць, каб не памерці з голаду. Знайшоўшы ў Лале сяброўку, Радзіч даверліва распавядае ёй пра тое, як загінуў яго бацька, а маці прадала яго ў рабства. “Гаспадар” часта б’е малога і яшчэ шасцярых беспрытульнікаў, але ні збегчы, ні нейкім чынам змяніць гэтыя адносіны хлопчык не можа – дзіця з’яўляецца поўнаасцю бяспраўным у свеце дарослых.

Вельмі блізкая да Ж.-М. Г. Леклезіё ў распрацоўцы дзіцячай тэмы пісьменніца С. Жэрмэн, якая ў сваім рамане-прытчы “Погляд медузы” развівае думку аб несумяшчальнасці нясталага свету дзяцей з бесчалавечнасцю, крывадушнасцю і злосцю сучаснага грамадства. Галоўная гераіня рамана Люсі Дабінье, дванаццацігадовая дзяўчынка, падвяргаецца гвалту з боку яе зводнага брата Фердынана. Складанасць вобраза абумоўлена пастаноўкай праблемы: аўтар імкнулася паказаць агульную трагедыю дзяцей, якія з’яўляюцца безабароннымі

перад тэрарызмам, гвалтам, гандлем людзьмі. Разбурэнне традыцыйнай сям’і прыводзіць да цяжкасцяў адаптацыі дзяцей у свеце, адчужэння, замкнёнасці, псіхічных захворванняў.

У рамане за Люсі “змагаюцца” дзве іпастасі свету: святло (кожны раздзел твора пачынаецца з апісання, як яно прабіваецца скрозь шчыліну ў акне) і цемра – чорны подых смерці, бо не раз дзяўчына думае пра самагубства. Пісьменніца гіпербалізуе вобраз Люсі Дабінье, надзяляючы яе звышмагчымасцямі. Напрыклад, яна мае некалькі позіркаў: позірк дзіцяці, які ў кожнай з’яве бачыць казку; позірк зацкаванага звярка і, урэшце, смертаносны позірк Гаргоны. Дзяўчына, зірнуўшы на Фердынана-людзеда, ператварае гвалтаўніка і забойцу дзвюх дзяўчын у камень. Дзіцячае ўсведамленне выступае ў рамане-прытчы своеасаблівым камертонам, з дапамогай якога правяраецца маральны настрой грамадства. Пранізлівы выраз вачэй галоўнай гераіні быццам бы выкрывае сацыяльную хлусню, з’яўляецца сродкам “прарыву” да чалавечнасці скрозь нагрувашчванне фальшу і разбэшчанасці. С. Жэрмэн пераасэнсоўвае антычны міф і паказвае, што дзякуючы позірку Дзяўчыны-Медузы аднаўляецца, а не разбураецца раўнавага ў свеце, з цемры зноў нараджаецца святло. Твор заканчваецца аптымістычна – верай у лепшую будучыню для дзяцей.

У рамане-прытчы Ж.-М. Г. Леклезіе “Пустыня” адным з ключавых з’яўляецца *матыў падарожжа*. Той жа матыў характэрны для аповесці-прытчы беларускага пісьменніка В. Быкава “Пахаджане” (1997). Для таго каб выявіць агульныя рысы ў інтэрпрэтацыі матыву падарожжа ў прытчавым творы, правамерна параўнаць абодва творы.

І тут, і там гаворка ідзе пра блуканне нейкага племені па пустыні. Аўтары нават дакладна не называюць, які народ ажыццяўляе свой шлях. Яны характарызуюць яго абстрактна: у Ж.-М. Г. Леклезіе – гэта “сінія людзі”, або “караван”, або проста “мужчыны і жанчыны”, у Быкава – “чарада людзей – старых, малых, жанок і мужчын”, “людзі” ці, увогуле, “яны”.

У абодвух творах пісьменнікі не называюць месца, адкуль пачынаецца шлях герояў. У Ж.-М. Г. Леклезіе: “Яны прыйшлі сюды з усіх канцоў пустыні...” [227, с. 7]. У В. Быкава: “Але тая мясціна, адкуль племя выйшла колькі месяцаў таму, была яшчэ

горшая. Гэта было бясконцае багністае балота...” [41, с. 100]. Аднак французскі аўтар, прыблізна ў сярэдзіне рамана, усё ж такі, аднойчы згадвае, што першапачатковым месцам паселішча можна лічыць паўночную частку Афрыкі – “людзі прышлі з-за камяністай Хамады, з-за гор Шэхеіба і Варкзіз, з Сіруа, з хрыбтоў Ум Шакурт...” [227, с. 15]. Абстрагаванасць у адносінах да вытоку шляху мае адценне бесперапыннасці, неабмежаванасці, “вечнасці” пошукаў народамі прытулку.

Звычайна ў раманах-падарожжах прамежавыя пункты дакладна называюцца і нават канкрэтызуюцца праз вобразы замкаў, гатэляў, палацаў і аповеды персанажаў. Такім чынам унутрытэкставая прастора набліжаецца да рэчаіснасці, і змест твора канкрэтызуецца. У прытчавых творах назіраецца адваротная сітуацыя – ні ў “Пахаджанах”, ні ў “Пустыні” не даюцца геаграфічныя маркеры. У В. Быкава, да прыкладу, “шлях-напрамак правадыр вызначаў уначы па зорцы Сырыюсу, ад якой браў на шэсць пядзяў управа і туды кіраваў” [41, с. 100]. Асаблівае значэнне В. Быкаў надае апісанням прыроды, што дае яшчэ больш падстаў для параўнання абодвух твораў. Напрыклад, выразы “ні травы, ні вады, адныя калючкі ды камяні” і “пясчаныя гурбы, дзюны-барханы” [41, с. 101] ён паўтарае некалькі разоў у розных месцах твора, тым самым праводзячы паралель паміж пазбаўленай жыцця зямлёй і духоўнай спустошанасцю нацыі. Ж.-М. Г. Леклезіе ў сваім рамане, апісваючы бедныя сялібы, не прывязвае іх да якога-небудзь дакладна вызначанага населенага пункта. Уражвае ў апісанні іх сціплы, немудрагелісты выгляд: “з-за нязграбных акацый паказаліся сплеченыя з галінак і абмазаныя глінай хаціны, падобныя да тэрмітнікаў” [227, с. 15], ці “Глінабітныя домікі, халупы з дошак і зямлі...” [227, с. 15]. Адсутнасць канкрэтных гісторыка-геаграфічных лакалізатараў у працэсе шляху надае творам універсальнасць.

Сэнс падарожжа і ў Ж.-М. Г. Леклезіе, і ў В. Быкава заключаны ў мэце руху. І ў “Пустыні”, і ў “Пахаджанах” мы сутыкаемся з трагічным фіналам. У рамане-прытчы Ж.-М. Г. Леклезіе блуканні вандруючага племені прыводзяць яго да непазбежнай пагібелі: змардаваныя пякучым сонцам, знясіленыя

пастаянным голадам, выгнаныя са сваёй зямлі, пазбаўленыя асабістага ценю, людзі рухаюцца як самнамбулы, як сляпыя, і шлях іх бясконцы. Французскі пісьменнік завастрае сацыяльную праблему прыгнечаных, вымушаных пакінуць сваю родную зямлю народаў. У В. Быкава племя “пахаджан” таксама не можа знайсці шлях да радзімы, таму што не здольнае вызваліцца з-пад уплыву сілаў, якія перашкаджаюць яго матэрыяльнаму і духоўнаму прагрэсу. Кожнае новае пакаленне паўтарае негатыўны вопыт сваіх продкаў, пачынаючы пошукі радзімы з аптымізмам і завяршаючы стратай веры ў ранейшыя ідэалы.

Такім чынам, пісьменнік паказвае сфарміраваныя ва ўмовах шматвекавога духоўнага і сацыяльна-палітычнага гнёту далёка не станоўчыя рысы характару “пахаджан”: празмерную пакорлівасць, абьякавасць, пасіўнасць. У творы В. Быкава ў сімвалічным выглядзе выяўляецца бесперспектыўнасць іх этнакультурнай будучыні. Племя асуджана на бясконцае блуканне: “З таго часу племя і ходзіць – з канца ў канец. Пайсці іншым шляхам яно не можа, бо не ведае куды. А гэты замацаваўся ў геннай памяці пакаленняў” [41, с. 107].

Заўважым, што вельмі часта ў творах-падарожжах “прасторай блукання” становіцца сама мова. Кантэкст ужытых у творы слоў замежнага паходжання можна разглядаць як своеасаблівую суверэнную тэрыторыю. У прытчавых творах такой прасторы не існуе: персанажы ў беларускага і французскага аўтараў пазбаўлены права размаўляць. У Ж.-М. Г. Леклезіе племя паказана спрэс маўклівым. І ў В. Быкава: “людзі ўвогуле маўчалі”, “ну, нашто было гаварыць!”, “старыя ж адно круцілі галовамі ды маўчалі” [41, с. 102, 106]. Відавочна, што “пахаджане” не толькі заблукаліся ў пошуках сваёй краіны, але і страцілі родную мову.

І беларускі, і французскі творы не пакідаюць сумневу, што вандроўнае жыццё для людзей з’яўляецца вымушаным, поўным небяспекі і трагічнасці. І ў “Пахаджанах”, і ў “Пустыні” важную ролю адыгрывае вобраз правадыра. У В. Быкава правадыроў-павадыроў нават некалькі, і ўсе яны абмаляваныя ў гратэскай форме. Так, першы – “сухі, сівабароды стары” – увасабляе сабой чалавека з закаснелымі звычкамі і сімвалізуе культурны застоі.

Ён вядзе племя з заплюшчанымі вачыма, не азіраючыся назад, паколькі ведае: “Пакуль ідзе ён, будучь ісці і астатнія” [41, с. 101]. Ён прытрымліваецца шляху, які пазначылі продкі, нават у самых невыносных умовах. Стары павадыр рашуча спыняе выступленні іншадумцаў. Вобраз наступнага – Харта – у сімволіка-алегарычным плане прадстаўляе сабой тэакратычнага ўладара, які вызначае шлях племені “не па Сырыюсу,... а па накірунку ветру” [41, с. 103] і тым самым парывае са звычкамі продкаў. Стварыўшы вакол сябе арэол недатыкальнасці, Харт адорвае “падхалімаў і крывадушнікаў” прывілеямі і час ад часу распраўляецца з тымі, хто выступае супраць. Правадыр Ма аль-Айнін у “Пустыні” Ж.-М. Г. Леклезіё – поўная супрацьлегласць быкаўскім праваднікам. Ён разам са сваім народам мужна пераносіць усе цяжкасці шляху, суперажывае людзям, прымае мудрыя рашэнні.

Такім чынам, для прытчавага твора наяўнасць адпраўнога пункту – пачатку шляху (мінулага герояў) – неабавязковая і таму ў тэксце дакладна не адлюстроўваецца. Непасрэднае перамяшчэнне таксама пазбаўлена канкрэтных геаграфічных прывязак, бо інакш дзеянне страціла б сваю галоўную асаблівасць – універсальнасць, магчымасць прыцягвацца да пэўнага выпадку. А вось завяршальны пункт шляху, ці погляд у будучыню персанажаў, мае вялікае значэнне: часцей гэтая будучыня – трагічная. Падчас вандроўкі героі не змяняюцца ні ўнутрана, ні знешне, бо тады яны канкрэтызаваліся б і страцілі б сваю абагуленасць. Такая абагуленасць, уласцівая рамана-прытчы “Пустыня” Ж.-М. Г. Леклезіё і прадстаўнікам гэтага жанру ў беларускай літаратуры В. Быкаву і Т. Бондар. Гэтыя творы, адлюстроўваючы рэальны стан сучаснага грамадства, высвятляюць яго маральныя праблемы, пытанні чалавечых ўзаемаадносін і абумоўленасць узаемаўплываў чалавека і грамадства.

На думку даследчыцы Т. дзі Скана, раман “Пустыня” Ж.-М. Г. Леклезіё – гэта гісторыя суіснавання двух сусветаў, праз якія аўтар на розных узроўнях засяроджвае ўвагу на адной і той жа праблеме. “Першы – “насяляюць” качэўнікі, якія супраціўляюцца пранікненню матэрыялістычнага пачатку ў некранутую частку пустыні, гвалтоўнаму ўкараненню чужой для іх рэлігіі – хрысціянства. [213, с. 99]. Другі свет –

індывідуальны лёс маладой дзяўчыны Лалы, якая адпраўляецца ў горад Марсэль, аднак не знаходзіць у ім шчасця і вяртаецца ў пустыню. Па меркаванні Т. дзі Скана, і воіны пустыні, якія пацярпелі паражэнне ў барацьбе з захопнікамі, і расчараваная спажывецкім грамадствам Лала ўвасабляюць ідэал свабоды, незалежнасці, духоўнай годнасці і святасці.

У назве твора “*Désert*” аўтар наўмысна не ўжывае артыкль, бо “пустыня” ў яго разуменні – жывая суцэльная істота, сукупнасць адначасова фізічнай і метафізічнай рэальнасці, а таксама “сродак пранікнення ў плоскасць космасу і сферу боскага” [213, с. 93].

Кампазіцыя рамана – складаная. Па-першае, яна замкнёная. Твор пачынаецца з фразы: *ils sont apparus comme dans un rêve, au sommet de la dune* (быццам у сне яны з’явіліся на вяршыні дзюны) [227, с. 7], і завяршаецца *ils s’en allaient, comme dans un rêve, ils disparaissaient* (быццам у сне яны пайшлі і хутка зніклі з поля зроку) [227, с. 438]. Падобную будову, дарэчы, мае і раман-прытча беларускай пісьменніцы Таісы Бондар “Бласлаўленне Марыі”⁸. Пачынаецца ён з фразы: “... усхліпы-завыванні сірэны рассеклі горад – і час раптам спыніўся... Анэля... не разумеючы, што машына даўно не слухалася яе, усё спрабавала прапусціць наперад “хуткую” [32, с. 16]. Фінал твора Т. Бондар амаль што паўтарае пачатак: “... горад яшчэ толькі прачынаўся,.. калі б не трывожны, спярша толькі ўгадваемы рух сцяга нябачнаю спружынаю часу: сюды, на Залатую Горку, спяшалася... не-не ўключаючы... сваю сірэну, машына “хуткай дапамогі” [32, с. 102].

Такім чынам, і Ж.-М. Г. Леклезіе, і Т. Бондар нібыта абмяжоўваюць для сябе вызначаны локус уяўнай ці рэальнай рэчаіснасці, каб ператварыць яго ў своеасаблівую доследную прастору. Каб на гэтай прасторы сюжэт, які ў абодвух аўтараў паступова набывае форму іншасказання, змог бы разгортацца без перашкодаў.

Па-другое, у тэксце твора Леклезіе прысутнічае ўстаўная прытча. І, такім чынам, раман уяўляе па сутнасці “прытчу ў

⁸ Кампаратыўны аналіз тэкстаў Ж.-М. Г. Леклезіе і Т. Бондар гл. у артыкуле аўтара “Жанр рамана-прытчы ў французскай і беларускай літаратурах” (на прыкладзе твораў Леклезіе Ж.-М.Г. “Пустыня” і Бондар Т. “Бласлаўленне Марыі”) [2-А].

прытчы”. У якасці ўстаўной канструкцыі Леклезіё выкарыстоўвае легенду пра выгнанне качэўнікоў з пустыні. Відавочна, аўтар мае тут на ўвазе вядомую старазапаветную гісторыю пра выгнанне чалавека з Раю. Адзначым, што і ў творы Т. Бондар таксама ёсць устаўны аповед – біблейскае паданне пра пакутніцтва і духоўнае ачышчэнне Марыі Магдаліны. Устаўная канструкцыя дапамагае абодвум аўтарам вывесці сюжэт за рамкі канкрэтнага выпадку, надаць сітуацыі маштабнасць і значнасць, служыць эксплікацыі аўтарскай задумы.

Галоўная гераіня Ж.-М. Г. Леклезіё Лала, дзіця прыроды, рашуча супрацьстаіць згубнай цывілізацыі. У Т. Бондар, як і ў Ж.-М. Г. Леклезіё, галоўная гераіня – жанчына. Пісьменніца Анэля таксама сам-насам рашуча вядзе барацьбу з сіламі зла. Яна выношвае і рэалізуе ідэю напісання кнігі пра паломніцтва Марыі Магдаліны. У выніку – сама ачышчаецца ад сваіх грахоў і прымае боскае бласлаўленне.

Раман Ж.-М. Г. Леклезіё “Пустыня” пабудаваны па прыцыпе сіметрыі, ён падзелены на дзевяць частак, якія вылучаюцца аўтарам графічна (устаўная прытча друкуецца курсівам), але не нумаруюцца. Гісторыя пра качэўнікоў папераменна перарываецца аповедам пра Лалу:

- 1) гісторыя пра качэўнікоў, 7–72 с. = 65 с.;
- 2) гісторыя пра Лалу 75–221 с. = 146 с.;
- 3) гісторыя пра качэўнікоў 222–255 с. = 33 с.;
- 4) гісторыя пра Лалу 75–221 с. = 146 с.;
- 5) гісторыя пра качэўнікоў 358–385 с. = 27 с.;
- 6) гісторыя пра Лалу 386–396 с. = 10 с.;
- 7) гісторыя пра качэўнікоў 397–407 с. = 10 с.;
- 8) гісторыя пра Лалу 408–423 с. = 15 с.;
- 9) гісторыя пра качэўнікоў 424–439 с. = 15 с.

Звернем увагу, што ў беларускай літаратуры падобную да “Пустыні” сіметрычную кампазіцыю мае раман-прытча “Бунт незапатрабаванага праху” В. Казько. Гэты твор складаецца з адзінаццаці частак, эпілога і Казка пра аднавокую казу Цылю, ідэйна звязаных між сабой. Будова рамана – складаная. Твор пачынаецца са слоў: “Адчай быў такі безвыходна халодны, непраглядна чорны, што ён (Говар) вымушаны быў з усяе моцы, аж да вясёлкавага ззяння, заплюшчыць вочы” [77, с. 3] і

заканчваецца: “... чалавеку ўжо варта забараніць рабіць хоць што-небудзь дзеля чалавецтва. Бо не ўратуемся. Не выжывем. Не выжывем.” [77, с. 296]. “Унутраная кампазіцыя” рамана – таксама замкнёная, бо аўтар у канцы твора пакідае створаны ім сегмент чалавецтва ў безвыходнасці і адчаю.

В. Казько, таксама як і французскі аўтар, звужае ў рамане месца лакалізацыі для таго, каб сканцэнтраваць увагу на іншасказальнасці аповеду.

Выключна важную ролю ў паэтыцы рамана-прытчы В. Казько надаецца дзеянню. Усе яго элементы працуюць на рэалізацыю думкі чытача, яна заўсёды сама павінна знаходзіцца ў дзеянні. У пэўнай ступені гэтаму спрыяе адмысловая прытчавая будова фраз: “Аднойчы ў прыгожы, цудоўны, а таму і вельмі цяжкі дзень...” [77, с. 312], “У адной далёкай ад нас краіне...” [77, с. 78]. Тут бачыцца падабенства з зачынам некаторых біблейскіх аповедаў: “У аднаго чалавека было два сыны...”, ці “Адзін чалавек быў багаты...”. Асаблівасці пабудовы сказаў значна ўплываюць і на тэмп разгортвання дзеяння ў творы. Так, пэўная запаволенасць у развіцці падзей (напрыклад, калі ў тэксце прысутнічаюць апісанні прыроды, ландшафту) рэзка змяняецца шэрагам больш імклівых падзей у жыцці персанажа, часам гэта нават яго “свабоднае” перамяшчэнне з адной прасторы ў іншую, з аднаго часу ў іншы.

Схематычна кампазіцыю рамана-прытчы “Пустыня” Ж.-М. Г. Леклезіё можна вывесці ў выглядзе геаметрычнай парабалы. Раздзелы размяркоўваюцца наступным чынам: 4–1–4, дзе “1” – пяты раздзел – своеасаблівая вяршыня фігуры – апагей трагічнасці падзей: на племя “сініх людзей” навальваецца страшэнны мор: *la mort est venue... Ils mouraient si nombreux qu'on dut faire un cimetière pour eux, en aval de la rivière, sur une colline de poussière rouge* (Прышла смерць... Памірала так многа людзей, што вымушаны былі зрабіць могільнік уніз па цячэнні ракі, на ўзгорку з чырвонага пяску) [227, с. 358], а таксама адбываецца крывавае сутыкненне паміж французскімі войскамі і качэўнікамі, якое заканчваецца разгромам апошніх: *partout les corps des hommes bleus jonchent le sol* (зямлю паўсюль усцілалі целы блакітных людзей) [227, с. 384].

Апагей трагічнасці падзей

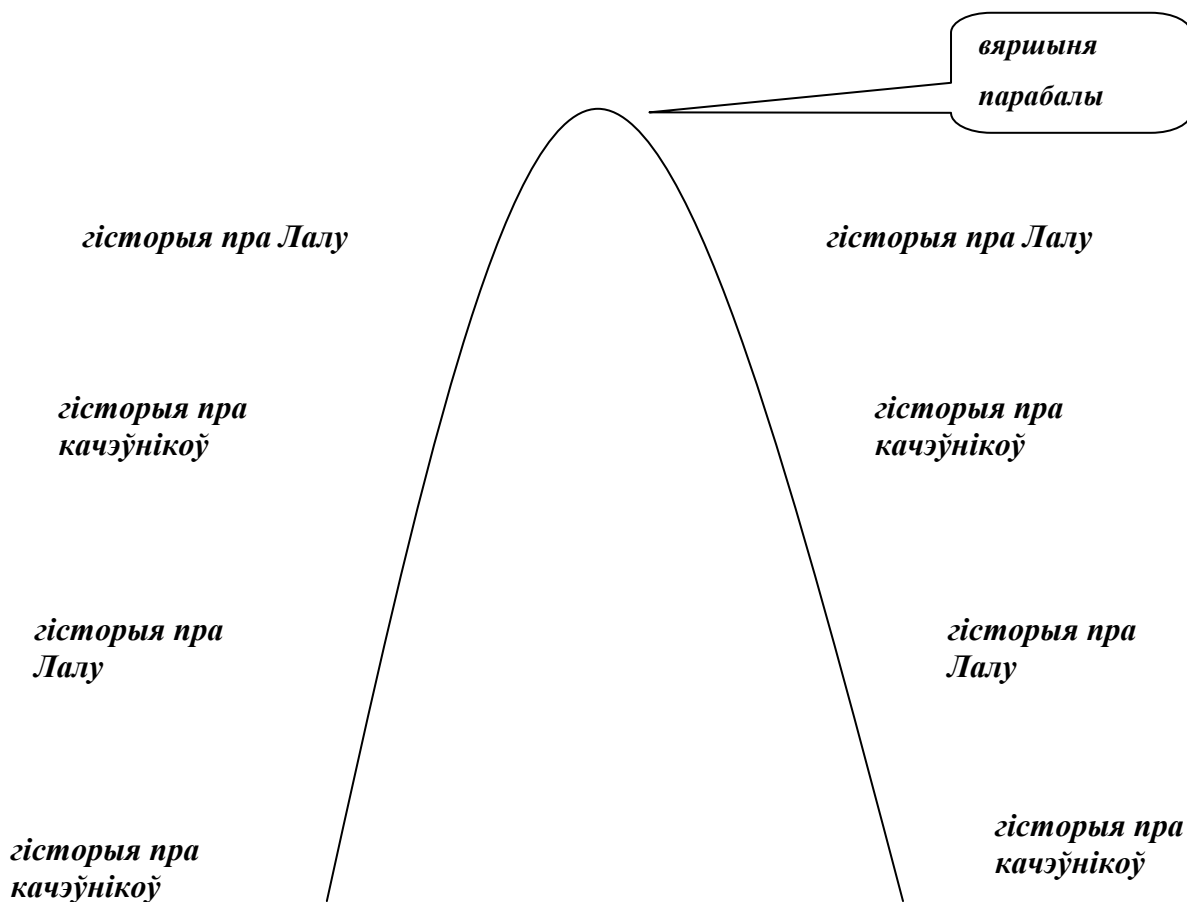


Схема 1. Кампазіцыя рамана-прытчы “Пустыня” Ж.-М. Г. Леклезіё ў выглядзе геаметрычнай парабалы.

(Крыніца: асабістая распрацоўка).

Нагадаем, што парабалічная кампазіцыя характэрна і для рамана-прытчы Р. Мерля “Мальвіль”. Твор напісаны ў форме дзённіка, аднак кожны запіс галоўнага героя Эманюэля Конта суправаджаецца яго люстраным адбіткам, каментарамі яго сябра Тама. Адны і тыя ж падзеі падаюцца з розных пунктаў гледжання. Тама ўдакладняе ход падзей, як бы расказваючы аб здарэннях, якія Эманюэль па нейкіх прычынах утойвае, выяўляючы стаўленне да іх іншых членаў Мальвільскай камуны. Тама падае і дадатковую інфармацыю пра тое, што адбывалася ў адсутнасць Конта і пасля яго смерці. Як сцвярджае даследчыца Л. Зоніна, “прыём парабалы дазволіў аўтару зрабіць раман больш аб’ёмным” [71, с. 87].

У шостым раззеле рамана-прытчы “Пустыня”, аднесеным намі да гісторый пра Лалу, гаворка быццам бы цалкам ідзе пра цыганскага хлопчыка Радзіча і Лала не згадваецца. Пакінуты бацькамі, Радзіч вымушаны зарабляць на жыццё крадзяжом. У адной са сваіх вылазак ён сутыкаецца з паліцэйскімі, спрабуе збегчы і ў гэты момант яго насмерць збівае грузавік. Але нябачная прысутнасць Лалы адчуваецца на працягу ўсяго аповеду пра Радзіча, асабліва ў апошніх радках раздзела: *Pas très loin de là, à la lisière du parc des palmiers, il y a une jeune femme très sombre, immobile, comme une ombre, qui regarde de toutes les forces* [227, с. 396] (*Недалёка адсюль на ўскраіне гаю з пальмаў нерухома стаяла жанчына, у цёмным адзенні, падобная да ценю, і пільна ўглядалася на штосьці*). Яна суперажывае хлопчыку, гледзячы на “яго кволае разбітае цела” [227, с. 375], для яе Радзіч так і застаецца ў памяці адным з тых пакінутых, няшчасных дзяцей, якія ніколі не спазнаюць бацькоўскай цеплыні. Смерць чатырнаццацігадовага беспрытульніка была той вырашальнай кропкай, якая падштурхнула Лалу вярнуцца ў Афрыку. Тэрэза дзі Скана лічыць, што “пісьменнік вылучае ў асобны раздзел няшчасны выпадак з цыганскім хлопчыкам толькі дзеля таго, каб захаваць сіметрычную структуру рамана” [213, с. 53].

Насамрэч, Леклезіё надае ўвагу нават колькасным суадносінам старонак у раздзелах (умоўна абазначым кожны з іх па парадку лацінскімі літарамі).

1. $a (K) = 65$ с., дзе (K) – гісторыя пра качэўнікоў,
2. $v (L) = 146$ с., (L) – гісторыя пра Лалу,
3. $a' (K) = 33$ с.
4. $v' (L) = 98$ с.,

адсюль вынікае, што $a/v = 1/2$ і $a'/v' = 1/3$, а, з другога боку, $a' = 1/2 a$ і $v' = 2/3 v$.

Пасля пятага раздзелу (абазначым яго літарай c) размеркаванне тэкставага аб’ёму адбываецца наступным чынам:

5. $d (L) = 10$ с.
6. $d' (K) = 10$ с.
7. $e (L) = 15$ с.
8. $e' (K) = 15$ с.

Так, агульны аб’ём тэксту да ключавага моманту (кульмінацыі *c*) складае 342 старонкі, а пасля – усяго 50 старонак. Па меркаванні Т. дзі Скана: “Такім чынам, аўтар нібы гуляе з рытмам аповеду, то замаруджваючы яго, расцягваючы на шмат старонак, то паскараючы яго тэмп, імкнучыся як мага хутчэй давесці падзеі да завяршэння” [213, с. 71].

Асаблівую цікавасць уяўляе падзел рамана на ідэйна-тэматычным грунце: “*Le Bonheur*” (“Шчасце”) і “*La Vie chez les esclaves*” (“Жыццё ў рабоў”). Якраз на гэтыя два раздзелы пісьменнік размяркоўвае “гісторыю Лалы” і такім чынам праводзіць мяжу паміж супрацьлеглымі паняццямі: свабодай і рабствам. У пустыне Лала адчувае сябе шчаслівым і свабодным чалавекам, калі ж яна вымушана жыць у Марсэле, дык спазнае заняволенне, знявагу, бяспраўе і галечу.

Кампазіцыйная сістэма асноўнай часткі твора ўскладняецца трыма прытчамі, якія аўтар укладае ў вусны Намана-рыбака і Амы, цёткі Лалы. Гэтыя апаведы – самастойныя ў дачыненні да кантэксту, лёгка вычляняюцца з макратэксту, дзякуючы сваёй незалежнасці ў сэнсавым, структурным і лексіка-граматычным планах. Тэкст усіх прытчаў падаецца без асобных назваў. У першай з прытчаў распавядаецца пра дэльфіна, які дапамагае рыбаку знайсці шлях да берага. Прытча займае ў рамане ўсяго адзін абзац, але яе можна ўмоўна падзяліць на пяць частак:

Табліца 2.1 – Прытча пра дэльфіна

<i>Ініцыяцыйная сітуацыя (завязка)</i>	<i>Ускладненне</i>	<i>Рашэнне</i>	<i>Ацэнка</i>	<i>Вынік (развязка)</i>
Аднойчы рыбак выходзіць у мора	Жорсткі вецер разбівае мачту лодкі, якую занесла далёка ў мора, раз’юшаныя хвалі пагражаюць яе патапіць	З’яўляецца дэльфін, ён пачынае штурхаць лодку наперад	Рыбак плача ад радасці, ён бачыць агеньчыкі на беразе	Лодка падыходзіць да гавані, рыбак выратаваны

Крыніца: асабістая распрацоўка.

Прытча пра дэльфіна і рыбака павінна была даць людзям надзею на выратаванне.

Прытча пра жанчыну і крыніцу – самая вялікая па аб’ёме: займае шэсць старонак тэксту. Яе таксама можна падзяліць на пяць умоўных частак:

Табліца 2.2 – Прытча пра жанчыну і крыніцу

<i>Ініцыяцыйная сітуацыя (завязка)</i>	<i>Ускладненне</i>	<i>Раішэнне</i>	<i>Ацэнка</i>	<i>Вынік (развязка)</i>
Старая жанчына адпраўляецца па ваду да вельмі аддаленай ад вёскі крыніцы	Яна пачынае плакаць, бо ў яе няма моцы аднесці ваду да хаты	З’яўляецца Аль-Азрак, ён даведваецца, чаму плача жанчына, і вырашае ёй дапамагчы	Старая жанчына вяртаецца з поўным збаном вады, Аль-Азрак даводзіць ёй, што з гэтай пары ля ўзбочыны дарогі будзе крыніца, і яна заўсёды будзе з вадой	Жанчыне больш няма патрэбы хадзіць далёка па ваду, бо крыніца – побач з яе домам

Крыніца: асабістая распрацоўка.

Праз гэтую прытчу Ж.-М. Г. Леклезіё імкнецца ўпэўніць чытача, што, дапамагаючы слабейшым, пакрыўджаным, няшчасным, няўдачлівым людзям, можна выратаваць свет. Вобраз Аль-Азрака (ці Сіняга Чалавека) у падачы французскага пісьменніка вельмі нагадвае вобраз Ісуса Хрыста. Як і Ісус Хрыстос, “ Аль-Азрак ведаў, як лячыць розныя хваробы, ён лячыў нават тых людзей, якія страцілі розум” [227, с. 121]. Ж.-М. Г. Леклезіё піша, што за вялікім прарокам Аль-Азракам ішлі людзі з усіх краін свету, і ён на сваім шляху рабіў цуды. Ён вярнуў сляпому хлопчыку зрок, а калі стары бацька хацеў заплаціць прароку грошы, дык Аль-Азрак ператварыў іх у скарпіёнаў і змей. Сіні чалавек, як і Ісус, вельмі любіў дзяцей і простых людзей, ён “быў вельмі ўважлівы да іх, ніколі не мінаў выпадку сказаць прыветнае слова... Ён здзіўляў людзей сваімі цудамі, нараджаючы веру ў лепшае будучае...” [227, с. 122].

Трэцяя прытча, пра дачку эміра, займае чатыры старонкі, яе можна размеркаваць у табліцы наступным чынам:

Табліца 2.3 – Прытча пра да дачку эміра

<i>Ініцыяцыйная сітуацыя (завязка)</i>	<i>Ускладненне</i>	<i>Рашэнне</i>	<i>Ацэнка</i>	<i>Вынік (развязка)</i>
Жыў-быў магутны эмір, і была ў яго адна дачка Лейла	На землі эміра абрушваецца страшэннае гора – засуха, высыхаюць рэкі і калодзежы, паміраюць дрэвы і расліны, жывёлы, людзі	Эмір збірае ўсіх мудрацоў, каб папрасіць у іх парад, але ніхто не ведае, як спыніць засуху; адзін егіпцянін распавядае эміру, што на краіну насланы праклён і што выратаваць яе эмір можа толькі, калі прынясе ў ахвяру сваю адзіную дачку. Юнак, які любіць Лейлу, вырашае выратаваць яе, дзеля гэтага ён ператвараецца ў птушку	Дзікія жывёлы, якія збіраліся з’есці Лейлу, пачуўшы чароўны спеў юнака = птушкі, кладуцца на зямлю і становяцца рахманымі, як ягняты. Лейла вяртаецца дамоў; плач бацькі	Дачка эміра выратавана

Крыніца: асабістая распрацоўка.

Відавочна, што аўтар запазычыў ідэю гэтай прытчы з біблейскага сюжэта пра Аўраама і Ісаака. Яна напавярхні: дзеля людзей, якіх любіш, трэба ўмець ахвяраваць нават самым каштоўным у сваім жыцці. Аўтар імкнецца з дапамогай традыцыйных, усім вядомых прытчавых сюжэтаў заастрывіць увагу на праблемах сучаснасці. Лала Хава была выхавана на паданнях і легендах, у якіх сцвярджалася вера ў перамогу добра і справядлівасці, таму яна так адрозніваецца ад жыхароў Гарадка, якія ў пагоні за матэрыяльным дабрабытам страцілі сувязь з прыродай. Прытчавыя гісторыі – дадатковая этычная максіма, якая надае асноўнай лініі аповеду неабходны ракурс прачытання. На думку даследчыка М. Балашова, “моманты, калі цетка Ама ці Наман-рыбак вядуць свой аповед – свайго роду чараўніцтва, таемнасць, якое робіць слухачоў больш добрымі, чыстымі, моцнымі. Прытчы – гэта погляд у мінулае і будучае, гэта нітка часоў, якую нельга выпусціць з рук, калі хочаш застацца Чалавекам” [164, с. 111].

Своесабливая кампазіцыя рамана-прытчы Ж.-М. Г. Леклезіё абумоўлена спецыфічным сінтаксісам твора. У пабудове сказаў адлюстроўваецца таксама асаблівасць апавядальнай манеры пісьменніка. Вывучэнне структуры, семантыкі і функцый розных тыпаў сказаў у мове мастацкіх твораў дазваляе выявіць і зразумець асноўныя спосабы фіксацыі думкі аўтара на ўзроўні сінтаксічных канструкцый.

Даследчык Л. Марэн адзначае: “З усіх элементаў, якія надаюць сэнс выказванню, самым магутным з’яўляецца сінтаксіс. Сінтаксіс кантралюе парадак уражанняў ад тэксту і перадае адносіны паміж словамі. <...> Сінтаксіс надзвычай важны і для мастака, і для даследчыка, таму што ён непрыметна стварае моцны эфект, і гэты эфект застаецца невытлумачаным да таго моманту, пакуль не з’явіцца значэнне сінтаксісу” [237, с. 63]).

Па той прычыне, што раман уяўляе сабой “прытчу ў прытчы”, сінтаксіс асноўнай часткі твора адрозніваецца ад сінтаксісу ўстаўной прытчы. Мова, і ў прыватнасці, сінтаксіс тэксту устаўной прытчы – лаканічная, набліжаная да рэлігійных прытч. Пісьменнік пераважна ўжывае простыя сказы (*les propositions simples*). Гэта пацвярджаецца статыстычнымі данымі: 80 % ад агульнага аб’ёму прааналізаваных сінтаксічных адзінак – простыя сказы, сярод якіх найболей распаўсюджаныя – простыя двухсастаўныя сказы (*les propositions simples à deux termes*). Да прыкладу, *Les femmes fermaient la marche* [227, с. 3] (*Завяршалі шэсце жанчыны*); *Il couvrait toutes les traces, tous les os* [227, с. 13] (*Ён (Вецер) замятаў усе сляды*).

Як правіла, простыя сказы ў рамана-прытчы Ж.-М. Г. Леклезіё – *les propositions informatives* (*сцвярджальныя*). Яны складаюць 79 % ад агульнага аб’ёма сказаў усяго тэкста. Да прыкладу, *Le vent soufflait continûment, le vent du désert, chaud le jour, froid la nuit.* [227, с. 7] (*Вецер дзьмуў не перастаючы, вецер пустыні, гарачы днём, ледзяны ноччу.*) У тэксце аўтар выкарыстоўвае *les propositions impératives* (*выклічныя сказы*) для выражэння моцнага пачуцця або душэўных перажыванняў. Гэтыя сказы найчасцей сустракаюцца ў малітвах, якія выгнанае са сваёй зямлі племя чытае ў самыя цяжкія моманты свайго існавання:

Donne-nous, ô Dieu, la bénédiction des seigneurs, Al Halzi, celui qui dansait pour les enfants, ... ô Dieu! [227, с. 66] (Божа, блаславі нас, блаславі Ал-Халзі!). Пытальна-рытарычныя сказы (*les propositions interrogatives et rithoriques*) складаюць усяго 3 % ад агульнай колькасці ўсіх сказаў тэксту, якія класіфікаваны па камунікатыўным тыпе. Да прыкладу, *Peut-être espérait-il encore un miracle, cette terre que le cheikh leur avait promise, où les soldats étrangers ne pourraient jamais entrer?* [227, с. 201] (Можжа быць, ён яшчэ спадзяваўся на цуд, спадзяваўся дайсці да зямлі, якую шэйх ім абяцаў, зямлю – на якую іназемныя салдаты ніколі не ступяць?). У дадзеным прыкладзе рытарычнае пытанне выконвае функцыю высновы сінтаксічнага адзінства і перадае змястоўную інфармацыю ў рэдукаваным выглядзе. У наступным прыкладзе – *Peut-être qu'ils connaissaient Aaiun, la ville de boue et de planches où les toits sont quelquefois en métal rouge, peut-être même qu'ils connaissaient la mer couleur d'émeraude et de bronze, la mer libre?* [227, с. 216] (Можжа быць, яны ведалі дзе знаходзіцца Айюн, брудны горад, дзе драўляныя дамы з металічнымі дахамі, можа быць, яны сустракалі на сваім шляху свабоднае мора бронзавага колеру?) – рытарычнае пытанне – гэта экспрэсіўны зачын складанага сінтаксічнага цэлага.

Адмоўныя сказы (*les propositions négatives*) складаюць усяго 8 %. У тэксце, у асноўным, сустракаюцца сказы з адмоўнымі канструкцыямі *ne...pas* (не), *ne...plus* (больш не), *ne...rien* (нічога не), *ne...jamais* (ніколі не) і інш: *Les hommes savaient bien que le désert ne voulaient pas d'eux* [227, с. 13] (Людзі адчувалі, што пустыня адмаўляецца ад іх). Пісьменнік адлюстроўвае з дапамогай адмоўных сказаў цяжкае становішча племені, якое апынулася ў пустыне без піцця і ежы. Клічныя сказы – 10 %, сярод якіх шмат выклічнікаў: *Mais il y avait tant de morts, sur leur route!* [227, с. 401] (На іх шляху было шмат смерцяў!). *Houwa! Lui!... Vivant! Haou!* [227, с. 23] (Ура! Гэта ён! Жывы! Ура!).

Практычна ўсе простыя двухсастаўныя сказы ў тэксце – распаўсюджаныя: *Chaque chanteur criait le nom de Dieu* [227, с. 13] (У кожнага на вуснах было імя Бога). У рамане-прытчы Ж.-М. Г. Леклезіё найбольш частотныя – наступныя мадэлі двухсастаўных сказаў:

1) *GN1 + V tr. d. + GN2* (дзе *GN (groupe nominale)* – намінальная група, або назоўнік, *V tr. d. (le verbe transitif direct)* – прама-пераходны дзеяслоў) – 10 %: *Nour regardait avec attention son père.* [227, с. 43] (*Нур уважліва глядзеў на бацьку*);

2) *GN1 + V tr. ind. + prép. GN* (дзе *V tr. d. (le verbe transitif indirect)* – ускосна-пераходны дзеяслоў; *prép.* – *la préposition* – прыназоўнік) – 8 %: *La cœur de Nour débordait avec angoisse.* [227, с. 66] (*Туга сціскала сэрца Нура*);

3) *GN1 + V tr. double + GN2 + prép. GN* (дзе *V tr. double (le verbe transitif double)* – пераходны падвойны дзеяслоў) – 6 %: *C'étaient dessilhouettes alourdies, encombrées par les lourds manteaux, et la peau de leurs bras et de leurs fronts semblait encore plus sombre dans les voiles d'indigo.* [227, с. 69] (*Ад цяжкіх бурнусаў іх фігуры здаваліся вельмі грузнымі, а твары і рукі пад цяжкімі пакрываламі – яшчэ больш смуглымі. Мужчыны працягнулі рытмічныя накалыхванні на месцы*);

4) *GN1 + V int.* (дзе *V int. (le verbe intransitif)* – непераходны дзеяслоў) – 4 %: *Les nomades ne cessent de bouger.* [227, с. 35] (*Качэўнікі працягвалі свой рух наперад*). *Les femmes n'avaient plus la force de pleurer et avaient gémi.* [227, с. 224] (*У жанчын больш не было моцы плакаць і яны толькі стагналі*);

5) *GN1 + être + participe passé + par GN* (дзе *le participe passé* – дзеепрыметнік прошлага часу) – 12 %: *Les femmes nomades étaient emplies de l'éblouissante présence de Ma el Aïnine.* [227, с. 235] (*Прысутнасць Ма аль-Айніна надавала ўпэўненасці качэўнікам*);

6) *GN1 + V copule + Adj (GN, prép. GN)* (дзе *V copule (le verbe copule)* – дзеяслоў-звязка) – 2 %: *Ils étaient seuls dans le désert.* [227, с. 121] (*Яны былі адны ў пустыне*) *Le soleil est encore haut dans le ciel.* [227, с. 384] (*Сонца было яшчэ высока ў небе*);

7) *GN1 + être + GN2 + Adj. (GN, prép. GN)* (дзе *adjectif* – прыметнік) – 20 %: *Alors la troupe des Sénégalais continue sa charge, vers le bas de la vallée.* [227, с. 402] (*Захопніцае войска сенегальцаў працягвала ісці, накіроўваючыся да даліны*);

8) *GN1 + avoir + GN* – 14 %: *Il avait une envie de regarder derrière lui.* [227, с. 23] (*Раптам яму захацелася абярнуцца*);

9) *Il impersonnel + V (+ GN)* (дзе *Il impersonnel* – безасабовая канструкцыя) – 24 %: *Il y avait tant de jours, dur et aigus comme le silex.* [227, с. 16] (*Прайшло шмат доўгіх, цвёрдых і вострых як крэмень дзён*).

Як бачым, найбольшая колькасць двухсастаўных сказаў – мадэлі *Il impersonnel + V (+ GN)* (24 %), найменшая – *GN1 + V copule + Adj (GN, prép. GN)* – 2 %. Распаўсюджанасць безасабовых канструкцый тлумачыцца спецыфікай прытчавага тэксту. Прытчавы аповед – абагульнены, пазачасавы і штучны.

У прытчавым тэксце Ж.-М. Г.Леклезіё простыя двухсастаўныя сказы пашыраюцца за кошт пабочных канструкцый: *Un seul d'entre eux portait un fusil, une carabine à pierre au long canon de bronze noirci.* [227, с. 224] (*Сярод іх толькі адзін нёс стрэльбу – крэмневы карабін, з доўгім счарнелым бронзавым ствалом*) і аднародных членаў: *C'étaient des silhouettes alourdies, encombrées par les lourds manteaux, et la peau de leurs bras et de leurs fronts semblait encore plus sombre dans les voiles d'indigo.* [227, с. 224] (*Ад цяжкіх бурнусаў іх фігуры здаваліся вельмі грузнымі, а твары і рукі пад цёмна-сінімі накрываламі – яшчэ большыя смуглымі*).

Адметнасць тэкста французскага пісьменніка – вялікая колькасць сказаў з аднароднымі членамі:

– дзейнікамі (складаюць 14 % ад агульнай колькасці ўсіх сказаў з аднароднымі членамі): *Ce sable, ces pierres, ce ciel, ce soleil, ce silence, cette douleur était l'ordre vide du désert.* [227, с. 23] (*Пясок, камяні, неба, сонца, бязмоўе, пакуты, а не гарады з жалеза і бетону, дзе цурчэлі фантаны і чуліся чалавечыя галасы*). *Les hommes, les femmes vivaient ainsi, en marchant, sans trouver de repos* [227, с. 24] (*Так яны і жылі, мужчыны і жанчыны, заўсёды ў дарозе, не ведаючы адпачынку*);

– выказнікамі (12 %): *Les petites filles aux cheveux cuivrés grandissaient, apprenaient les gestes sans fin de la vie.* [227, с. 25] (*Меднаволосыя дзяўчынкі надрасталі, вывучаючы бясконцы абрад жыцця*). *Les garçons apprenaient à marcher, à parler, à chasser, et à combattre, simplement pour apprendre à mourir sur le sable* [227, с. 25] (*Хлопчыкі вучыліся хадзіць, размаўляць, паляваць і ваяваць для таго толькі, каб навучыцца паміраць сярод пяску*);

– дапаўненнямі (прамымі, ускоснымі, акалічнаснымі) (66 %): *Les pieds nus des femmes et des enfants se posaient sur le sable, laissant une trace légère que le vent effaçait aussitôt.* [227, с. 24] (*Жанчыны і дзеці ішлі босымі нагамі па пяску, пакідаючы на ім лёгкі след, які адразу сціраўся ветрам*). *Les hommes venaient de l'est, au-delà des montagnes de l'Aadme Rieh, au-delà du Yeti, de Tabelbala* (*Адны падарожнікі прыбывалі з усходу, з-за гор Адме-Рых, з-за Еці, з-за Табельбала*);

– азначэннямі (8 %): *Les cailloux encombraient le lit du torrent sec, pierres blanches, rouges, silex noirs.* [227, с. 25] (*Высмаглае рэчышча ракі загрузаічвалі камяні – чырвоная і белая галька і чорныя крамені, на якіх іскрамі ўспыхвалі сонечныя прамяні.*). *La lumière très belle et pure illuminait le tombeau.* [227, с. 27] (*Пасярод камяністых узгоркаў у сонечным святле віднелася белая грабніца.*).

Згушчэнне аднародных акалічнасцяў і дапаўненняў, пашырэнне складу дзейніка і выказніка дапамагае аўтару мастацкай рэчаіснасці распаўсюдзіць якое-небудзь дзеянне на значную колькасць аб'ектаў прасторы. Злучальныя адносіны паміж кампанентамі шэрага, пералічальная інтанацыя, часта падмацаваная выкарыстаннем злучніка *et*, семантыка дзеяслоўнага выказніка ствараюць адчуванне незавершанасці, адкрытасці, дынамізму мастацкай прасторы.

Сінтаксіс асноўнай часткі твора – складаны, у тэксце выкарыстоўваюцца складаназлучаныя (*la phrase complexe à coordination*), складаназалежныя (*la phrase complexe à subordination*) і бяззлучнікавыя (*la phrase complexe à juxtaposition*) складаныя сказы. Аўтар з дапамогай складаных сінтаксічных канструкцый імкнецца намаляваць няпростае жыццё галоўнай гераіні, якая пакінула родныя мясціны ў пошуку лепшага жыцця і шчасця. На лёс дзяўчыны выпадае шмат выпрабаванняў – пісьменнік трапна перадае іх моўнымі сродкамі.

Бяззлучнікавыя складаныя сказы займаюць 30 % агульнага аб'ёму ўсіх складаных сказаў у тэксце. Да прыкладу, *Ils portaient avec eux la faim, la soif qui fait saigner les lèvres, le silence dur où luit le soleil, les nuits froides, la lueur de la Voie lactée, la lune : ils avaient avec eux leur ombre géante au coucher du soleil, les vagues de sable vierge que leurs orteils écartés touchaient l'horizon inaccessible.* [227, с. 3] (*Яны неслі ў сабе голад і смагу, ад якой сыходзілі крывёй патрэсканыя вусны, суровую маўкліваць, настоеную на промнях гарачага сонца, халодных начэй, ззяння Млечнага Шляху, месяца; і паўсюль іх суправаджала гіганцкі цень на заходзе сонца, бясконцыя хвалі цнатлівых пяскоў, якія ўзрыхляліся пальцамі іх босых ног, і прывідная лінія гарызонту.*).

Складаназлучаныя сказы складаюць 20 % ад агульнага аб'ёму. Да прыкладу, *De l'autre côté du brasero, les femmes*

parlaient, et l'une d'elles chantonait pour son bébé qui s'endormait sur son sein. Les chiens sauvages glapissaient, et c'était l'écho dans le creux des dunes qui leur répondait, comme d'autres chiens sauvages. [227, с. 143] (Па ішыы бок жароўні гутарылі жанчыны, адна з іх напявала, люляючы немаўля, што заснула каля яе грудзей. Брахалі дзікія сабакі, і рэха ў лагчынах паміж барханамі адклікалася нібы галасы іных сабак.).

У рамане Ж.-М. Г. Леклезіё найбольшая колькасць (50 %) належыць складаназалежным сказам. У тэксце падаюцца ўсе іх тыпы:

1) даданы-дзейнік (*la subordonnée sujet*): *Il y a seulement les milliers de particules de pierre qui fouettent le visage, qui se divisent autour de Lalla, qui forment de longs serpents, des fumées. [227, с. 116] (Тысячы малюсенькіх каменьчыкаў ляцелі ў твар Лалы, кружыліся вакол яе, якія ўтвараючы фігуру доўгага змея, ілюзію дыму.);*

2) даданы-азначэнне (*la subordonnée attribut*): *Le fait est que nous ne pouvons pas partir. [227, с. 119] (Справа ў тым, што мы не можам паехаць);*

3) даданы-дапаўненне (*la subordonnée complétive*): *Elle vient en même temps que le regard étranger, elle brise et arrache tout ce qui lui résiste sur la terre [227, с. 118] (Яна сутыкнулася позіркам з нейкім дзіўным інашаземцам, які вынішчае ўсё жывое на зямлі);*

4) даданы-адносны (*la subordonnée relative*): *Il sait entendre des bruits si fins, si légères, que même en mettant l'oreille contre la terre on ne les entend pas [227, с. 131] (Ён умее ўлоўваць гукі амаль нячутныя, прыклаўшы вуха да зямлі). La lettre qu'elle avait reçue l'a beaucoup ému [227, с. 132] (Ліст, які яна атрымала, велімі ўсхваляваў яе);*

5) даданы-акалічнасць (*la subordonnée circonstancielle*).

У тэксце прадстаўлены ўсе віды, да прыкладу:

– часу (*de temps*): *Ils continuaient à descendre lentement la pente vers le fond de la vallée, en zigzaguant quand le sable s'éboulait sous leurs pieds. [227, с. 135] (Яны працягвалі навольна спускацца па схіле ў даліну, пятляючы, калі пясок асыпаўся над іх нагамі.);*

– месца (*de lieu*): *C'est terrible, parce que Lalla voudrait bien retenir le temps où le Hartani avait l'air heureux, son sourire, la lumière qui brillait dans ses yeux. [227, с. 135] (Гэта несправядліва, таму што Лала хацела б спыніць той час, калі Хартані выглядаў шчаслівым, спыніць яго ўсмішку, святло ў яго вачах);*

– прычыны (*de cause*): *Le fils aîné d'Aamma dit que le Hartani est un voleur, parce qu'il a de l'or dans un petit sac de cuir*

qu'il porte autour de son cou. [227, с. 135] (*Старэйшы сын Амы сказаў, што Хартані злодзей, таму што ў яго ёсць золата ў невялікім скураным мяшку, які ён носіць на шыі*).

У тэксце ўзаемасувязь прасторавай, часовай, параўнальнай, далучальнай семантыкі і абумоўленасці выяўляецца ў перыферычных прасторавых, часовых, параўнальных, далучальных складаназалежных сказаў, ускладненых дадатковымі адценнямі значэнняў прычыны ці ўмовы, бо на ўзроўні логікі тут можна адзначыць наяўнасць каўзальнай сітуацыі.

У асноўнай частцы тэкста вельмі частыя сказы з вылучальнымі канструкцыямі (*les tours présentatifs*): *c'est ... qui, c'est ... que*. Да прыкладу, *C'est peut-être le feu de la lumière du ciel, le feu qui vient de l'Orient, et que le vent enfonce dans son corps.* [227, с. 117] (*Магчыма гэта быў нябесны агонь, агонь з Усходу і вецер раздзімаў яго яшчэ больш.*) *C'est le même regard que là-haut, sur le plateau de pierre, à la frontière du désert* [227, с. 117] (*Гэта быў той жа від, што і з вышынні каменнай гары і пустыні*). У гэтых сказах прэзентатыў – фармальнае прэдыкатыўнае ядро – экспліцытна актуалізуе прэдыкатыўнасць, якую набывае адасоблены элемент сказа.

Такім чынам, распаўсюджанасць пэўных сінтаксічных структур матывавана аўтарскім бачаннем свету, асаблівасцямі змястоўнага нападнення мастацкага тэксту. Адлюстроўваючы каштоўнасную, філасофскую, эстэтычную аснову аўтарскага бачання свету, сказ у Ж.-М. Г. Леклезіе з'яўляецца адной з вызначальных дамінантаў яго стылю.

З даўніх часоў важную ролю ў стварэнні неабходнай атмасферы ў прытчы адыгрываў паўтор: анафара, эпіфара, полісіндэтан і інш. Таму і ў тэксце сучаснага рамана-прытчы наяўнасць паўтора адлюстроўвае тую спецыфічную рысу, якая была ўласцівая яшчэ вуснай форме існавання гэтага жанру. Паўторы садзейнічалі лагічнай эмфазе найбольш значнай інфармацыі, вылучалі ключавыя моманты аповеду, надавалі яму характэрную рытмамеладычную аформленасць, што пазней было зафіксавана ў тэксце пратаслова.

Як вядома, *анафара* – паўтарэнне адных і тых жа элементаў тэксту ў пачатку кожнага паралельнага раду. У “Пустыні” у іх якасці выступаць абзацы, сказы, часткі складаназлучаных

сказаў. Для гэтага твора тыповымі з’яўляюцца дзве разнавіднасці анафары: лексічная і сінтаксічная, прычым часцей за ўсё яны сустракаюцца ў спалучэнні адна з другой. У якасці прыкладу прывядзем пачатковыя сказы абзацаў ва ўстаўной канструкцыі твора: “*Il est grand, le puissant, le parfait, celui qui est notre maître et notre Dieu, celui dont le nom est écrit dans notre chaire, le révélé, celui qui n’a pas de maître, celui qui a dit...*

Il est grand, il n’a pas d’égal, ni de rival, celui qui est antérieur à toute existence, celui qui a créé l’existence, celui qui dure, qui possède, celui qui voit qui entend et qui sait...

Il est grand, il est beau dans le chère des hommes qui lui sont fidèles, il est pur dans le chère de celui qui l’a reconnu, il est sans égal dans l’âme de celui qui l’a atteint...” [227, с. 61]

(Хвала Алаху паўсюль існаму, бо няма сілы і ўлады, акрамя як ад Алаха, вялікага, усявышняга, хвала Таму, Хто не належыць ні зямлі, ні небу, Хто не даступны ні погляду мойму, ні розуму, Таму, Хто мяне ведае, але Каго мне не дадзена спасцігнуць, Алаху вялікаму, Алаху ўсемагутнаму...)

Хвала Усемагутнаму, хвала Дасканаламу, бо няма Бога, акрамя Алаха, Усемудрага і Усемагутнага і Міласэрнага, Прадбачлівага, Адзінага, Шчодрара і Дабрадзейнага...

Хвала Вечнаму, Хвала Несмяротнаму, Таму, Чыё існаванне вышэй за ўсё, бо Ён усё разумее і існуе паўсюль...).

Паўтор лексічны (ва ўсіх выпадках – *Il est grand* (Хвала)) спалучаецца з сінтаксічным (паўтараецца структура даданага сказа, якая ўключае ў сабе займеннік са словамі, якія яго азначаюць).

Паўтор у рамана-прытчы часта выступае адным са спосабаў актуалізацыі інфармацыі якога-небудзь элемента тэксту. У асноўным аповедзе два абзацы пачынаюцца наступным чынам:

Lalla connaît tous les chemins, tous les creux des dunes, elle pourrait aller partout les yeux fermés, et elle saurait tout de suite où elle est, rien qu’en touchant la terre avec ses pieds nus...

Lalla connaît tous les chemins, ceux qui vont a perte de vue le long des dunes grises, entre les broussailles, ceux qui font une courbe et retournent en arrière, ceux qui ne vont jamais nulle part... [227, с. 76]

(Лала ведае ўсе сцежкі, усе лагчынкi ў дзюнах. Яна магла б прайсці тут з заплюшчанымі вачыма, і ў любую хвіліну сказаць, дзе знаходзіцца, проста дакрануўшыся да зямлі босымі нагамі...)

Лалла ведае ўсе сцезжкі – і тыя, што праходзяць у кустах уздоўж шэрых дзюнаў і становяцца непрыкметнымі ўдалечыні, і тыя, што, апісаўшы крывую, вяртаюцца назад, і тыя, што нікуды не вядуць. Тым не мени, кожны раз, калі яна ідзе тут, ёй адкрываецца нешта новае.).

У вышэйпрыведзеным урыўку з дапамогай паўтарэння лексічных адзінак, ужывання полісіндэтану і паступоваму павелічэнню прамежкаў паміж элементамі лексічнага паўтору перадаецца адчуванне павольнага, няспешнага дзеяння.

Дзякуючы змяшчэнню азначэння ў постпазіцыю, адбываецца вонкавае павелічэнне аб’ёму тэксту.

Або яшчэ адзін прыклад: *Peut-être qu’il parle avec le bruit léger du vent...*

Peut-être qu’il parle avec les mots de la lumière... [227, с. 96]
(Магчыма, ён размаўляе з лёгкім шумам наветра...

Магчыма, ён размаўляе са святлом...).

Рэзкі, перарывісты малюнак тут дасягаецца чаргаваннем прыслоўяў са сказамі, якія ўяўляюць сабой паралельныя сінтаксічныя канструкцыі, і, такім чынам, поўнасьцю дубліруюцца галоўная частка бяззлучнікавага сказа (дзеянік, выказнік і акалічнасць месца, ускоснае дапаўненне).

У рамане-прытчы “Пустыня” ўсе віды паўтараў, і перш за ўсё полісіндэтана, выконваюць алюзіўную функцыю. Як зазначае Б. Успенскі: “Шматсаюзныя канструкцыі дастаткова часта ўяўляюць сабой спасылку на біблейскі тэкст, не толькі з-за таго, што яны звязаныя з біблейскай тэматыкай, вобразамі, рэаліямі і г. д., але і таму што імітуюць яго сінтаксічную будову. Такім чынам, можна казаць пра своеасаблівую сінтаксічную імітацыю, ці сінтаксічна-сэнсавую алюзію” [142, с. 56].

Асаблівую ўвагу ў рамане-прытчы адыгрывае спалучэнне анафары з полісіндэтанам, прычым часцей за ўсё ў ролі элемента, які паўтараецца, выступае злучнік *et* (і). Прыём полісіндэтона засноўваецца “... на паўтарэнні элементаў трох узроўняў – паўторы злучніка *et*, сінтаксічных паўтараў злучаемых элементаў і на паўторы злучальнага тыпу сувязі, сігналам якой выступае злучнік *et* [125, с. 76].

Элементы, злучаныя полісіндэтанам у тэксце прытчы – гэта аднародныя члены сказа, якія ўтвараюць складаныя сказы, а ў

выпадку анафары – простыя сказы. Да прыкладу: *Il y a des insectes çà et là, une coccinelle pâle, une sorte de guêpe à la taille si étroite qu'on la dirait coupée en deux, un vieux scolopendre qui laisse des traces fines dans la poussière ; et des mouches plates, couleur de métal, qui cherchent les jambes et le visage de la petite fille, pour boire le sel.* [227, с. 38] (Там-сям мільгаюць насякомыя – светлая божая кароўка, дзіўнага выгляду аса з такім тоненькім цельцам, што, здаецца, яе разрэзалі напалам, старая скалапендра, што пакідае дробныя сляды на пяску; і плоскія, металічнага колеру, мушкі, якія дакучліва лезуць у вочы, садзяцца на ногі дзяўчынкі, каб паласавацца соллю.). У гэтым прыкладзе тры часткі, якія ўваходзяць у складаназлучаны сказ, уяўляюць сабой паралельныя рады (кожны з іх пачынаецца са злучніка “et”). Знаходзячыся ў складзе аднаго сказа, усе гэтыя злучнікі выступаюць і як палісіндэтон, і, дзякуючы сваёй пазіцыі, як анафара, што дазваляе назваць гэты прыём анафарычным палісіндатам.

Эпіфара – другі від паўтора, які распаўсюджаны ў тэксце прытчы. Да прыкладу: *C'est lui qui montre à Lalla toutes les belles odeurs, parce qu'il connaît leurs cachettes. Les odeurs sont comme les cailloux et les animaux, elles ont chacune sa cachette. Mais il faut savoir les chercher, comme les chiens, à travers le vent, en flairant les pistes minuscules... jusqu'à la cachette* [227, с. 130] (Хартани шмат чаму навучыў Лалу. Раней яна нічога не ведала. Раней яна праходзіла міма якога-небудзь кусціка, карэньчыка або пчаліных сотаў, не заўважаючы іх. А між тым наветра напоена водарамі! Яны ўвесь час струменяцца, яны як дыханне, яны падымаюцца, апускаюцца, перасякаюцца, змешваюцца, разыходзяцца. Ад заячых слядоў, да прыкладу, заўсёды падымаецца дзіўны пах страху; а вось тут, крыху далей, Хартани кліча Лалу да сябе...).

Эпіфара значна часцей сустракаецца ў паэзіі, чым у прозе, таму яе прысутнасць у тэксце раманаў-прытч надае ім асаблівае гучанне, своеасаблівую рытмамеладычную афарбоўку, перш за ўсё дзякуючы таму, што кожны паралельны рад атрымоўвае не толькі інтанацыйнае і сэнсавае, але і гукавое завяршэнне.

Эпіфарычны паўтор у рамане Ж.-М. Г. Леклезіе ў некаторых выпадках служыць прырашчэнню інфармацыі, выяўленню прэдыкатыўнасці паўтараемага адрэзку тэкста. Доказам служыць тое, што ў трох абзацах устаўной прытчы

паўтараюцца адны і тыя ж сказы, якія стаяць у канцавой пазіцыі: *Ils n'avaient rien d'autre que ce que voyaient leurs yeux, que ce que touchaient leurs pieds nus. Le soleil brûlait leurs visages et leurs mains, la lumière creusait son vertige, quand les ombres des hommes sont pareilles à des puits sans froid* [227, с. 43, с. 47, с. 49] (*У іх не было нічога, акрамя таго, што бачылі іх вочы, таго, на што ступалі іх босыя ногі. І сонца паліла іх твар і рукі, ад снякоты кружылася галава, і цені людзей былі падобныя да гарачых крыніц*).

На сэнсавым узроўні сказы змяшчаюць у сябе вынік кожнага з прыведзеных абзацаў, і іх паўтарэнне спрыяе павелічэнню напружанасці аповеду.

Відавочна, што асноўнымі відамі паўтору ў рамане-прытчы “Пустыня” з’яўляюцца анафара, эпіфара, полісіндэтан, паралельныя сінтаксічныя канструкцыі. Практычна ўсе паўторы тут – поліфункцыянальныя (актуалізацыя і прырошчванне інфармацыі элементаў тэксту, алюзіўная функцыя і г.д.). Цяжка вылучыць разнавіднасць паўтору, які выконваў б у тэксце Ж.-М. Г. Леклезіё толькі адну функцыю, прымаў б удзел у фарміраванні толькі адной тэкставай катэгорыі.

Такім чынам, раман-прытча “Пустыня” Ж.-М. Г. Леклезіё мае структуру, падобную да геаметрычнай фігуры парабалы, якая ўскладняецца за кошт устаўных прытчаў і дэталей, а таксама розных відаў паўтораў.

2.3. Персанажныя паралелі: суадносіны ўмоўнага і канкрэтнага

Двухпланавасць і сіметрычнасць будовы рамана “Пустыня” праяўляецца і ў наяўнасці дзвюх груп персанажаў. У асноўным аповедзе гэта асобныя героі (Лала, Хартані, Ама, Наман, Радзіч), ва ўстаўной канструкцыі – іх продкі, якіх аўтар абагульнена называе то *les hommes bleus* (блакітныя людзі), то *le caravan* (караван), то *les hommes et les femmes* (мужчыны і жанчыны).

Велічнае і адначасова трагічнае шэсце ў рамане Ж.-М. Г. Леклезіё *les nomades* (качэўнікоў) па пустыні мае рэальную гістарычную аснову. Пісьменнік на старонках рамана адлюстроўвае цэлы шэраг гістарычных падзей у Марока ў 1909–

1912 гадах. Вядома, што тады французскія войскі ўварваліся ў паўднёвую частку краіны і на працягу трох гадоў рабавалі яе, пасля чаго там быў усталяваны пратэктарат Францыі.

Аднак аўтар не ставіць у творы ў якасці задачы адлюстраванне азначанай эпохі. Гістарычныя факты і асобы маюць у рамане фонавы, падпарадкаваны характар. Яны неабходны пісьменніку для рэалізацыі яго творчай задумы: праз мінулае актуалізаваць праблему існавання чалавека ў сучасным грамадстве.

Ж.-М. Г. Леклезіё па-майстэрску ўкладвае сэнс зборнага назоўніка *la caravane* (караван) у няпэўны займеннік III-й асобы множнага ліку *ils* (яны), які ў тэксце рамана аб'ядноўвае мужчын, жанчын, старых, дзяцей. Аўтар не дае ім імёнаў, партрэтных характарыстык, цалкам пазбаўляе іх камунікатыўных сувязей. “Яны” – гэта маса людзей, своеасаблівы сімвал усяго чалавецтва. І для іх апісання пісьменнік выкарыстоўвае агульныя прыкметы:

– погляд: *tous les hommes le regardaient aussi, comme avec un seul regard* [227, с. 38] (быццам адзіным поглядам усе людзі таксама глядзелі на яго);

– голас, гучнасць якога гіпербалізавана: *c'était un brouhaha continu de voix d'hommes et de femmes, de cris aigus d'enfants* [227, с. 33] (гучны гоман галасоў мужчын і жанчын, прарэзлівыя дзіцячыя крыкі) ці *tous disaient la même parole, la voix brisée par la fatigue et par la sécheresse* [227, с. 38] (усе наперабой, стомленым голасам і высушанымі ад смагі вуснамі, казалі адно і тое ж);

– след: *les femmes et les enfants marchaient à pieds nus sur le sable, en laissant après eux-mêmes la trace légère* [227, с. 38] (і жанчыны, і дзеці ішлі басанож па пяску, пакідаючы пасля сябе нябачны след);

– пах: *c'était une odeur puissante, âcre et douce à la fois, celle de la peau humaine, de la sueur* [227, с. 34] (гэта быў моцны пах, горкі і, адначасова, салодкі, пах чалавечай скуры і поту);

– подых: *le bruit rauque des respirations se mêlait au vent* [227, с. 10] (вецер разносіў хрыплы рокат подыхаў).

У падарожнікаў аднолькавае адзенне: *les manteaux de laine* (ільняныя бурштыны) і *le voile bleu* (блакітная тканіна), аднолькавыя знешнія даныя: *les yeux noirs* (чорныя вочы) і *la peau sombre* (смуглая скура). У караване не дзейнічаюць законы, патрабаванні і

прадпісанні цывілізацыі. Аўтар сцвярджае: *Mais c'était le seul, le dernier pays libre peut-être, le pays où les lois des hommes n'avaient plus d'importance* [227, с. 14] (Але гэта была адзіная, магчыма, апошняя свабодная краіна, дзе чалавечыя законы больш не былі важнымі).

Les hommes (Людзі) на працягу ўсяго рамана маўчаць. Замест працэсу камунікацыі пісьменнік перадае пачуцці падарожнікаў: роспач, тугу, жах, страх, трывогу. Адзначым, што для нагнятання апошняй толькі ў невялікім па памерах абзацы аўтар сем разоў выкарыстоўвае слова *l'inquiétude* (хваляванне). Пры гэтым ён абапіраецца на традыцыю Арцюра Рэмбо, у прыватнасці, на яго “Азарэнні”, і стварае рытмізаваную прозу:

L'inquiétude grandissaient toujours, dans les bruits du campement, dans les cris des bêtes s'impacientaient... L'inquiétude était aussi dans les odeurs violents, la sueur, l'urine, la faim...

L'inquiétude grandissaient dans la rareté de la nourriture, quelques dattes poivres... L'inquiétude était dans l'eau sale du puits que les pas des hommes et des bêtes avaient troublée... [227, с. 45]

(Трывога ўвесь час нарасталала, трывога адчувалася ва ўсім: у гуле стана, у фырканнях жывёл у іх нецярплівым чаканні... Трывога адчувалася таксама ў рэзкіх пахах, у поце, у мачы, у пачуцці голаду...)

Трывога нарасталала таксама ў адсутнасці ежы, трывога жыла ў тых рэдкіх фініках, якія трапляліся на іх шляху... Трывога адчувалася ў бруднай вадзе калодзежаў, якая калыхалася ад цяжкіх крокаў людзей і жывёл...).

У гэтых радках прадметы страчваюць выразнасць і ператвараюцца ў колеравыя плямы, адна метафара змяняе другую, непасрэдня ўражанні аб'ядноўваюцца з абстрактнымі ўяўленнямі.

Кожная наступная замалёўка псіхалагічнага стану каравана суправаджаецца адпаведнымі апісаннямі прыроды. Паколькі месца дзеяння рамана – пустыня, існаванне качэўнікоў пераплецена з трыма персаніфікаванымі прыроднымі сіламі: пяском, ветрам і сонцам. Да прыкладу, падчас усеахопнага пачуцця самотнасці вакол людзей канцэнтруюцца *les vagues des dunes* (хвалі дзюна). Калі ж ў людзей нарастаюць пачуцці гневу і страху, аўтар нечакана ўводзіць у тэкст твора некалькі радкоў, дзе апісваецца шум умоўнага дажджу: *le bruit que fait la pluie quand elle arrive, descendant la vallée et roulant avec elle les eaux rouges des torrents* [227, с. 48] (шум дажджу напаяў даліну і нес з сабою чырвоныя воды плыняў). Пісьменнік нібы аслабляе напружаны стан качэўнікоў перад

нападзеннем французскага войска, але потым, быццам апамятаўшыся, зноў прыводзіць апісанне пылу, які “ўздымаўся з-пад ног”.

Ж.-М. Г. Леклезіе стварае своеасаблівую колеравую гаму вобразу “каравана”. Каб прыцягнуць увагу чытача ў самыя важныя моманты, ён надае тую ці іншую афарбоўку ўсяму, што акружае качэўнікоў. Так, напачатку твора, у абзацы з дзесяці сказаў, слова *bleu* (блакітны) прысутнічае ў кожным з іх. Пісьменнік афарбоўвае ў блакітны колер усё адзенне качэўнікоў: *le voile bleu* (блакітная накідка), *la toile bleue* (блакітнае палатно), *le reflet de l’indigo* (блакітная шабля), *leurs habits bleus* (іх блакітнае адзенне). Наогул, Леклезіе робіць *le couleur bleu* (блакітны колер) і яго адценні – *indigo* (індыга), *gris* (шэры) – дамінуючымі сярод іншых колераў. У тэксце рамана блакітны колер відавочна мае сэнсавае адценне “халоднасці, безжыццёвасці” і нясе сімвалічную нагрузку – перадае жорсткую прадвызначанасць лёсу каравана качэўнікоў, іх шлях да вернай пагібелі.

Нягледзячы на тое, што жывы прыродны колер пустыні – “жоўты”, пісьменнік не ўжывае яго ўвогуле, падкрэсліваючы тым самым вымушаную адарванасць людзей ад прыроды. Для таго каб адцяніць самыя трагічныя моманты існавання “каравана”, Ж.-М. Г. Леклезіе выбірае чырвоны колер: чырвонымі становяцца даліна, цяніна, метал, пыл, неба, камяні, пагорак, галька: *Déjà à l’ouest, au-dessus des rochers cassés de la Hamada, le soleil avait fait une large tache rouge* [227, с. 76] (*На захадзе над разбітымі скаламі пустыні Хамада, ад сонца цягнуўся шырокі чырвоны хвост*). Калі падзеі дасягаюць найвышэйшага напружання – каравану пагражае смерць – аўтар звяртаецца да чорнага колеру: *et même l’eau dans le puits a noirci* [227, с. 72] (*і нават вада ў калодзежах счарнела*).

Пры стварэнні абстрактнага вобразу качэўнікоў аўтар арганічна спалучае ў тэксце колеравую палітру з музычнай афарбоўкай. Так, іх усеагульная малітва, якая змяшчае ў сабе песенныя матывы, нацыянальны танец пад барабан, мае сімвалічны сэнс. Гэта своеасаблівае ачышчэнне воінаў перад вялікай бітвай з войскам ворагаў.

Пісьменніку ўдалося пры дапамозе разнастайных моўных сродкаў выявіць на прыкладзе сімвалічнага вобразу “каравана”

(“выгнаннікаў, асуджаных на пагібель” [227, с. 13]) сацыяльную і маральную (адсутнасць унутранай свабоды ў сучаснага чалавека) праблематыку. Аўтар дэманструе вялікую прагу качэўнікаў да любові і жыцця, якая дапамагае вынесці ўсялякія цяжкасці, і развенчвае тыя якасці Заходняга свету, якія “насамрэч толькі маска прадажнасці і хлусні” [227, с. 87].

Адной з галоўных асаблівасцей арганізацыі сістэмы персанажаў у рамане-прытчы “Пустыня” з’яўляецца тое, што аўтар атаясамляе герояў устаўнога і асноўнага аповеду. Так, можна адзначыць відавочнае люстраное падабенства паміж некаторымі з іх:

а) падабенства паміж бацькам Нура і сляпым воінам:

Табліца 2.4

Бацька Нура	Сляпы воін
1) <i>une énergie nouvelle entrait dans son ventre; au fond de lui il y a une force nouvelle</i> [227, с. 30–31] (яго цела напоўніла новая энергія, якая прыдала яму свежыя сілы);	1) <i>le visage du guerrier aveugle où une lumière nouvelle semblait grandir</i> [227, с. 371] (твар сляпога воіна прасвятлеў і, здавалася, ён намацнеў);
2) <i>il n’y avait plus de souffrance</i> [227, с. 30] (больш не было пакутаў);	2) <i>il n’y avait plus de souffrance</i> [227, с. 372] (больш не было пакутаў);
3) <i>immobile</i> [227, с. 31] (нерухомы);	3) <i>immobile</i> [227, с. 371] (нерухомы);
4) <i>comme s’il savait ce qu’il devait faire, comme s’il connaissait d’avance le chemin qu’il devrait parcourir</i> [227, с. 31] (быццам бы ён ведаў, што ён павінен рабіць, быццам бы ён прадбачыў наперад шлях, які павінен прайсці);	4) <i>sa main était devenue légère comme celle d’un homme qui sait où il va</i> [227, с. 372] (яго рука набыла лёгкасць, быццам ён зразумеў, куды ісці);
5) <i>l’homme titubait un peu</i> [227, с. 32] (чалавек ішоў няцвёрдай хадой);	5) <i>il avançait en titubant un peu</i> [227, с. 371] (ён ішоў няцвёрдай хадой);
6) <i>il dût s’appuyer sur l’épaule de Nour</i> [227, с. 32] (ён апіраўся на плячо Нура)	6) <i>appuyé sur l’épaule du jeune garçon</i> [227, с. 371] (апіраючыся на плячо хлопчыка)

Крыніца: асабістая распрацоўка.

Аб’ядноўвае бацьку Нура і сляпога воіна і тое, што абодва персанажы не вымаўляюць аніводнага слова напрацягу ўсяго аповеду: бацька Нура: *il n’y avait plus de mots non plus* [197, с. 30] (слоў больш не было), сляпы воін: *il ne parlait pas* [197, с. 371] (ён не размаўляў).

б) падабенства паміж бацькам Нура і шэйхам Ма-аль-Айнінам:

Табліца 2.5

Бацька Нура	Шэйх Ма-аль-Айнін
1. <i>il ne sentait pas le passage du jour, ni la faim et la soif</i> (ён больш не адрозніваў дзень ад ночы) [227, с. 31]	1. <i>le vieil homme ne sentait plus la vieillesse, ni la fatigue, ni l'inquiétude</i> [227, с. 71] (стары чалавек больш не адчуваў сваёй старасці, ні стомленасці, ні трывогі)
2. <i>peut-être qu'il n'attendait plus rien</i> [227, с. 32] (магчыма, ён больш нічога не чакаў)	2. <i>il n'attendait plus rien</i> [227, с. 71]
3. <i>le guide ne semblait s'apercevoir de rien</i> [227, с. 31] (навадыр, здавалася, больш нічога не заўважаў)	3. <i>Ma el Annine ne semblait pas s'en apercevoir</i> [227, с. 41] (Ма аль Айнін, здавалася, больш нічога не заўважаў)
4. <i>immobile</i> [227, с. 31] (нерухомы)	4. <i>la figure frêle du vieil homme, immobile entre eux</i> [227, с. 38] (кволы сілуэт старога нерухома застыў паміж імі)

Крыніца: асабістая распрацоўка.

в) падабенства паміж сляпым воінам і шэйхам:

Табліца 2.6

Сляпы воін	Шэйх Ма-аль-Айнін
1. <i>il n'y avait plus de souffrance</i> [227, с. 372] (больш не было пакутаў)	1. <i>le visage de Ma el Annine semble apaisé, libéré de sa souffrance</i> [227, с. 405] (з твару Ма аль Айніна, здавалася, знік адбітак пакутаў)
2. <i>immobile</i> [227, с. 371] (нерухомы)	2. <i>immobile</i> [227, с. 244] (нерухомы)

Крыніца: асабістая распрацоўка.

Як бачым, ствараецца своеасаблівае дрэва герояў-двайнікоў, звязаных паміж сабой па прынцыпе дубліравання. Відавочна, што аўтар характарызуе сваіх персанажаў схематычна. Ён не завастрае ўвагу на іх партрэтных абмалёўках, інакш героі страцілі б сваю універсальнасць, а ставіць галоўнай мэтай паказаць іх учынкi, у якіх раскрываецца іх высакароднасць, вернасць прыродзе, душэўная чысціня. Напрыклад, бацька Нура, а потым і сам хлапец, знемагаючы ад смагі і голаду, праз усю

пустыню нясуць на сабе аслеплага воіна. Сам Нур дапамагае ў нялёгкім падарожжы аслабелым жанчынам, старым і дзецям. Ма аль-Айнін, хаця і з’яўляецца шэйхам, правадыром племені, аднак не цураецца простых людзей, разам з імі пераносіць усе цяжкасці пераходу праз пустыню.

У асноўнай частцы рамана аповед сканцэнтраваны вакол галоўнай гераіні – маладой дзяўчыны Лалы Хавы; другасныя персанажы – Хартані, Ама, Наман, Радзіч – існуюць толькі ў сувязі з ёю. Такая цэнтраванасць аповеду служыць для паглыблення ў “малы свет” жыцця аднаго чалавека як носьбіта ідэі вяртання да прыродных вытокаў.

Імя персанажа *Lalla* (*Лала*) гістарычна абумоўлена – Ж.-М. Г. Леклезіе ўзяў імя аднаго з рабоў, які значна паўплываў на сына знакамітага мараканскага правадыра канца XIX ст. З арабскай мовы “*laila*” перакладаецца як “ноч”, але, у той жа час у французскай народнай песенай традыцыі шырока вядомы рэфрэн “*la-la*”, які мае жыццесвярджальны, вясёлы, светлы характар. Ужо ў самой семантыцы імені галоўнай гераіні відавочна выяўляюцца бінарныя апазіцыі: дзень/ноч, святло/цёмра, жыццё/смерць. Імя, па сутнасці, прадвызначае лёс персанажа.

Так, у першай частцы асноўнага аповеду, *Le Bonheur* (*Шчасце*), Лала паказана на беразе мора ў сяле, у якога нават няма канкрэтнай назвы. Відавочна, што Ж.-М. Г. Леклезіе універсалізуе месца знаходжання персанажа, пакідаючы чытачу права “дадумаць”, дзе разгортваецца дзеянне. Лала ўспрымае звычкі жанчын-качэўнікаў як заканамерныя: гатаванне ежы, лоўля рыбы, нарыхтоўка дроў. Яе жыццё мернае і спакойнае, і толькі аповеды цёткі Амы і рыбака Намана вымушаюць Лалу акунуцца ў мінулае яе продкаў. У адной з песень Амы выказваецца мара аб тым, каб урэшце зло і гвалт зніклі са свету людзей. Калі Лала сумуе па продках, яна бяжыць у пустыню. І тады паводзіны Лалы, падлетка (блуканне па пустыні, перапынак, каб адпачыць і паснедаць, пад’ём і зноў блуканне), паўтараюць бясконцы рух качэўнікоў з устаўной прытчы.

Падчас сваіх бадзянняў Лала нібы зліваецца з прыродай. Яна ўважліва назірае за кожным насякомым, кожнай жывёлай

пустыні, разглядае кожную расліну, жадаючы тым самым як мага лепей спасцігнуць зямлю сваіх продкаў. Дзяўчына таямнічымі вузамі звязаная з “*l’Homme Bleu*” ці, Ас-Сірам (Таямніца), магчыма, яе далёкім продкам. Прывід Ас-Сіра з’яўляецца заўсёды, калі дзяўчыне неабходна дапамога і парада. Лала ў светапоглядзе Сіняга Чалавека адзначае тое, што пазней стане яе крэдам на ўсё жыццё – ні пры якіх умовах не забывацца пра свае вытокі. Дзякуючы Сіняму Чалавеку, Лала ў марах з замілаваннем уяўляе тыя яшчэ свабодныя землі, да якіх не дайшлі качэўнікі.” І менавіта з маўклівай згоды Ас-Сіра яна збегла з Гарадка ў той момант, калі яе хацелі аддаць замуж. (На думку Ж.-М. Г. Леклезіё, замужжа з нялюбым чалавекам – гэта своеасаблівае рабства).

Такім чынам, другі этап жыцця гераіні (у рамане частка *La vie chez les esclaves* – Жыццё сярод рабоў), калі яна трапляе ў горад Марсэль у атмасферу жорсткасці, гвалту і раўнадушша, апазіцыяніруе яе – жыццю ў Гарадку.

У вялікім горадзе, нягледзячы на ўсе загану грамадства, Лала не змяняе свае звычкі і, увогуле, манеры жыцця. Яна бачыць беднасць людзей, але не бяжыць ад яе, а наадварот, паглыбляецца ў яе: ідзе па пустынях, дзе начуюць пакінутыя бацькамі малыя дзеці, ці старыя, выкінутыя са сваіх хацін дарослымі дзецьмі; назірае за прастытуткамі, якіх прымусіла зарабляць на жыццё галеча і безвыходнасць; сядзіць на вакзале, разглядаючы падарожнікаў, якіх выгналі са сваіх родных мясцінаў... Лала ад усяго сэрца спачувае хворым дзецям. Яна дзеліцца апошнім кавалкам хлеба з галодным беспрытульнікам Радзічам; купляе на заробленыя з цяжкасцю грошы садавіну адзінокаму, бездапаможнаму старому; уступае ў размову з пакінутай, састарэлай жанчынай, каб хаця б словам дапамагчы ёй справіцца з няшчасцем.

Непавага, жорсткае абыходжанне з жанчынамі, выклікае ў яе пачуццё гневу. Але ў той жа час яна адчувае сябе бяссільнай перад сацыяльным злом: п’янствам і наркаманіяй. Яна разумее, што людзі паміраюць у горадзе не таму, што высахлі калодзежы з вадой, як у пустыні, а таму, што знікла справядлівасць і грамадства грунтуецца на падзеле на гаспадароў і рабоў, на

сытых і галодных. Цывілізацыя, нават калі не забівае людзей, дык знішчае ў чалавеку чалавека, аддаляючы ад таго, што ўласціва яму ад прыроды.

Лала працуе спачатку прыбіральшчыцай у гатэлі, а потым становіцца фотамадэллю, тым самым нібы прыстасоўваючыся да рытму гарадскога жыцця, аднак яна не забываецца пра пустыню. Дзяўчына мае асаблівы талент: яна ўмее бачыць скрозь вуліцы, помнікі, дамы прыродны пачатак: “рэкі, пустыню, пясок, неба, вецер” [227, с. 329].

Лала вяртаецца назад, на зямлю продкаў, хаця яна неспадзявана і амаль казачна разбагацела. Але Лала Хава не прызнае ўладу грошай, бо ведае прыгажосць мора і неба, невычэрпнае багацце, заключанае ў самай маленькай расліне, якую выгадавала пустыня. Як піша І. Шматкова, “Жанчына, калі яна ўсведамляе сваю місію на зямлі, мае яшчэ больш высокае прызначэнне – хвалявацца, клапаціцца пра маральнае ўладкаванне грамадства, народны лёс, будучыню чалавецтва” [178, с. 77].

У вобразе сваёй сучасніцы Лалы Хавы пісьменнік увасабляе асноўную думку твора – адарванасць чалавека ад сваіх першаасноў прыводзіць яго да пагібелі. І, як сцвярджае Тэрэза дзі Скана, “нараджэнне дзіцяці ў гераіні павінна было паказаць, што “караван”(у сімвалічнай форме – чалавецтва) не можа знікнуць, памерці. Дзіця Лалы сімвалізуе адраджэнне чалавецтва, веру ў тое, што чалавек асэнсуе свой сучасны духоўны стан” [192, с. 115].

Звесткі пра гераіню мы атрымліваем не з аўтарскай характарыстыкі – яе рысы выяўляюцца ў іншых персанажаў. У гэтым ракурсе пісьменнік таксама выбудоўвае бінарныя апазіцыі: дабро/зло, станоўчае/адмоўнае.

Адны персанажы (цётка Ама, Наман-рыбак, Хартані) ад шчырага сэрца дзеляцца з Лалай ўсім, чым самі валодаюць. Ама, забраўшы Лалу яшчэ маленькай дзяўчынкай да сябе ў дом, імкнецца выхаваць яе спагадлівай і адкрытай у дачыненнях да людзей. Наман, які часта распавядае дзецям розныя гісторыі, казкі, паданні, легенды, прывівае Лале густ да падарожжаў. Нямы пастушок Хартані вучыць дзяўчыну адрозніваць галасы жывёл. Увогуле, Лала цягнецца душой да Хартані, толькі побач

з ім яна адчувае сябе не такой няшчаснай у сваёй самоце, дастаткова аднаго погляду – і хлопчык дзеліцца з ёй хлебам і фінікамі, нічога пры гэтым не патрабуючы ўзамен.

Іншыя эпізадычныя вобразы (Айша Кандзіша, Зара, уладальнік гатэля “Сент-Бланш” у Марсэлі і іншыя) увасабляюць злы пачатак і нясуць небяспеку для Лалы.

Вобраз Айшы Кандзішы аўтар уводзіць у тэкст твора толькі адзін раз – адразу пасля легенды Намана пра дэльфіна і рыбака. Гэта казачны персанаж, які паходзіць з народных легенд і ўяўляе сабой злую чараўніцу. У казцы дзеці баяцца вядзьмарак, Лала таксама баіцца і хаваецца ад Айшы. Вобраз старой вядзьмаркі патрэбен пісьменніку яшчэ і для таго, каб з яго дапамогай паказаць наіўнасць і непасрэднасць Лалы як чалавека, выхаванага на народных легендах, а таксама падкрэсліць той факт, што дзяўчына і сама ў нейкай ступені з’яўляецца казачным персанажам. Лала Хава ў нечым нагадвае сабой вядомую Папялушку, якую сучасны прынц – модны фатограф – выцягвае з бруду і робіць зоркай, чый твар будзе красавацца на глянцавітых вокладках ілюстраваных часопісаў.

Зара, уладальніца дывановай майстэрні, таксама спарадычны персанаж. Яна эксплуатае малалетніх дзяўчынак з бедных сем’яў, збівае іх дубцом па нагах і плячах, калі тыя замарудзяцца ля станка. Лала не вытрымлівае такога абыходжання з дзецьмі і смела кідаецца ім на дапамогу. Свабодны чалавек, яна не можа мірыцца з іх рабскім станам. Нягледзячы на тое, што аўтар акрэслівае некаторыя рысы характару гераіні (напрыклад, мужнасць, незалежнасць, свабодалюбства, спагада), яе нельга назваць асобаю ў мастацкім сэнсе слова. На наш погляд, Лала Хава – гэта метанімічна рэдукаваны персанаж, яе лёс не з’яўляецца праекцыяй самабытнага і самастойнага “я” на знешні свет. У творы не адбываецца развіцця характару гераіні. Замест псіхалагічнага партрэта – замалёўкі яе душэўнага стану ў пэўныя моманты (напрыклад, маляўніча апісаньня сцэны яднання Лалы з прыродай, яе першы кантакт з жорсткай цывілізацыяй у Марсэлі).

Лала як персанаж, пазбаўлена дэталёвых апісанняў. На працягу ўсяго аповеду аўтар скупа характарызуе толькі яе вочы, валасы і твар. Для іх абмалёўкі ён вылучае ўсяго па два эпітэты:

валасы: “чорныя” і “доўгія”:

у першай частцы: *ses cheveux très noirs sont tressés par le vent, d’un seul côté* [227, с. 82] (яе чорныя, як смоль, валасы развіваліся на ветры); у другой частцы: *ses cheveux noirs tombent en lourdes boucles sur les le col de son manteau* [227, с. 332] (яе чорныя цяжкія пасмы спадалі на каўнер паліто), *les cheveux tressés en une seule natte épaisse* [227, с. 349] (яе доўгія валасы былі сабраныя ў тугі хвост);

вочы: “бурытынавыя” і “прамяністыя”:

у першай частцы: *ses yeux d’ambre* [227, с. 112] (яе вочы бурытынавага колеру), *ses yeux plein de lumière* [227, с. 118] (яе вочы, напоўненыя светам); у другой частцы: *la lumière qui jaillit de ses yeux* [227, с. 332] (яе вочы іскрыліся светам), *ses yeux sont brillants de joie... la lumière est ardente dans ses yeux couleur d’ambre* [227, с. 333] (яе вочы блішчэлі ад радасці... агністае святло ў яе бурытынавых вачах);

твар: “медны” і “прыгожы”:

у першай частцы: *son visage est couleur de cuivre dans la lumière du soleil* [227, с. 82] (яе твар набываў меднае адценне ў промнях сонечнага святла); у другой частцы: *son visage est de nouveau couleur de cuivre* [227, с. 281] (яе твар зноў набыў медны колер), *son beau visage couleur de cuivre* [227, с. 292] (яе прыгожы твар меднага колеру), *son visage est pareil à un masque du cuivre lisse* [227, с. 336] (яе твар быў падобны да гладкай меднай маскі).

У частцы “Жыццё сярод рабоў” аўтар дадае да партрэтных замалёвак такое ж скупое апісанне адзення гераіні. Для таго каб не вылучацца з шэрай масы гараджан, Лала апранаецца ў шэрую сукенку па шчыкалаткі і карычневае паліто, галаву яна абвязвае вялікай хусткай, а на ногі абувае чорныя гумовыя басаножкі. Аднак ні ўбоства адзення, ні цяжкая праца, ні песімістычны настрой – нішто не можа сапсаваць яе прыродную прыгажосць і непакорнасць “гарадскому” рабству. Яе погляд, валасы, скура вылучаюць дзіўны, звышнатуральны свет, які міжволі прымушае людзей спыніцца і на хвіліну задумацца аб сэнсе свайго існавання.

Заўважым, што ў творах англійскага пісьменніка У. Голдынга таксама практычна адсутнічаюць апісанні герояў. Да прыкладу, у рамане-прытчы “Шпіль” аўтар раскрывае душэўныя супярэчнасці настаяцеля Джасліна, але мы на працягу ўсяго аповеду не ведаем – хто ён і як дасягнуў вяршыні службовай лесвіцы (пра гэта аўтар бегла раскажа ў канцы твора).

Можна зрабіць высновы, што ў рамане-прытчы “Пустыня” пісьменнік імкнецца надаць свайму персанажу “надындывідуальныя”, гэта значыць, увогуле ўласцівыя чалавечай прыродзе, асаблівасці. Іншымі словамі, асоба ў творы паўстае не столькі ў сваёй канкрэтна-гістарычнай абумоўленасці, колькі як родавая істота. Аўтар паспрабаваў на прыкладзе галоўнай гераіні падштурхуць чытача задумацца над душэўным станам сучаснага чалавека. Сённяя мараль – гэта толькі пэўны ланцужок у развіцці чалавецтва, і, як сцвярджае Ніцшэ, створана яна была для таго, каб вызваліцца ад самога сябе [129, с. 231]. У “Пустыні” свабода здабываецца ў працэсе вяртання чалавека да сябе, у стан натуральнасці, якога ён пазбавіўся ў выніку прагрэсу цывілізацыі.

Такім чынам, аналіз паэтыкі ў жанравых адносінах пацвярджае, што твор “Пустыня” Жана-Мары Гюстава Леклезіё уяўляе раман-прытчу, пра што сведчаць:

– пастаноўка ў гэтым творы агульначалавечых тэм. Асаблівасцю іх выкарыстання з’яўляецца тое, што гэтыя праблемы толькі падымаюцца аўтарам, але шляхі для іх вырашэння не даюцца, пытанні пакідаюцца ў адкрытай форме і чытач сам павінен зрабіць выбар.

У “Пустыні” відавочны глабальны маштаб бачання пісьменніка і асэнсавання пытанняў сучаснасці, а таксама імкненне нагадаць ужо знойдзеныя, адрэфлексаваныя разважанні пра быццё, адлюстраваць карціну свету праз прызму аўтарскага ўсведамлення;

– парабалічная кампазіцыя твора. “Пустыня” схематычна прадстаўляе геаметрычную парабалу, галіны якой сіметрычныя. Такая пабудова спатрэбілася аўтару для надання раману пэўнай ступені абагульнення, тыповасці. Стварэнне падтэкставай інфармацыі (за кошт увядзення ў раман прытч, легенд і

старажытных паданняў) прымушае паглядзець на тэкст самога твора па-іншаму, дазваляе выйсці са сферы прыватнага ў сферу сур'ёзных філасофскіх роздумаў;

– двухпланавасць і дэіндывідуалізацыя героя. У творы прысутнічае дзве групы персанажаў, звязаных па прынцыпе “дубліравання” аднаго вобраза. Галоўны герой – надындывідуальны, для яго характэрныя абагуленыя рысы чалавечай прыроды;

– асаблівасці стылю. Своеасаблівая кампазіцыя рамана выяўляецца ў распаўсюджанасці простых сказаў у асноўнай частцы і складаных – ва ўстаўной прытчы. У прытчавым тэксце можна вылучыць дзевяць мадэлей двухсастаўных сказаў, якія складаюць аснову сінтаксічнай арганізацыі ва ўстаўной прытчы. У гэтай частцы – вялікая колькасць сказаў з аднароднымі членамі і пабочнымі канструкцыямі, што пацвярджаецца статыстычнымі дадзенымі.

У асноўнай частцы тэксту бяззлучнікавыя складаныя сказы займаюць 30 %, складаназлучаныя сказы – 20 %, складаназалежныя – 50 % ад агульнага аб'ёму ўсіх складаных сказаў.

Галоўным стылістычным прыёмам “Пустыні” з'яўляюцца паўторы (анафара, эпіфара, полісіндэтан, паралельныя сінтаксічныя канструкцыі), якія выконваюць ролю фону пры актуалізацыі розных элементаў твора.

3. МАСТАЦКІЯ АСАБЛІВАСЦІ РАМАНА-ПРЫТЧЫ “ЭЛЕАЗАР, АБО КРЫНІЦА І КУСТ” МІШЭЛЯ ТУРНЬЕ

3.1. Біблейскія міфалагемы рамана-прытчы М. Турнье ў святле філасофска-этычных канцэпцый хрысціянства

*Un grand auteur est celui dont on entend
et reconnaît la voix
dès qu'on ouvre l'un de ses livres.*

Michel Tournier

*(Вялікі пісьменнік – гэта той пісьменнік,
голас якога пачынаеш пазнаваць
з першых старонак адной з яго кніг.)*

Мішэль Турнье

М. Турнье – адзін з самых таленавітых французскіх празаікаў, аўтар шматлікіх раманаў, зборнікаў навел, казак і эсэ. Яго творы з поспехам былі экранізаваныя ў розныя гады. Сын гуманітарыяў-германістаў, М. Турнье ў юнацтве захапляўся працамі Г. Башляра, што падштурхнула яго ў далейшым заняцця філасофіяй прафесійна. Ён паступіў на філасофскі факультэт Парыжскага універсітэта, а ў 1946 г. абараніў выпускную працу пра Платона. Пад час праходжання стажыроўкі ў Цюбінгенскім універсітэце, будучага раманіста асабліва зацікавілі лекцыі Марыса дэ Гандыйяка.

У 1948–1949 гг. М. Турнье вывучаў этнаграфію пад кіраўніцтвам К. Леві-Строса. Менавіта ў гэтыя гады пісьменнік адчувае вялікае ўздзеянне філасофскіх і навуковых поглядаў гэтага знакамітага французскага навукоўца і далучаецца да новай філасофіі, адсунуўшы на задні план метафізіку. Аднак прафесійным філосафам М. Турнье так і не стаў: ён пацярпеў няўдачу на конкурсе на пасаду выкладчыка ў Сарбоне, што з’явілася моцным ударам па яго самалюбстве. “Давялося адмовіцца ад нашага адзінага і сапраўднага прызначэння, – паведамляе ў адным з інтэрв’ю французскі раманіст, – кінуць у крапіву адзенне Метафізіка і, змяніўшы веру, звярнуцца да журналістыкі, радыё, выдавецкай працы ... мастацкай літаратуры” [271, с. 14].

М. Турнье заняўся літаратурнай дзейнасцю, захаваўшы прыхільнасць да філасофіі і жывую цікавасць да нямецкай культуры. М. Турнье з'яўляецца аўтарам 9 раманаў, 6 зборнікаў казак і апавяданняў для дзяцей, 17 эсэ. У франкамоўным літаратуразнаўстве проза М. Турнье даследуецца досыць шырока. Большасць вядомых нам работ можна аднесці да адной з чатырох груп:

– літаратурна-крытычныя публікацыі і манаграфічныя выданні, у якіх творчасць пісьменніка разглядаецца ў кантэксце французскай літаратуры XX-пачатку XXI стст. (*D. Viart, P. Brunel, Idoux M.-J., Roitel F., Sablé N.*);

– навуковыя працы, у якіх вывучаецца асобна ўзяты аспект творчасці Турнье (*Koster S., Krell J., Lehtovuori E., Magnan J., Merllié F., Milne L., Mrozowicki M., Petit S., Rosello M., Salkin S., Vray J.-B.*);

– даследаванні, у якіх глыбока аналізуецца канкрэтны твор пісьменніка (*Soufflet M.-Ch., Jay S., Worton M., Poirier J., Zazzo R., Bouloumié A., Hutton M.-A., Maillard M., Stirn F., Weber M.-H., Zarader J.-P.*);

– працы, якія прысвечаны аднаму аспекту асобна ўзятага твора (*Allet H.-F., Anderson J. Ch., Chabanne D., David A., Diot M., Dupupet D., Estrella C., Girerd-Guerre G., Guichard J.-P., Guichard N., Jeffress L., Jeon-Chapman JA, Krell JF, Laroussi F., Le Pechon B., Léroyer E., Logié Ph., Montgomery H., Pasquini-Butts M.-P., Ramsland M.*).

Агляд названых работ сведчыць аб тым, што больш за ўсё ўвагу навукоўцаў прыцягвае вывучэнне тых ці іншых аспектаў асобна ўзятага твора пісьменніка, найменшая колькасць прац ілюструе месца і ролю творчасці раманиста ў кантэксце французскай літаратуры XX-пачатку XXI стст.

Храналагічна можна вылучыць тры перыяды творчага развіцця М. Турнье ў наступных часовых межах:

1. 60–70-я гг.: *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* (1967), *Le Roi des aulnes* (1970), *Vendredi ou la Vie sauvage* (1971), *Les Météores* (1975), *Le Coq de bruyère* (1978), *La Fugue du Petit Poucet* (1979), *Pierrot ou les secrets de la nuit* (1979), *Le Vent Paraquet* (1978);

2. 80–90-я гг.: *Gaspard, Melchior & Balthazar* (1980), *Gilles et Jeanne* (1983), *La Goutte d'Or* (1985), *La Couleuvrine* (1994 г.),

Eléazar ou la Source et le Buisson (1996 г.), *Barbe d'or* (1980), *Le Médianoche amoureux* (1989), *Sept contes* (1998), *Le Vol du vampire* (1981), *Vues de dos* (1981). *Photographies Édouard Boubat, Des clefs et des serrures* (1983). *Avec photographies, Petites Proses* (1986), *Le Tabor et le Sinaï* (1988), *Le Crépuscule des masques* (1992). *Photos et photographes, Le Pied de la lettre* (1994 г.), *Le Miroir des idées* (1994 г.), *Le Vol du vampire* (1994 г.), *Célébrations* (1999 г.);

3. 2000–2011 гг.: *Journal extime* (2002), *Allemagne, un conte d'hiver de Henri Heine Le Bonheur en Allemagne?* (2004), *Les Vertes lectures* (2006) (2003), *Voyages et paysages* (2010), *Je m'avance masqué* (2011). *Entretiens avec Michel Martin-Roland*.

Як бачым, у першы перыяд творчасці напісаны найбольш значныя раманы (“Пятніца”, “Лясны цар” і “Метэоры”, якія складаюць, на думку Д. Віяра, своеасаблівую трылогію. У гэтыя гады М. Турнье публікуе сваё першае эсэ – “Святы дух”. У кнізе, акрамя звестак аўтабіяграфічнага характару, размешчаныя замалёўкі раманіста аб становішчы грамадства ў васьмідзесятых гады ХХ ст. Вельмі важна, што аўтарскія разважанні, хоць і адносяцца да мінулага стагоддзя, але засталіся актуальнымі і ў сучасным соцыуме. Так, М. Турнье з горыччу сцвярджае, што, нягледзячы на росквіт дабрабыту людзей, на наяўнасць у іх мноства правоў і свабод, заходняе грамадства хварэе на “халоднасць”, абьякавасць і самоту.

У “Святым духу” аўтар падымае філасофскія праблемы, звяртаючыся да аўтарытэтных імёнаў – Лейбніца, Спінозы, Дэкарта. Турнье выбудоўвае сваю канцэпцыю развіцця літаратуры, якая заключаецца ў непарыўнай сувязі рэалізму, філасофіі і міфа. Адна з частак яго кнігі прысвечана ўласна міфалогіі, якая з’яўляецца для раманіста прасторай для літаратурнага эксперыменту, і ў той жа час спосабам перадачы аўтарскай сістэмы запаведзяў. Хоць другі перыяд творчасці адзначаны не такімі аб’ёмнымі творами, аднак яны не менш глыбокія па сваім змесце.

Так, “Элеазар” – апошні раман пісьменніка, своеасаблівы вынік яго творчага шляху. Элеазар, галоўны персанаж твора, падобна самому аўтару, падарожнічае па выбоістых дарогах жыцця, поўных горычы, расчараванняў, радасцяў, новых эмо-

цый. На працягу ўсяго рамана герой шукае сэнс чалавечага жыцця і яго шлях сімвалізуе пошукі кожнага чалавека, які імкнецца да свабоды. На думку М. Турнье, жыццёвыя выпрабаванні дапамагаюць пераадолець унутраную цемру ў чалавечай душы. Аўтар завяршае сваю кнігу аптымістычнымі словамі: “Нараджаецца на гэтай цвярдзі новая парода людзей. З ведамі і чысцінёй думак ...” [262, с. 171].

У абодва перыяды М. Турнье выдае дзіцячыя казкі і апавяданні. 80–90-я гг. XX ст. таксама адзначаны шматлікімі філасофска-эстэтычнымі эсэ. Пра свой твор “Палёт вампіра” аўтар піша, што апублікаваць кнігу – значыць выпусціць вампіра. Бо кніга, па яго меркаванні, – гэта далікатная і бяскрыўная птушка, якая прагне чалавечай цеплыні, яна ўзлятае ў паветра ў пошуках чытача, істоты з плоці і крыві, ад якога яна можа атрымаць жыццё і мары. У эсэ “Палёт вампіра” аўтар размяшчае літаратуразнаўчыя нататкі пра выдатных асобаў самых розных эпох і пра іх творы: Канта, Гётэ, Наваліса, Кляйста, Сартра, Кальвіна, Калет, Бударе, Гандыльяка, Леві-Строса, Дэні дэ Ружмона, Юнгера, Женевау.

Эстэтычныя погляды М. Турнье прадстаўлены ў філасофскім трактате “Люстэрка ідэй”, у якім раскрываюцца асаблівасці бінарных тыпаў мыслення ў сучаснай еўрапейскай культурнай свядомасці. Бінарныя паняцці ў М. Турнье не звязаныя з антынамічнымі паняццямі, як гэта было ў Леві-Строса або Канта, іх нельга інтэрпрэтаваць дыялектычна. Аўтар разглядае іх скрозь прызму канкрэтных ідэй або вобразаў, напрыклад, Бог-Д’ябал, сяброўства-любоў, прастора-час, тут жа і відэлец-лыжка, бык-конь, дзіця-падлетак і г.д.). Ён вызначае тую кропку, якая становіцца закладам для далейшага сінтэзу літаратуры і філасофіі: ідэі набываюць філасафічнасць толькі тады, калі яны ператвараюцца ў канкрэтныя, прадметныя вобразы.

У трэці перыяд творчага шляху М. Турнье, які прыпадае на першае дзесяцігоддзе XXI ст., выходзіць шэраг яго новых літаратурна-эстэтычных эсэ. Да прыкладу, вынікам сустрэч 87-гадовага Турнье з вядомым журналістам М. Мартэнам-Раланам стала кніга “Я іду па жыцці ў незлічоных вобразах”.

“Лагодны і правакацыйны, заўсёды падцягнуты і з пачуццём гумару, – узгадвае журналіст Ажанс Франс Пары пра сустрэчу з М. Турнье, – “пастаўшчык міфаў”, як ён сам сябе называе, з жвавасцю распавёў мне пра сваё дзяцінства паміж Францыяй і Нямецчынай, пра сутаргі вайны, пра сваю багемную малодасць, пра падарожжы, пра свае літаратурныя густы, пра старшынства ў журы Ганкура і пра сустрэчы, якія сфарміравалі гэтага ўяўнага пустэльніка, філосафа змешанай культуры” [261, с. 46]. Кніга пачынаецца са словаў: *Il y a un phénomène Tournier. Depuis bientôt un demi-siècle, ses livres se vendent par millions en France et dans le monde, faisant de lui le romancier français vivant le plus traduit ... Sa personnalité fascine les journalistes, qui poussent tour à tour la porte du presbytère de Choisel où l'auteur les accueille en ermite bavard, d'autant plus soucieux d'entretenir sa notoriété qu'elle lui fut donnée tard...* [261, с. 58] (Існуе такая з’ява як “Турнье”. Амаль паўстагоддзя яго кнігі прадаюцца мільёнамі ў Францыі і ва ўсім свеце, што зрабіла яго самым шырока перакладзеным жывым французскім пісьменнікам ... Яго асоба зачароўвае журналістаў, якія па чарзе стукаюцца ў яго дзверы прэзбітэрыі Шуазеля, дзе аўтар вітае іх як гаманкі пустэльнік, тым больш імкнучыся захаваць сваю знакамітасць, якая прыйшла да яго так позна).

Аўтар запісанага са слоў М. Турнье тэксту задаецца пытаннем: *Mais tout ce qu'il a voulu dire? Dès lors, pourquoi retourner à Choisel soumettre à la question ce Père Noël du roman?* [261, с. 63] (Але ўсё ж, што ён хацеў сказаць на старонках сваіх раманаў? Навошта тады вяртацца ў Шуазель, запытацца ў Санта-Клаўса?) і адказвае вуснамі французскага раманіста: *“D’abord pour le plaisir ... Ce bonheur d’entendre et de faire entendre ce conteur au phrasé limpide et lumineux, aux idées stimulantes, au jugement dérangeant, désarmant, décapant ... Le but est donc d’atteindre à l’essentiel, de donner sens à un parcours, espoir qu’au jusant de sa vie cet être océanique nous laisse sur la plage encore humide de son séjour terrestre des solens luisants et tranchants, éclats ultimes de son intelligence et de sa bienveillance”.* [261, с. 78] (Па-першае, мае кнігі павінны выклікаць задавальненне ... Гэта вялікае шчасце для апавядальніка чуць і быць пачутым... Па-другое, мае кнігі павінны стымуляваць ідэі, схіляць да разваг і суджэнняў, якія будараджаць розум... Мэта маіх кніг – падштурхнуць чытача дабрацца

да сэнсу Быцця, надаць сэнс існаванню Чалавека, прымуціць чытача спадзявацца на тое, што акіянічныя адлівы ў яго жыцці, якія часта пакідаюць нас знясіленымі на мокрым беразе, абавязова змяняцца на бліскучыя поспехі, усплескі інтэлекту і добразычлівасці”).

Творчая спадчына М. Турнье адзначаецца разнастайнасцю і багацтвам. У яго прозе можна знайсці рысы экзистэнцыялізму, неарамантызму, структуралізму, рэалізму і постмадэрнізму. Складана вызначыць і жанравую форму твораў пісьменніка, якія ўяўляюць сабой сінтэз рамана і міфа, рамана і прытчы. У дачыненні да твораў М. Турнье варта выкарыстоўваць паняцце “жанравай мадыфікацыі”, або “жанравага сінтэзу”: раман-міф, раман-прытча, алегарчына-філасофскі раман.

Міфалогія для Турнье служыць і прасторай для літаратурнага эксперыменту, і спосабам перадачы аўтарскага светабачання. Для яго міф – гэта “фундаментальная гісторыя” ці “сусветна-навядомая гісторыя” [236, с. 21]. На думку аўтара, міф – гэта перш за ўсё свядомасць персанажа, які валодае спецыфічным мысленнем і гэта дазваляе яму ствараць сваю ўласную міфапаэтычную рэальнасць. Герой нясе ў сабе міфічную прастору. Неаміфатворчасць М. Турнье заснавана на дыялектыцы ўласна разумовага працэсу, на ўяўленні індывіда, а не на лагічных законах, здольных пераўтварыць хаос ва ўпарадкаванае цэлае. М. Турнье ўпершыню ўвёў у мастацкі абарот багаты вопыт філасофскай думкі пры дапамозе ключавых міфаў і класічных сюжэтаў сусветнай культуры.

Адзначым, што ў першым перыядзе творчага шляху праявілі, як правіла, выкарыстоўвае агульнанаведомыя літаратурныя сюжэты (міф пра Рабінзона Круза ў “Пятніцы”, міф пра Жану д’Арк ў аповесці “Жыль і Жана”) і германскія паданні (міф пра людаеда, якія краў дзяцей з сям’і і забіраў з сабою ў лес у “Лясным цары”).

У другім перыядзе творчасці М. Турнье працуе з біблейскай міфалогіяй (міф пра трох вяшчуноў, якія прынеслі дары нованароджанаму Ісусу ў “Каспары”, міф пра прарока Маісея, які выратаваў яўрэйскі народ ад рабскага існавання ў Егіпце, прывёўшы яго ў Зямлю Запаветную ў “Элезары”), у выніку нараджаюцца дыдактычна-павучальныя творы.

М. Турнье прыцягвае найперш маральна-філасофская праблематыка, універсальныя пытанні быцця і яго пазнання. Раманіст спрабуе вызначыць ролю і месца чалавека ў сучасным свеце. Ён занепакоены тым, што ўсе сферы чалавечага жыцця падпарадкаваны тэхнічным сродкам і грунтуюцца на крытэрыях, якія спрыяюць ператварэнню чалавека ў аб’ект, прымушаюць да пасіўнасці. Мастак не можа быць аб’явам да таго, што магчымасці ўмяшання ў прыроду чалавека становяцца неабмежаванымі, а ўсе духоўныя каштоўнасці страчваюць сваё значэнне. Асаблівасцю творчай манеры пісьменніка з’яўляецца тое, што ён звяртаецца не да пачуццяў, а да думак чытача, імкнецца дамагчыся не суперажывання, а суразважання, якое дазволіла б чытачу прыняць удзел у творчым працэсе і стаць нібыта сааўтарам твора.

У першых раманах – “Пятніца” і “Лясны цар” персанажы пакутуюць ад самоты, адчуваюць сябе некамафортна ў сучасным тэхнакратычным свеце. Рабінзон, Авель Ціфож – пасіўныя, бяздзейныя міфалагічныя героі чакаюць дапамогі з боку іншых. У далейшых творах – “Метэоры”, “Каспар”, “Жыль і Жанна”, “Элеазар” – аўтар адпраўляе сваіх герояў у падарожжа для пошукаў выхаду з сітуацыі безвыходнасці. М. Турнье імкнецца аднавіць цэласць сутнасці чалавека, вярнуць яго да самога сябе, у натуральны стан, які ён страціў у выніку прагрэсу цывілізацыі.

У рамане “Пятніца” для таго, каб прааналізаваць працэс эвалюцыі галоўнага героя – Рабінзона, пісьменнік выкарыстоўвае тры роды пазнання з “Этыкі” Спінозы. Першы этап (які адпавядае пачуццёваму пазнанню ў Спінозы) – гэта спроба Рабінзона прыстасавацца да новых умоў жыцця на востраве Спэранцы. Гэты перыяд заканчваецца заняпадам душэўных і фізічных сіл Рабінзона. Другі перыяд звязаны з рацыяналістычным пазнаннем, з праслаўленнем навукова-тэхнічнай думкі. Трэці перыяд праходзіць пад эгідай перамогі прыроды над цывілізацыяй. М. Турнье суадносіць эвалюцыю Рабінзона з вучэннем Спінозы і дае магчымасць герою наблізіцца да сутнасці абсалютнага пазнання быцця.

Самоту свайго персанажа раманіст інтэрпрэтуе праз прызму экзістэнцыялізму. Ж.-П. Сартр атаясамляў экзістэнцыю з са-

масвядомасцю, інтраспекцыяй, і менавіта гэтыя філасофскія катэгорыі прадстаўлены ў дарожным дзённіку Рабінзона. Для апісання чалавечага існавання многія філосафы выкарыстоўвалі фенаменалагічны метада Гусерля.

У творы “Пятніца” Рабінзон з’яўляецца суб’ектам успрымання. Разважаючы над сваім жыццём, ён, абстрагуючыся, усведамляе сябе аб’ектам і атаясамляе сябе са Сперанцай. “З нейкага часу я ажыццяўляю над самім сабой аперацыю, якая заключаецца ў тым, каб паслядоўна, адно за адным, зрываць з сябе ўсе покрывы, – я падкрэсліваю: менавіта ўсе, – так здзіраюць шалупіны з цыбуліны. Калі я раблю гэта, дык быццам ствараю воддаль ад сябе нейкага індывідуума па прозвішчы Круза, па імені Рабінзон, у шэсць футаў росту і г. д. Я назіраю з боку, як ён жыве і працуе на востраве, я не карыстаюся больш яго поспехамі, не пакутую ад яго няшчасцяў. Але хто ж такі гэты Я? Пытанне далёка не безнадзейнае. І нават не невырашальнае. Бо калі Я – не Ён, значыць, Я – гэта Сперанца. І з гэтага часу існуе гэтае лёгкае, як птушка Я, якое ўвасабляецца то ў чалавеку, то ў востраве, робіць з мяне адно ці другое” [265, с. 88].

Задумваючыся аб сваёй самоце на востраве, Рабінзон у М. Турнье прыходзіць да наступнай высновы: “Цяпер я ведаю, што кожны чалавек носіць у сабе – як, зрэшты, і над сабою – крохкае і складанае награвашчванне звычай, адказаў, рэфлексаў, механізмаў, клопатаў, мараў і схільнасцяў, якія фарміруюцца ў юнацтве і бесперапынна змяняюцца пад уплывам сталых зносін з сабе падобнымі. Пазбаўленая жыватворных сокаў гэтых зносін, кветка душы марнее і памірае. Іншыя людзі – вось апора майго існавання...” [265, с. 95]. Крыху пазней ён у распачы ўсклікае: “Хто дапаможа мне перамагчы аптычны падман, слыхавыя галюцынацыі, мроі наяве, міражы, бачанні, трызненні? Хто, як не самы надзейны саюзнік – брат, сусед, сябар ці нават вораг, – галоўнае, жывы чалавек, о вялікі Божа, іншы жывы чалавек!” [265, с. 106].

На думку французскага аўтара, у жыцці сучаснага чалавека не хапае спантаннасці, гульні, радасці ад зносін з прыродай. У сваю чаргу цывілізацыя з яе дасягненнямі здольная даць шмат

новага “дзікаму” Пятніцы, ды і– чалавеку наогул, калі ён імкнецца да новага вопыту і здольны здзіўляцца і вучыцца.

У рамане-прытчы “Лясны цар”, так як і “Пятніцы” М. Турнье ўмоўна падзяляе жыццё галоўнага героя Авеля Ціфожа на тры этапы: маральныя і фізічныя пакуты Авеля падчас вучобы ў школе Святога Хрыстафора; стагнацыя героя напярэдадні Другой Сусветнай вайны; трыумф персанажа ў нацысцкай школе Напалі. У творы Ціфож паўстае адзінокім, з дзіўнымі звычкамі і схільнасцямі, адарваным ад штодзённасці і паглыбленым у разгадваанне навакольных знакаў. Нестар, школьны сябар і настаўнік Авеля, адкрывае яму сутнасць іншай рэальнасці і выклікае імкненне да “падзей”, да ўласнай будучыні. Гэтая ўласная пазіцыя і ў далейшым дазваляе Авелю “не маскіраваць сваю душу, што выкінула з сябе ўсю духоўную ежу, якой яе частавалі” [263, с. 79].

Кіруючыся канонам міфалагічнага вобразу людаеда, Турнье надзяляе Ціфожа схільнасцю да “паядання” – спачатку ён палюе за дзецьмі “пасіўна” з фотаапаратам і магнітафонам ў руках і атрымлівае запісы іх галасоў і іх выявы. Фатаграфія для яго – гэта форма “людаедства”, своасаблівы спосаб “спажывання” мадэлі. Напрыклад, у рамане “Залатая кропля” герой памірае пасля таго, як яго сфатаграфавала выпадковая турыстка.

Далей, з’яўляючыся супрацоўнікам нацысцкай школы ў Напалі, Ціфож сілком забірае туды дзяцей з бліжэйшых мястэчак, каб выхаваць, падпарадкаваць сваёй воле і ідэям нямецкага фашызму. “Вялікі Егер са сваімі паляўнічымі ўцехамі і аленевымі рагамі безнадзейна ўпаў у яго вачах, ператварыўшыся ў нястрашнага людаедзіка з бабуліных казак. Яго цалкам заслانیў іншы – людаед з Расценбурга, які патрабаваў ад падданных да свайго дня нараджэння іх самы каштоўны скарб – пяцьсот тысяч дзесяцігадовых дзяўчынак і пяцьсот тысяч хлопчыкаў” [263, с. 287]. Аўтар мае на ўвазе масавы прыём дзяцей у “Гітлерюгенд” да дня нараджэння фюрэра.

Аднак фінал рамана напісаны ў традыцыях гуманістычнага пафасу: рызыкуючы ўласным жыццём, Авель Ціфож выносіць з балота яўрэйскага хлопчыка Ефраіма. Аўтар у прыхаванай форме робіць выбар свайго героя на карысць перамогі добра над злом.

У рамане “Метэарыты” М. Турнье дваіняты – Жан і Польш – і ўсе астатнія персанажы спрабуюць даследаваць таямніцы быцця і прыроды, што выяўляе інтэнцыю Турнье на ўзнаўленне міфалагічнага складу іх мыслення. У творы сілы і стыхіі знешняга свету накладваюць адбітак на ўспрыманне жыцця герояў. Так, у лёсе Жана і Поля сімвалічны дыяпазон міфа – гэта іх адносіны аднаго з другім як двух часцінак сусвету. Для Марыі-Барбары, іх маці, сэнсам далучэння да міфа з’яўляецца нараджэнне і выхаванне ўласных дзяцей, паколькі гэта раскрывае яе натуральнае прызначэнне, свайго роду міфалагічнае вяртанне да прыроды, вытокаў, каранёў. Для Ральфа і Деборы сімвалам раскрыцця іх жыццёвага патэнцыялу становіцца дом і сад з уласцівымі ім міфічнымі значэннямі. Для Франца – “каляндарнага” хлопчыка з прытулку, прасторай міфа становіцца сама шматграннасць прыроды, метэаралагічных з’яў, часавых дат.

Галоўны герой твора – Польш, пасля знікнення свайго брата-блізняці Жана, адчувае самоту. Разбурана цэласць гармоніі блізнят, таму аўтар адпраўляе Поля на пошукі свайго новага сапраўднага “я”. Пасля мноства выпрабаванняў, і нават атрымаўшы фізічныя калецтвы, Польш у канцы рамана становіцца зусім іншым чалавекам, ён зліваецца з сусветам, становіцца яго часткай і спасцігае сваю сапраўдную сутнасць. Будучы упэўненым у тым, што жыццё чалавека цесна звязана з рознымі атмасфернымі з’явамі, ён, падобна Рабінзону з рамана “Пятніца”, знітоўваецца з прыродай. “Існуе прыкметная згода паміж чалавечым часам, – заўважае Польш, – і рытмам метэаралагічнага развіцця... Усе атмасферныя з’явы падпарадкоўваюцца – як і чалавечае жыццё – чаргаванню дня і ночы, змене пор года. Воблака ўзнікае ў небе так, як вобраз нараджаецца ў маёй свядомасці, вецер дзьме так, як я дыхаю, і перакідванне вясёлкай сваёй аркі над гарызонтам падобна да таго, як я наладжваю згоду паміж сваім сэрцам і жыццём ...” [264, с. 48].

У рамане “Каспар” М. Турнье распавядае пра па-здрадніцку выгнаных з свайго каралеўства каралёў. Яны адпраўляюцца ў падарожжа за каметай, каб пазбавіцца ад сваёй душэўнай хваробы. Кожны з каралёў ў гэтым падарожжы спрабаваў або ўцячы ад сваіх асабістых праблемаў, або разабрацца ў іх. У ноч

Нараджэння Хрыстова, у момант першага Богаяўлення кожны з іх атрымаў асабістае выратаванне, праз далучэнне да сакральнай гісторыі, прасвятленне праз удзел у святым рытуале. Як сцвярджае В. Р. Газізава, “М. Турнье дэманструе рэлігійна-філасофскае вырашэнне праблемы, сінтэзуючы два спосабы выратавання, традыцыйныя для ранняга Сярэднявечча: гнастычны шлях, калі выратаванне дасягаецца праз веды, праз сакральны ўрок метафізікі; а таксама іўдзейска-хрысціянскі шлях, калі ў чалавеку прачынаецца вера ў Бога пасля нейкага цуду” [153, с. 2]. Каралі сталі аднымі з першых, хто пабачыў Нараджэнне Бога на зямлі: “І раптам у адно імгненне адбыўся цуд. Нястрымная радасць ахапіла неба і зямлю ... Саламяная страху над намі асвятлялася зіхатлівай плынню каметы. Стала чуваць, як звонка рагочуць ручаі і велічна смяюцца рэкі. У Іудзейскай пустыні ўскалыхнуўся пясок, ласкаючы дзюны. Радавалася ўся прырода. Што ж адбылося? Ды амаль нічога. З гарачага зроку саломы пачуўся лёгкі крык – то быў голас не жанчыны і не мужчыны. То быў слабы крык нованароджанага немаўляці. І ў той жа момант пасярод хлява паўстаў слуп святла: з’явіўся анёл-ахоўнік Ісуса, архангел Гаўрыіл” [153, с. 186].

Згодна з меркаваннем французскага літаратуразнаўца Д. Віяра, М. Турнье знаходзіцца “у самым першым шэрагу сучасных пісьменнікаў Францыі” [270, с. 303]. У мастацкай спадчыне раманіста выразна вылучаюцца тры перыяды. Вызначальную ролю ў станаўленні творчасці М. Турнье сыгралі канцэпцыі трох яго суайчыннікаў: міфалогізм К. Леві-Строса, экзистэнцыялізм Ж.-П. Сартра і неарацыяналізм Г. Башляра. Нягледзячы на перанасычанасць твораў М. Турнье філасофскімі разважаннімі, міфамі, сімваламі, знакамі, нягледзячы на гранічную завуаліраванасць і шматслойнасць сюжэтнай канвы, кожны раман праявіў ўтрымлівае ў сабе маральны ўрок. Пісьменнік такім чынам падводзіць чытача да разумення прыроды добра і зла, жыцця і смерці, натхняе яго да вырашэння прыватных жыццёвых праблем на карысць духоўнага.

Асаблівасць раманаў-прытчаў М. Турнье заключаецца ў тым, што пісьменнік арганічна ўводзіць міфалагічны матэрыял у тканіну твора. Міф – гэта універсальная, усім добра знаёмая

архетыпічная гісторыя. Дзякуючы яе агульнавядомасці, чытач і аўтар быццам бы размаўляюць на адной мове, паміж імі складаецца зразумелае абодвум поле паняццяў і вобразаў – своеасаблівы шэфр. На думку аўтара, “у выніку сваёй універсальнасці і функцыянальнасці міф дазваляе за прыватным убачыць агульнае, сфармуляваць законы чалавечага быцця ў свеце” [264, с. 97].

М. Турнье ў сваіх творах, як правіла, спалучае біблейскую і германскую міфалогіі, і такі яго выбар лёгка тлумачыцца. Ён вырас у набожнай сям’і, дзе строга прытрымліваліся каталіцкага веравызнання. Яго дзядзька, Жан-Пьер, які быў ксяндзом, часта заязджаў у сямейства М. Турнье і таксама аказаў значны ўплыў на светаўспрыманне хлопчыка.

Што датычыць германскай міфалогіі, дык справа ў тым, што бацькі пісьменніка былі вучонымі-германістамі, і маці імкнулася прывіць дзецям любоў да Германіі і нямецкай культуры. Так, напрыклад, у сваёй кнізе “Гаспар” М. Турнье карыстаецца вядомым міфам пра трох вешчуноў, якія спяшаліся з боскімі дарамі да нованароджанага Ісуса, у кнізе “Лясны цар” – германскім міфам пра альховага караля – выкрадальніка і пажыральніка дзяцей. Выдатная адукацыя і высокая ступень эрудыцыі дазваляе пісьменніку “агламераваць” і літаратурныя міфы – пра Рабінзона Круза ў рамане “Пятніца”, пра Жану Д’Арк у апавесці “Жыль і Жана”.

М. Турнье абыходзіцца з міфамі як паталаганатам. Расчлянiўшы звычайна непадзельныя знешні і ўнутраны планы выяўлення, вылучыўшы ідэю (адну з магчымых, бо міф па сваёй прыродзе – шматзначны), якая кладзецца ў аснову сфармуляванага закона, ён далей ілюструе яе “глыбока рацыяналістычнымі сродкамі, народжанымі не столькі паэтычным натхненнем, колькі імкненнем прадэманстраваць канкрэтную думку” [264, с. 14].

Можна назіраць аналогію ў выкарыстанні міфалагічнага пласту ў прытчавых творах беларускага пісьменніка У. Караткевіча. У. Караткевіч, як і М. Турнье, таксама шмат працаваў з біблейскай міфалогіяй, апрача таго ён выкарыстоўваў і славянскую міфалогію. Як і ў выпадку М. Турнье, яшчэ ў дзяцінстве на яго аказаў вялікі ўплыў дзед па лініі маці – В.

Грынкевіч, чалавек з багатым жыццёвым вопытам. Ён быў дасціпным апавядальнікам, ад якога ўнук пачуў шмат казак і народных паданняў. Многія аповеды дзеда сталі крыніцай для будучых твораў пісьменніка. Пазней, у студэнцкія гады, У. Караткевіч вывучаў беларускі фальклор і паспяхова абараніў дыпломную працу на тэму “Казка. Легенда. Паданне”.

Галоўнай крыніцай біблейскай міфалогіі ў рамане-прытчы М. Турнье “Элеазар” паслужыў Стары Запавет. Выбар М. Турнье менавіта першай часткі Бібліі можна зразумець, бо: “... у эпосе пра патрыярхаў прадстаўлены такія першаасновы, першапачаткі быцця, што без іх нельга нават і спрабаваць зразумець жыццё...” [264, с. 423].

Тут дарэчы можна правесці паралель з раманам-прытчай У. Караткевіча “Хрыстос прызямліўся ў Гародні” (1965-1966), які выкарыстоўвае біблейскі сюжэт з Новага Запавету. Вобраз Ісуса Хрыста стаў прататыпам персанажа Юрася Братчыка. Асэнсоўваючы постаць Хрыста, пісьменнік уводзіць у твор “словы” двух летапісцаў і двух сведкаў. Такі супастаўляльна-параўнальны погляд на далёкія падзеі надае перакананасць, глыбіню і шматграннасць аўтарскаму апаведу.

М. Турнье паклаў у аснову сваёй кнігі рэлігійны сюжэт пра вялікага прарока Майсея, які выратаваў яўрэйскі народ ад нявольніцтва ў Егіпце, прывёўшы яго ў Зямлю Запаветную. Аднак вонкава немудрагелісты змест, які мае сакральную афарбоўку, спалучаецца ў творы з глыбінным, часцей іранічным сэнсам. На старонках рамана пісьменнік вядзе з чытачом своеасаблівую гульню, імкнучыся надаць новыя трактоўкі старазапаветнаму міфу. Падобна да французскага пісьменніка, беларускі аўтар у сваім творы перайначвае рэлігійную традыцыю з дапамогай схаванай іроніі. У рамане-прытчы “Хрыстос прызямліўся ў Гародні” моцна адчуваецца іранічна-гумарыстычны гратэскавы пачатак, які ўзнік з усведамлення беларускім сярэдневяковым чалавекам паўнаты жыцця, з адчування ім смешнага ў рэчаіснасці.

Назва рамана складаецца з дзвюх частак, што характэрна для большасці твораў М. Турнье, напрыклад, “Пятніца, або Ціхаакіянскі Лімб”, “П’еро, або Начныя сакрэты” і іншыя. Назва

“Элеазар, або Крыніца і Куст” можа быць вытлумачана наступным чынам: Элеазар – адно з біблейскіх імёнаў, якое неаднаразова сустракаецца ў Пісанні, а “Крыніца і Куст” – алюзія на біблейскія рэаліі “малако і мёд” і “Неапалімую Купіну”. Зыходзячы з гэтага, заўважым, што назва мае экспліцытны характар, у ёй рэалізуецца прынцып *déjà vu* (дэжа вю) – гэтка ўспамін пра мінулае. Такім чынам, М. Турнье ўжо ў назве пазначае ідэйна-мастацкую скіраванасць твора, арыентуе чытача на шматпланавую трактоўку.

Кампазіцыя рамана “Элеазар” – бінарная, двухкампанентная і дзеянне пабудавана па прынцыпе антытэзы. Хутчэй за ўсё, гэта тлумачыцца тым, што пісьменнік увёў у аповед біблейскі матэрыял, аснова якога – пастаяннае супрацьпастаўленне паняццяў “добра і зла”. Тэкст рамана-прытчы падзелены на дваццаць частак, якія з’яўляюцца сэнсава і структурна завершанымі.

Падобную кампазіцыю мае і твор “Хрыстос прыямліўся ў Гародні” У. Караткевіча. Мастацкі тэкст разбіты на раздзелы, кожны з якіх адносна завершаны і мае сваю назву. Часцей за ўсё назва нагадвае крылаты выраз ці ўзята з летапісаў або рэлігійных твораў. Вялікі ідэйна-эмацыянальны сэнс заключаюць у сабе эпіграфы да раздзелаў, якія ў сціслай, прытчападобнай форме перадаюць змест напісанага. Іншы раз іх некалькі да аднаго раздзела, і тады кожны наступны эпіграф удакладняе і развівае сэнс папярэдняга. Прычым крыніцы, з якіх чэрпае выслоўі У. Караткевіч, самыя разнастайныя: царкоўныя кнігі, апокрыфы, летапісы, палемічныя творы, егіпецкія гімны і паданні, усходнія казкі, старажытныя песні.

Міфалагічны прарок Майсей паслужыў прататыпам для стварэння вобраза галоўнага героя ў М. Турнье – пастара Элеазара. Яго жыццё прыпадабняецца да гісторыі жыцця Майсея. Так, Элеазар, як і Майсей, пасвіць авечак. У сувязі з гэтым пісьменнік згадвае і біблейскі міф пра Каіна і Авеля. Старэйшы брат Элеазара, які працаваў парабкам у полі, ўмоўна адпавядае Каіну па сваіх чалавечых якасцях – ён такі ж зайздросны і славалюбівы. У іранічнай форме аўтар зазначае, што брат не мінаў выпадку абазваць Элеазара (які тут суадносіцца з Авелем) гультаём і папракнуць: *Que de travail as-tu trouvé! Il consiste à demeurer immobile au milieu d’un troupeau* [262, с. 9] (Знайшоў сабе

працу – з раницы да вечара тырчаць слупом пасярод статка!). Прыведзеная цытата з’яўляецца антыфразай, бо выраз *que de travail as-tu trouvé!* (*знайшоў сабе працу*) выкарыстоўваецца ў значэнні, супрацьлеглым яе звычайнаму сэнсу. Дарэчы, у адрозненне ад біблейскага міфа, у французскім рамане крывавага сутыкнення паміж братамі не адбываецца. Аднак ужо з першых старонак аўтар намякае на шэраг няшчасцяў, якія выпадучь на долю галоўнага героя.

Спачатку Элеазар пасвіць авечак з вялікай неахвотай, успрымае сваю справу як цяжкое выпрабаванне, пасля ж праца набывае для яго сакральны сэнс. Тут прыметная аналогія з перыядам духоўнага развіцця Майсея ў пустыні, дзе ён рыхтаваўся да вялікага служэння – “пасвіць” і весці выбраны народ, “авечак боскай паствы”. Відавочна, што “авечкі” – гэта ў сімвалічным плане прыхаджане, чалавечыя душы, якіх трэба духоўна выхоўваць. Элеазар майструе сабе з бычай скуры мяшок, каб у ім цягаць на спіне вельмі слабенькіх ягнят. Іх пацалунак прыносіць яму найбольшую радасць і гонар. У гэтым эпізодзе, з аднаго боку, пісьменнік наўмысна зніжае высокую справу біблейскага Майсея да будзённай працы звычайнага пастуха, а з другога – паказвае, што для Элеазара гэты перыяд жыцця выпрабавальны: ці зможа ён прывесці сваю сям’ю ў Зямлю Запаветную, як гэта зрабіў вялікі прарок?

Адукацыя ў галіканскай семінарыі спрыяе духоўнаму росту Элеазара, аднак, як і для Майсея, культура і рэлігія, у якіх ён выхоўваўся, былі яму чужымі. Галоўны герой нарадзіўся і жыў у каталіцкай краіне, хаця і вырас у пратэстанцкай сям’і. Лютэранскія настаўнікі прапаведавалі вяртанне да старазапаветных каштоўнасцяў, у той час як Элеазару “здавалася, што скажоны пакутамі, заліты слязьмі твар Ісуса бліжэйшы яму, чым застылае ў жорсткім натхненні аблічча Майсея” [262, с. 15]. Новы Завет саграваў душу Элеазара-семінарыста тым, што менавіта ў ім паказана боская любоў да кожнага з народаў, да кожнага чалавека.

Аднойчы Майсей бачыць, як на цяжкай будаўнічай працы егіпецкі наглядчык здзекуецца з яўрэя, і знішчае крыўдзіцеля (Зыход. 2:11,12). У рамане Элеазар таксама становіцца сведкам бесчалавечнага абыходжання з хлопчыкам-пастухом і забівае

несправядлівага гаспадара. У Старым Запавеце Майсей разумее, што яўрэйскі народ знаходзіцца пад жорсткім уціскам, бачыць яго бязрадаснае жыццё. Элеазар таксама ўсведамляе нягоды сваіх землякоў, праходзіць праз пакуты, не прымаючы жорсткасць. Аўтар робіць дамінуючай рысай характару свайго героя імкненне да справядлівасці.

Майсей адмаўляецца ад зямных скарбаў на карысць будучага вышэйшага шчасця на Нябёсах. Элеазар, у сваю чаргу, прымае рашэнне бегчы далей ад месца свайго злачынства, пакінуўшы спакойнае і больш-менш забяспечанае жыццё пастара пратэстанцкай абшчыны.

Перад тым як Майсей меўся вывесці яўрэйскі народ з Егіпта, на яго зямлю абрынулася мноства няшчасцяў: “Уся вада ў рацэ ператварылася ў кроў” (Зыход. 7:20), “і паздыхала ўсё быдла Егіпецкае” (Зыход. 9:6), “і зрабілася запаленьне з нарывамаі на людзях і на быdle” (Зыход. 9:10), “і пабіў град па ўсёй зямлі Егіпецкай усё, што было ў полі, ад чалавека да быдла” (Зыход. 9:25), “і напала саранча на ўсю зямлю Егіпецкую” (Зыход. 10:14). Тое ж самае і ў рамане-прытчы: перш чым сям’я Элеазара і іх суайчыннікі адправяцца ў марское падарожжа, на Ірландыю наваліцца шмат ліха: “... несупынныя праліўныя дажджы, страшэнны голад, жахлівы мор...” [262, с. 41, 42, 47]. Няцяжка здагадацца, што аўтар экстрапальное біблейскія падзеі на сучасны свет з яго амаральнасцю, нестабільнасцю, тэрарызмам, заняпадам культуры, экалагічнымі і іншымі бедствамі.

Людзі розных сацыяльных саслоўяў праходзяць перад вачыма О’Брайдаў перад тым, як яны падымуцца на карабель. Кора, дачка Элеазара, кажа: “Вось статак блажэнных і выклятых, што спяшаюцца на Страшэнны Суд” [262, с. 49]. У гэтым эпізодзе – наўпроставыя адсылкі да біблейскага Страшэннага Суда: фараон упарта не хацеў адпусіць яўрэйскі народ, і тады Бог пакараў усё першароднае смерцю. Пісьменнік робіць выснову паводле Бібліі – калі людзі пачынаюць грэбаваць маральнымі законамі, непазбежна дзейнічае Боскі суд, мэта якога – прывесці людзей да пакаяння. Боскі суд здарыцца тады, калі людзі пераходзяць усе маральныя межы. Падобнае будзе адбы-

вацца ў свеце перад Другім Прышэсцем Хрыста, пра што пра-
рочыць кніга Адкрыцця (Адкрыццё. 8–9).

Саракадзённы⁶ марскі пераход Элезара адпавядае саракага-
доваму знаходжанню Майсея ў пустыні, калі ён пасвіў авечак і
пазнаваў духоўныя ісціны. У Свяшчэнным Пісанні Майсей уз-
мацняецца ў сваёй веры, у той час як у кнізе французскага ра-
маніста герой паглыбляецца ў “агідную клааку”. “Кубрык, ад-
ведзены для мужчын, уяўляў сабой сапраўднае пекла, бітком
напханае грэшнікамі” [262, с. 51]. М. Турнье перайначвае міфа-
лагічны матэрыял, ствараючы своеасаблівую антытэзу: карабель
з грэшнымі людзьмі супрацьпастаўляецца свяшчэннаму месцу –
пустыні, дзе Майсей знаходзіўся сам-насам з Богам. Элезар раз-
глядае падарожжа як “урок, што будзе асвятляць яго веру”.
“Нездарма ж лічыцца, – разважае ён, – што падарожжы прасвят-
ляюць, – дык і насамрэч кожны іх [падарожжаў] этап нясе ча-
лавеку новыя адкрыцці!” [262, с. 55]. Як і яго рэлігійны
настаўнік, Элезар духоўна расце. Яго характар дапаўняецца
такімі рысамі, як мудрасць, лагоднасць, чуйнасць, клапатлівасць,
цяроплінасць, якія будуць яму неабходныя, каб настаўляць іншых
людзей, каб стаць сапраўдным правадыром для сваёй сям’і (якая
ў метафарычным плане ўвасабляе сучаснае грамадства).

Герой М. Турнье таксама ідзе па пустынным месцах, як і
Майсей, і падчас падарожжа неаднойчы і сямейства О’Брайдаў,
як і ў свой час яўрэйскі народ, знаходзіцца на краі пагібелі.
Напачатку Элезар і яго сям’я сутыкаюцца з эмігрантамі, па-
водзіны якіх далёкія ад ідэальных: “Пасля п’янак і азартных
гульняў, якім аддаваліся падонкі грамадства ў караване, яму
[Элезару] давалося мець справу з мноствам груба размаляваных
жанчын. Ад іх ішоў дрэнны пах грашовага парфуму, яны навяз-
валіся і нават зазывалі ў свой лупанарый” [262, с. 74]. Пісьменнік
стварае альясію на Вавілон, які быў сімвалам распусты і разбэш-
чанасці ў супрацьлегласць Іерусаліму.

Важную ролю ў духоўным жыцці героя адыгрывае
малітва. Элезар разумее яе бясконцыя магчымасці і знаходзіць
з яе дапамогай вырашэнне многіх праблем. Малітва робіць
значны ўплыў на людзей: так, напрыклад, вячэрняе маленне

⁶ Сорак – адна з сакральных лічбаў, якая сімвалізуе завершанасць тэрміну, паўнату выканання іспыту.

О'Брайдаў прымусіла разбойніка Хасэ перагледзець сваё жыццё: ён вырашае не ўдзельнічаць у забойстве сям'і, а, наадварот, абараняць яе падчас небяспечнага шляху. “Цяжка было апісаць хваляванне, якое ахапіла Хасэ, калі ... ён пачуў гімн Дзеве Марыі, які ў дзяцінстве спяваў на лаціне разам з іншымі хлопчыкамі ў царкоўным хоры” [262, с. 105]. Элезар часта моліцца пра сябе, чэрпаючы ў гэтым сілы для свайго нялёгкага служэння, але, найбольшую асалоду яму прыносяць размовы-малітвы са сваёй сям'ёй.

Пісьменнік нават прыводзіць поўны тэкст некаторых з іх, прычым, выдзяляе іх графічна:

“Элезар: *Я ЁСЦЬ КРЫК САМОТНАГА Ў ПУСТЫНІ.*

Эстэр: *Я ЁСЦЬ РЫДАННЕ Ў ЖУРБОТНАЙ ДАЛІНЕ.*

Бенджамін: *Я ЁСЦЬ ПЛАЧ, ЯКІ НАПАЎНЯЕ ГОРЫ.*

Кора: *Я – ЕНК, ЯКІ АДЛЯЦЕЎ*

У МАРСКУЮ ПРАСТОРУ...” [262, с. 106].

Падобнае маркіраванне тэксту (курсіў і вялікія літары) не выпадковае: аўтар імкнецца падкрэсліць сэнсавую значнасць малітвы для сям'і, звярнуць увагу і на тое, што праз малітву адбываецца ачышчэнне, самаўдасканаленне героя.

Ствараючы вобраз Хасэ, М. Турнье гэтым самым як бы папярэджвае, што ў хуткім часе на змену Старому Запавету прыйдзе Новы, бо гэты персанаж відавочна асацыіруецца з евангельскім Паўлам. У жыццёвых калізіях Хасэ і Паўла шмат агульнага: і Павел, і Хасэ ішлі спачатку злачынным шляхам. Першы быў прыгнятальнікам хрысціян, а другі здзейсніў шмат забойстваў. Павел, стаўшы сведкаю цудоўнай з'явы на шляху ў Дамаск, прымае хрышчэнне і становіцца сапраўдным прапаведнікам хрысціянства сярод язычнікаў; і Хасэ, сустрэўшыся з сям'ёй О'Брайнаў, пачынае новае жыццё па Боскіх Запаветах. Менавіта яму даручае правесці да новага жыцця сваю сям'ю Элезар: “Уручаю табе народ мой, каб ты прывёў іх, жывымі і некранутымі, у Зямлю Запаветную! Будзь міласэрным і справядлівым!” [262, с. 121].

У канцы рамана Элезар прыводзіць сваіх блізкіх у Новы Свет, аднак сам, як і Майсей, застаецца паміраць у пустыні.

Перад смерцю Майсей атрымлівае, як апошні падарунак, ад Госпада магчымасць кінуць развітальны позірк з гары Нево на тое месца, куды ён так імкнуўся, зямлю – дзе цячэ малако і мёд, — недасягальную для яго Зямлю Запаветную. Ён памірае спакойна, ведаючы, што выканаў сваю місію. Элезар таксама толькі здалёк бачыць зямлю Каліфорніі, бо ён хоча застацца падобным да Майсея да апошняга моманту свайго жыцця. Кніга французскага пісьменніка заканчваецца тым, што Элезар “мерным крокам накіраваўся да гаю і знік за дрэвамі” [262, с. 122].

Такім чынам, на працягу ўсяго рамана-прытчы герой, як і вялікі прарок Майсей, шукае ісціну. Шлях яўрэйскага народа-сям’і да Зямлі Запаветнай і шлях сям’і Элезара сімвалізуе ў творы французскага раманіста М. Турнье ўніверсальны шлях кожнага чалавека, кожнага народа да свабоды. На думку Г. Сінілы, “сапраўднай – унутранай і знешняй – свабоды можна дасягнуць толькі тады, калі боскія Запаветы стануць для кожнага чалавека і ўсяго народа ў цэлым не чым-небудзь знешнім, а законам сэрца” [141, с. 30]. Такі вольны шлях выпрабаванняў тлумачыцца як пераадоленне ўнутранай цемры ў чалавечай душы, як шлях яднання з Богам.

У пошуку маральнай асновы вытокаў чалавечай асобы напісаны і раман-прытча У. Караткевіча “Хрыстос прызямліўся ў Гародні”. Юрась Братчык, спасцігнуўшы вялікую веру ў чалавека, убірае ў сябе боль усяго свету і свядома ідзе на пакутлівую смерць, каб запаліць агонь чалавечнасці. Пісьменнік сцвярджае, што Чалавека трэба выходзіць праз маральнае ўдасканаленне, праз боскія Запаветы: “не забі”, “не ўкрадзі”, “любі бліжняга свайго”. Аўтар заканчвае кнігу аптымістычнымі словамі: “Нараджаецца на гэтай цвердзі новая парода людзей. З веданнем і чысцінёй думак” [79, с. 478].

М. Турнье рэдка звяртаецца ў сваіх творах да вобразаў жанчыны, аднак у рамана-прытчы “Элезар” пісьменнік робіць выключэнне, даючы жыццё ажно двум жаночым персанажам: Эстэр – жонкі, і Кору – дачкі галоўнага героя.

Пісьменнікі з розных краін часта звяртаюцца да вобраза грэшніцы Марыі Магдаліны⁷, бо, як слушна сцвярджае беларуская даследчыца Е. Лявонава, “... (яе) гісторыя надзвычай лапідарная і належыць, такім чынам, да тых месцаў у евангельскіх тэкстах, якія тояць у сабе бязмежныя магчымасці для разнастайных мастацкіх версій” [116, с. 58].

Аднак французскі раманіст шукае аналогію ў Старым Запавеце. Так, прататыпам для Эстэр паслужыў біблейскі персанаж – Эсфір (Эстэр) – першая жонка цара Артаксеркса, персідская царыца яўрэйскага паходжання. Здавалася б, М. Турнье, праз вобраз Эстэр, як у выпадку з Майсеем (Элеазарам), збіраецца стварыць аналогію гісторыі жыцця і подзвігу біблейскай Эсфір. Але насамрэч акрамя сугучнасці імёнаў паміж двума гэтымі вобразами няма нічога агульнага. У Святым Пісанні Эсфір – бедная сірата, якую выхоўвае яе старэйшы стрыечны брат Мардахей. Эстэр у М. Турнье належыць да вельмі знатнай сям’і, аднак жыве з пачуццём самоты ў сэрцы, бо не спадзяецца знайсці шчасце ў будучыні па прычыне сваёй кульгавасці: “Эстэр не чакала нікога і нічога, бо, перахварэўшы ў дзяцінстве на частковы паралюш, засталася калекай” [262, с. 27].

І Эстэр, і ўвогуле ўсе персанажы М. Турнье, таксама як і ў Ж.-М. Г. Леклезіе, пазбаўлены партрэтных рысаў. Як, зрэшты, і большасць герояў твораў, створаных у рэчышчы біблейскай культуры, якая ёсць “культура слыху, голасу і Слова, у адрозненне, напрыклад, ад элінскай – культуры зроку” [141, с. 16]. Таму такімі выразнымі з’яўляюцца тыя характарыстыкі, якія Турнье прыводзіць. Так, яго гераіня спявае самым чыстым ва ўсім графстве голасам, і ў яе высокія разумовыя здольнасці – “Элеазара здзівілі яснасць і самастойнасць разважанняў маладой дзяўчыны” [262, с. 25]. Прыкладам разумнасці Эстэр можа служыць іранічны дыялог-дыспут паміж ёю і Элеазарам наконт ролі анёлаў-абаронцаў у жыцці чалавека.

⁷ Згадаем толькі некалькі твораў, дзе галоўнай гераіняй з’яўляецца Марыя Магдаліна: драма М. Метэрлінка “Марыя Магдаліна” (1909), паэтычны цыкл Б. Пастэрнака з рамана “Доктар Жывага” (1957), раман Г. Панаса “Евангелле ад Іуды” (1973), аповесць А. Хейдака “Грэшніца” (1988), раман-містэрыя Т. Бондар “Бласлаўленне Марыі” (1996), раман Ул. Караткевіча “Хрыстос прыязміўся ў Гародні” (1965-1966) і інш.

Дарэчы, М. Турнье тут жа арганічна ўводзіць ў тэкст біблейскі сюжэт пра Садом і Гамору, выказваючы сумненне ў станоўчай ролі боскіх пасланнікаў: “Не, на самай справе, любоўныя сувязі анёлаў са смяротнымі не прыводзяць ні да чаго добрага!” [262, с. 28]. Тут аўтар відавочна звяртаецца да кнігі Л. Таксіля “Забаўная Біблія”, і далейшыя развагі Эстэр і Элезара на конт анёлаў прадстаўляюць сабой цэлыя ўрыўкі з яе. Так, на думку Эстэр, магутнасць анёлаў заключаецца ў тым, што ў іх ёсць рукі і крылы, тады як чалавек пазбаўлены крылаў, а птушка – пазбаўлена рук, і таму “ён (анёл) выконвае ролю пасярэдніка паміж небам і зямлёю” [262, с. 25]. Эстэр пераканана, што чалавек павінен заўсёды выбіраць паміж дзеяннем і палётам: апусціцца да звычайнага штодзённага жыцця ці падняцца над усім існым.

Пастар разважае пра прычыны Сусветнага патопу, і ў сувязі з гэтым у тэксце рамана мы зноў сустракаемся з рэмінісцэнцыяй з кнігі Л. Таксіля: “... Гнеў Яхвэ і яго рашэнне заліць створаную ім зямлю хвалямі патопу былі выкліканыя грэшным каханнем анёлаў з “дочкамі чалавечымі” і нараджэннем ад іх страшэннага, магутнага племені волатаў” [223, с. 47]. Такім чынам, пры дапамозе алузіі на кнігу Леа Таксіля М. Турнье налае свайму раману іранічны характар. Пісьменнік дае магчымасць чытачу самому здагадацца, якія моманты сацыяльнага і палітычнага жыцця сучаснага грамадства ён парадзіруе.

Біблейская Эстэр шукае ісціну, яна вымушана ўвесь час разважаць, прымаць рашэнні і дзейнічаць, каб выратаваць народ: “Пайду да цара, хоць гэта супроць закона, і калі загінуць – загіну” (Эстэр. 4:16). Персідская царыца змагаецца з цёмнымі сіламі, увасобленымі ў вобразе пыхлівага злоснага Амана. Пераадолеўшы неверагодныя цяжкасці, яна дасягае царскага трону і просіць Артаксеркса больш не знішчаць яўрэяў: “Бо як я магу бачыць бедства, якое спасыцігне народ мой, і як я магу бачыць пагібель родных маіх?” (Эстэр. 8:6). Г. Сініла справядліва называе дзеянні біблейскай Эстэр падзвігам як перад яўрэйскім народам, так і перад самой сабой: яна пераадольвае асабісты страх і інстынкт самазахавання [141, с. 352].

Эстэр у М. Турнье намалявана сціплай асобай, яна па-корліва раздзяляе ўсе нягоды з мужам, адпраўляючыся з ім у

Каліфорнію. Яна не здзяйсняе гераічных учынкаў. Асаблівы, сакральны сэнс учынкам гераіні раманіст надае толькі тады, калі ў яе руках апынаецца арфа, якую яна не пакідае падчас усяго доўгага небяспечнага падарожжа. У ігры на арфе Эстэр выяўляе пачуццё адданасці краіне і народу, сцвярджаючы, што за акіянам, у далёкай Амерыцы, любоў да радзімы не згасне, а толькі больш абвастрыцца.

Наступны міфалагічны персанаж рамана – дачка Элезара, Кора – на наш погляд, самы супярэчлівы і складаны вобраз твора, бо з’яўляецца не проста вобразам канкрэтнага чалавека, а прыхаванай алюзіяй на Тору (Пяцікніжжа). Відавочная гульня слоў: Кора – Тора. І ў дачыненні да гэтага персанажа аўтур не дае ні партрэтных, ні псіхалагічных характарыстык, ён толькі мімаходзь заўважае: “Кора нярэдка выказвала – напаўголасу, апусціўшы вочы, – праніклінасць і фантазію, якая, шчыра кажучы, пужала” [262, с. 35], ці зусім ускосна: “Не, ніколі мне (Элезару) не спасцігнуць маё дзіця” [262, с. 71]. Тут адчуваюцца ваганні пісьменніка: ці здольны ён праз сваё ўвасабленне вобраза Кору правільна прачытаць і зразумець Свяшчэнную Тору – Пяцікніжжа і тым самым правесці свайго героя па свяшчэнным шляху прарока Майсея. Разважанні Элезара суправаджаюцца маральнымі сентэнцыямі, укладзенымі ў вусны Кору: “Так, хутчэй за ўсё, гэта да лепшага” [262, с. 47], або “Яна <краіна> прынясе нам шчасце” [262, с. 80]. Сцвярджанне Элезара: “Твая чыстая душа – люстэрка свету, – што б ні здарылася, ты будзеш маўклівым сведкам нашага лёсу” [262, с. 49] – сведчыць, што Свяшчэнны тэкст Торы праз вусны Кору актуальна гучыць і для сённяшніх пакаленняў людзей.

Праз вобраз сына Элезара, Бенжаміна⁸, М. Турнье звяртаецца да біблейскага сюжэту пра ахвярапрынашэнне Аўраама. Да пэўнага моманту пісьменнік згадвае пра персанаж эпізадычна, іранічнымі фразамі, якія развенчваюць сакральнасць яго рэлігійнага прататыпа, напрыклад: “Бенджамін, ап’янёны свабодай пасля шасцідзённага зняволення, насіўся сюды і туды, быццам спушчаны з ланцуга шчанюк, і бурна захапляўся ўсім без

⁸ У рамана ўласнае імя Benjamin сугучнае з біблейскім Біньямінам, сынам Якава. “Біньямін” (Веніямін) азначае “сын правага боку”, “праведны сын”.

разбору” [262, с. 80]. Укус змяі і звязанае з гэтым пагаршэнне стану Бенжаміна бачыцца Элеазару вышэйшым знакам. Ён лічыць, што магчымая смерць дзіцяці – гэта цана ўваходжання сям’і ў сакральную прастору новай Зямлі Запаветнай. Аднак, падобна таму, як у самы фатальны момант, калі нож Аўраама быў ужо занесены над Ісаакам, Анёл спыняе руку Аўраама: “... не падымай рукі тваёй на хлопчыка і не рабі з ім нічога; бо цяпер Я ведаю, што баішся ты Бога і не пашкадаваў сына твайго, адзінага твайго, дзеля Мяне” (Быццё. 22:12) – так і ў рамане-прытчы: Бенжамін нечакана выратоўваецца, ён папраўляецца літаральна за адну ноч.

Як вядома, у Старым Запавеце сюжэт пра Аўраама і Ісаака мае некалькі сэнсаў. Адзін з іх – адмова ад усталяваных у язычніцкім свеце чалавечых ахвярапрынашэнняў. Не менш важным з’яўляецца і выпрабаванне веры Аўраама, яго даверу Богу. У рамане “Элеазар”, хутчэй за ўсё, М. Турнье выкарыстоўвае гэты эпізод, каб засяродзіць увагу чытача на тым, ці здольны, ці не развучыўся яшчэ чалавек і ў наш час ахвяраваць дзеля веры самым каштоўным, што ў яго ёсць?

Біблейскі матэрыял спатрэбіўся аўтару для таго, каб падштурхнуць чытача – сучаснага чалавека – вырвацца з шэрай паўсядзённасці, самотнасці, адчужанасці. Адзіны выхад для разбітага, стомленага, маральна няўстойлівага чалавека нашага часу пісьменнік бачыць у вяртанні да духоўных вытокаў. Такімі вытокамі Турнье лічыць хрысціянства. Невыпадкова ў творчасці пісьменніка алюзіі да Бібліі сталі своеасаблівай і сталай кан-амернасцю. Акрамя таго, пісьменнік вельмі арыгінальна выкарыстоўвае прынцып інтэртэкстуальнасці, зноў жа скіраваны да хрысціянскай міфалогіі, жыццёвай літаратуры і “Свяшчэннага Пісання”, малітваў і біблейных герояў.

3.2. Прасторава-часавая структура рамана-прытчы М. Турнье “Элеазар, або Крыніца і Куст”

Раман М. Турнье складаецца з дзевятнаццаці раздзелаў, якія пазначаюцца толькі з дапамогай лічбаў, без дадатковых назваў, і ўяўляюць сабой невялічкія па аб’ёме (каля 8-10 абзацаў)

самастойныя перыяды жыцця і шляху галоўнага персанажа – Элезара, якія суадносяцца з ключавымі момантамі існавання прарока Майсея. Такая пабудова твора звязаная з неаднародным характарам яго прасторавай і тэмпаральнай структуры.

У рамане можна вылучыць два тыпы прасторавай будовы, якая адпавядае дзвум рэальным апавядальным планам: астраўны (Ірландыя) і пустынны (Невада), якія супрацьпастаўляюцца адзін аднаму. Трэці план можна назваць умоўна-алегарычным. Аўтар, трымаючы яго ў сваёй творчай свядомасці, прымушае адчуваць чытачам.

Аўтар не стварае канкрэтную цэласную тэрыторыю. Так, месца завязкі сюжэта пісьменнік абазначае па асацыятыўных прыкметах. Ён прыводзіць апісанне палкі Элезара ў форме змяі, адзначаючы, што *c'est le seul serpent du pays de nord...* [262, с. 26] (*гэта адзіная змяя паўночнай краіны*), а потым уводзіць у тэкст афарызм: *dans la lutte de l'eau et du feu, c'est toujours le feu qui meurt* [262, с. 22] (*у барацьбе вады і агню, заўсёды гіне агонь*) і тлумачыць, што краіна вод – Ірландыя.

Пісьменнік фрагментарна выкарыстоўвае ў тэксце рамана тапонімы: ланды *Kanemar (Канемар)*, гарады *Cork (Корк)*, *Liverpool (Ліверпуль)*, *Ulster (Ульстэр)*, *Boston (Бостан)*, *New York (Нью Йорк)*. Такім чынам ён імкнецца надаць аповеду дакладнасць. Аднак аўтар не акцэнтуюе ўвагу на гісторыка-геаграфічных прыкметах месца, пазбягае апісання побытавых дэталей. Разам з тым ён вельмі выразна перадае асабістае стаўленне героя да кожнага з лакальных месцаў, дзе яму даводзілася спыняцца на сваім жыццёвым шляху. Да прыкладу, пры ўспаміне пра ферму Хезлета, дзе прайшло яго дзяцінства, хлопчык не мог стрымаць слёз: *il n'avait pas pu retenir ses larmes lorsque son père... l'avait voué à un métier qu'il n'avait pas voulu* [262, с. 14] (*Хлопчык не змог стрымаць слёзы, калі бацька стукнуў па руках з незнаёмцам, аддаўшы сына ў нялюбое рамяство*); калі ён вучыўся ў галіканскай семінарыі, гэтае месца падалося яму раем: *L'austérité du régime quotidien lui parut délicieuse après le jours et les nuits passés sur la lande...* [262, с. 18] (*Строгі рэжым, які панавалі ў семінарыі, здаўся яму раем пасля дзён і начэй, праведзеных са статкам у прыбярэжных ландах*); ажаніўшыся, ён жыве ў межах пратэстанцкай абшчыны і яго хвалюе ўбоства каталіцкіх

паселішчаў: *La pauvreté de la population catholique... lui était devenue plus proche par son mariage avec Esther.* [262, с. 43] (*Ажганіўшыся з Эстэр, ён прыняў вельмі блізка да сэрца беднасць людзей каталіцкага веравызнання*).

Абедзвюм прасторам – і астраўной і пустынной – вылучаным у рамане, пісьменнік вуснамі Элезара дае як негатыўныя, так і станоўчыя ацэначныя характарыстыкі. У Ірландыі – галеча і голад, але, нягледзячы на гэта, Элезар усёй душой любіць яе, бо гэта яго родная зямля, зямля продкаў. Як зачараваны, ён слухае мелодыю арфы, таму што яна ажыўляе ў яго памяці гукі бацькаўшчыны. У пустыні сям’я Элезара зазнае шмат няўдач і жорсткіх выпрабаванняў. Аднак пустыня здаўна сімвалізуе некранутае, цнатлівае месца, дзе людзі набываюць праз выпрабаванні і пакуты дар вышэйшай мудрасці, дар прароцтва. І, урэшце, менавіта тут герой застаецца паміраць.

У “Пустыні” Ж.-М. Г. Леклезіё таксама адрознівае два тыпы прасторы: пустыня ва ўстаўной прытчы і пустыня-Марсэль у пераносным сэнсе ў асноўным апаведзе. Абедзве прасторы – замкнёныя. Назву горада “Марсэль” аўтар узяў адвольна, ён не ўкладае ў яго канкрэтны змест. Пісьменнік мог разгарнуць дзеянне ў любым іншым месцы. Для яго галоўнае паказаць, што ўсялякі горад з яго жорсткасцю, гвалтам і абьякавасцю – гэта своеасаблівае мікрачалавецтва, “пустыня”, дзе людзі цалкам страцілі сувязь са сваімі каранямі, з прыродай. Ж.-М. Г. Леклезіё, даючы яму якасную характарыстыку, звяртаецца ў асноўным да лексічных адзінак з семантыкай “брудны, сапсаваны”: *les rues étroites aux vieux murs décrépis* (*вузкія вуліцы і дамы з абцёртымі сценамі*), *les chambres humides et froides, l’odeur de la pauvreté, de la maladie et de la mort qui règne, dans l’hôtel était sale, froid et maladroit* [227, с. 317-319] (*халодныя і сырыя пакоі, пах галечы, хваробаў і смерці панавалі ў брудным, нязграбным гатэлі*).

У Ж.-М. Г. Леклезіё, у адрозненне ад М. Турнье, пустыня ў прамым сэнсе ва ўстаўной прытчы існуе паралельна ўмоўнай, яны не супрацьпастаўляюцца адна адной. Зрэшты, і аб прыроднай пустыні пісьменнік таксама распавядае ў цёмных, змрочных танах, таму што пасля выгнання качэўнікаў яна страчвае сваю былую прыцягальнасць і становіцца для іх

чужой: *leurs visages portaient la marque du terrible soleil, du froid mortel des nuits* [227, с. 29] (на іх тварах адбіўся след п'якучага сонца, смярцельнага холоду начэй), *les griffes des arbustes déchiraient les vêtements, zebraent ses jambes et ses pieds nus* [227, с. 26] (калючыя кусты рвалі іх адзенне, абдзіралі іх ногі і босыя ступні).

Той факт, што Ж.-М. Г. Леклезіе ў тэксце называе некаторыя канкрэтныя геаграфічныя лакалізатары: гарады *Draa* (Драа), *Tamgrout* (Тамгрут), *Erg Iguidi* (Эрг Ігудзі), шляхі *Ait Atta* (Аім Атта), *Gheris* (Геріс), *Tafilelt* (Тафілелт), горы *Atlas* (Атлас), – не парушае абстрагаванасці прасторы, а толькі надае аповедну пэўную ступень дакладнасці.

Паміж дзвюма эпічнымі прасторамі Ж.-М. Г. Леклезіе арганічна размяшчае прамежкавае месца, – нейкі гарадок, дзе праводзіць сваё дзяцінства галоўная гераіня рамана. У гарадка няма сваёй назвы, у тэксце ён проста *la Cité* (Гарадок). Мяркуючы па тых пейзажных малюнках, якія дае пісьменнік у творы, можна меркаваць, што “гарадок” размешчаны на беразе мора. І калі прастора абедзвюх пустыняў – умоўнай (Марсэль) і прыроднай – існуюць паралельна, дык топас “мора”, “воднай прасторы” як праяўленне свабоды, незалежнасці, у сваю чаргу, выразна супрацьпастаўляецца ім. Відавочна, што прастора адыгрывае ў рамана-прытчы меншую ролю, чым час, бо яна быццам бы паглынаецца ім, “адціскаецца” і універсалуецца.

У рамана-прытчы М. Турнье “Элеазар” выразна прасочваецца тры мадэлі часу, якія знаходзяцца паміж сабой у шчыльнай узаемасувязі: фабульна-сюжэтны, апаведны і суб’ектыўны час персанажаў.

Час напісання твора паводле самога тэксту вызначыць немагчыма. Галоўная ўвага ў рамана звяртаецца не на дакладную гістарычную эпоху, у якой існуюць персанажы, а на сэнсавую нагрузку тэмпаральных лакалізатараў. Таму ў тэксце ў вялікай колькасці сустракаюцца акалічнасныя прыслоўі, якія абзначаюць няпэўныя часавыя адносіны: *un jour* (аднойчы), *depuis longtemps* (з даўніх часоў), *autrefois* (раней), *de temps en temps* (час ад часу), *dès le début* (з самага пачатку), *toujours* (заўсёды), *tout le temps* (увесь час), *jadis* (калісьці), *dans le temps* (з цягам часу).

М. Турнье толькі ў адным эпізодзе твора (прычым, у адным і тым жа невялікім абзацы) тройчы ўводзіць у тэкст дату (1845 год) з мэтай сканцэнтраваць увагу чытача на лічбах: *Ce fut à la mi-octobre de cette année 1845 que les premières taches brunes apparurent sur les pommes de terre récoltées au mois d'août. Signalé dès 1845 sur la côte des Amériques, la champignon phytophthora infestans avait donc mis deux ans à franchir l'Atlantique... La pluie n'avait pas cessé durant cet été 1845...* [262, с. 47] (Гэта здарылася ў сярэдзіне кастрычніка злашчаснага 1845 гада: на бульбе, сабранай у жніўні, з'явіліся першыя карычневыя плямы. Выяўленаму яшчэ ў 1843 году на ўсходнім узбярэжжы Амерыкі грыбку фітафторы – *Phytophthora Infestans* – спатрэбілася ўсяго два гады, каб перабрацца праз Атлантыку... Усё лета 1845 года ішлі бесперапынныя праліўныя дажджы...). Письменнік пры апісанні ў гэтым абзацы нягодаў ірландскага народа, якія дасягаюць свайго піку (неўраджайнасць, голад, галеча, страшэнная эпідэмія, пошасць) ужывае цэлы шэраг тэмпаральных намінатываў: *à la mi-octobre* (у сярэдзіне кастрычніка), *cette année* (сёлета), *au mois d'août* (у жніўні), *deux ans* (два гады), *cet été* (гэтым летам). Праз такі вось акцэнт на пэўнай даце аўтар відавочна імкнецца паказаць вышэйшую ступень трагізму ў жыцці ірландскага народа ў вызначаны момант. Што, дарэчы, і падштурхнула яго героя адправіцца ў далёкія краі, далей ад Ірландыі.

Французскі даследчык М. Гіё асобна вылучае ў рамане-прытчы М. Турнье сацыяльны час, пад якім мае на ўвазе “ўсё тое, што адносіцца да сацыяльных інстытутаў, грамадскага ўстанаўлення, да прыкладу, праца...” [199, с. 200].

У творы М. Турнье такая мадэль часу выяўляецца ў эпізодах, дзе распавядаецца аб працоўнай дзейнасці Элеазара ў падлеткавым узросце:

- *Il avait dû apprendre malgré sa repugnance à chêtrer les béliers et à marquer au fer rouge sous l'oreille gauche des agneaux de six mois le H stylisé de leur appartenance* (Элеазару давялося, ня гледзячы на агіду, навучыцца пакладаць бараноў і выпальваць гарачым жалезам за вухам у шасцімесячных ягнятаў стылізаванае “Х”, кляймо Хезлетта.) [262, с. 15].

- *Il avait appris à aider les brebis à mettre bas à les débarasser de la délivrer* [262, с. 16] (*Ён умела дапамагаў маткам нарадзіць, скінуць паслед*).

Падлетак Элеазар у той перыяд жыцця адчувае сябе некамфортна і таму імкнецца як мага хутчэй змяніць род дзейнасці: *Ce métier de berger, il ne l'avait pas voulu, et c'est d'une tout autre profession qu'il avait rêvé dans son enfance* [262, с. 13] (*Элеазар зусім не збіраўся пасвіць жывёлу; з дзяцінства ён марыў пра іншае рамяство*). Элеазар добра ведае пра негатыўны досвед адносін паміж біблейскімі героямі – земляробам Каінам і пастухом Авелем – і не хоча ў сваіх дачыненнях з братам дапусціць паўтарэння крывавага біблейскага сцэнару. Элеазар паступае на вучобу ў духоўную семінарыю, што пазбаўляе яго неабходнасці працаваць пастухом. Тым не менш даглядаць і весці паству (цяпер ужо чалавечую) ён абавязаны будзе праз усё сваё жыццё. Такім чынам, стаўшы пастарам, герой як бы пераходзіць з адной часавай прасторы ў іншую, дзе ягонае жыццё набывае зусім іншую афарбоўку.

Як правіла, героі прытчавых твораў стараюцца змяніць неспрыяльныя абставіны свайго існавання. Да прыкладу, так адбываецца і ў творы Ж.-М. Г. Леклезіе “Пустыня”, дзе галоўная гераіня Лала не хоча выконваць “змрочную працу, якая займала ўвесь час і пазбаўляла гармоніі душы з прыродай” [227, с. 178].

У гэтым рамане М. Гіё вылучае тры розныя віды працы персанажа, якія змяшчаюць у сабе намінатывы сацыяльнага часу, апошняя дзейнасць – асабліва напружаная, бо адбываецца ў “абрыдлым” Марсэлі. Гэта:

- бліжэй да палудня Лала павінна была набраць вады ў вёдры, памыць бялізну, пашукаць галля для таго, каб увечары раскласці агонь, патаўчы зерне ў ступе [227, с. 92];

- Лала і іншыя дзяўчынкі падлеткавага ўзросту працавалі ў майстэрні Зара [227, с. 187];

- Лала з самага ранку прыбірала пакоі ў гатэлі [227, с. 289]

Гераіня адмаўляецца выйсці замуж за багатага, але нялюбага чалавека, да чаго яе схіляе цётка Аама. Для Лалы сацыяльны час згубны – бо яна, дзіця прыроды, імкнецца

супрацьстаяць “разбуральнай” цывілізацыі і ў канцы твора вяртаецца на зямлю продкаў, дзе час “застывае, пакоіцца ў стагоддзях” [227, с. 157].

Фабульна-сюжэтны час у рамане “Элеазар” задаецца:

1. адносным датаваннем: *des années (гады), dès l'année suivante (з наступнага года), deux ans plus tard (двума гадамі раней), une semaine plus tard (тыднем пазней), il y a trois années (тры гады пасля)*;

2. фіксаваннем часавых прамежкаў, якія займаюць падзеі: *trois jours plus tard, il partait rejoindre les moutons [262, с. 14] (Праз тры дня яго адправілі пасвіць авечак), dès le quatrième jour pourtant se déroula aux premières lueurs de l'aube une cérémonie [262, с. 58] (на чацьвёрты дзень з першымі промнямі світаньня пачалася служба), le départ était fixé au surlendemain à l'aube [262, с. 71] (дзень ад'езду вызначылі на заўтра на досвітку). Заўважым, што калі падзеі набываюць асаблівую напружанасць ці значнасць (напрыклад, эпізод адплыцця сямейства О'Брайдаў у Амерыку), пісьменнік пачынае весці адлік часу нават пагадзінна: *la famille O'Braid déambulait depuis deux heures déjà sur les quais (дзве гадзіны сям'я О'Брайдаў ішла на прычале)*;*

Éléazar s'engagea sur la passerelle et ne revint auprès des siens qu'une demi-heure plus tard (Элеазар звярнуў на мост і вярнуўся да сям'і толькі праз паўгадзіны);

on piétinait depuis deux heures déjà quand on s'aperçut que la foule diminuait [262, с. 51-53] (прайшло калі дзвюх гадзін, і толькі тады заўважылі, што натоўп памешыўся).

У “Пустыні” Ж.-М. Г. Леклезіё фабульна-сюжэтны час адлічваецца паводле прыродных рытмаў: зменаў пораў года, сутак, пейзажаў. Да прыкладу:

C'est ici que Lalla est venue habiter, quand sa mère est morte, il y a si longtemps qu'elle ne se souvient plus très bien du temps où elle est arrivée. Il faisait très chaud, parce que c'était l'été, et le vent soulevait des nuages de poussière [227, с. 87] (Сюды Лала пераехала жыць, калі яе маці памерла, гэта было так даўно, што яна не вельмі добра памятала, калі дакладна гэта адбылося. Тады было вельмі цёпла, таму што было лета, і вецер ганяў вялікія хмары пылу),

quelquefois, en hiver, quand il n'y a rien à faire dehors, et que le vent souffle fort... Lalla écoute l'histoire de sa naissance [227, с. 88]

(часам, зімою, калі звонку няма чаго рабіць, і за акном бушуе моцны вецер ... Лала любіць слухаць гісторыю свайго нараджэння),

chaque matin Lalla traverse la Cité [227, с. 92] (кожную раніцу Лала праходзіла ўздоўж ўсяго Гарадка).

Аўтар на прыкладзе галоўнай гераіні настойліва імкнецца пераканаць, што вяртанне да прыродных вытокаў выратуе сучаснага чалавека ад паглынання тэхнакратычнай цывілізацыяй. Ва ўстаўной частцы рамана змена часу суадносіцца са зменамі надвор'я: *le soleil était encore haut dans le ciel nu, le vent emportait les bruits et les odeurs* [227, с. 8] (сонца яшчэ высока ў голым небе, вецер разносіць па розных баках гукі і пахі), *ils étaient partis depuis des semaines, des mois, allant d'un puits à un autre, traversant les torrent desséchés...* [227, с. 10] (яны ішлі некалькіх тыдняў, месяцаў, спыняючыся ад аднаго калодзежа да другога, ад аднаго высахлага ручая да другога). Племя “блакітных людзей”, страціўшы сваю радзіму, вымушана блукаць па пустыні, дзе кожны дзень жыцця залежыць ад прыродных умоў: “ці не замятуць шлях пясчаныя буры, ці знойдзецца хаця б невялічкі аазіс, каб прагнаць смагу” [227, с. 114].

У рамане-прытчы мадэль *фабульна-сюжэтнага* часу блізкая да мадэлі часу такога жанру як казка. Прыкметы хранатопу казкі дакладна вызначаны расійскім літаратуразнаўцам Д. Ліхачовым.

Па-першае, па меркаванні Д. Ліхачова, “час казкі шчыльна злучаны з сюжэтам. Час “пачынаецца” ад апошняй падзеі: “праз год”, “праз дзень”, “на наступную раніцу”. Перапынак у часе – паўза ў развіцці сюжэту” [107, с. 21]. У рамане-прытчы час таксама мае непасрэдную сувязь з сюжэтам і адлічваецца ад адной падзеі ў жыцці персанажаў да другой. І ў гісторыі пра Элезара ў М. Турнье, і ў гісторыі пра Лалу ў Ж.-М. Г. Леклезіе няма перапынкаў у часе.

Па-другое, “час у казцы заўсёды паслядоўна рухаецца ў адным напрамку і ніколі не вяртаецца назад. Апавед заўсёды па-соўвае яго наперад” [107, с. 21]. Так і ў “Элезары” – герой ніколі не жыве ў гэтым творы мінулым, ён настойліва ідзе наперад да сваёй мэты: Зямлі Запаветнай.

У “Пустыні” Ж.-М. Г. Леклезіё, у адрозненне ад казкі, устаўная прытча пра качэўнікаў з’яўляецца своеасаблівай рэтраспектывай: Лала ў асноўнай частцы твора часта прыгадвае, што ёй распавядалі ў дзяцінстве пра племя “сініх людзей” і, у прыватнасці, пра яе бацькоў. Да прыкладу, *s’était il y a longtemps, à une époque que ta mère ni moi n’avons connue, car c’était du temps de l’enfance de la grand-mère de ta mère que le grand Al Azraq, celui qu’on appelait l’Homme Bleu, est mort, et Ma el Annine n’était encore qu’un jeune homme en ce temps-là* [227, с. 119] (*гэта было так даўно, яшчэ не нарадзілася ні твая маці, ні твая бабуля... У той час мая бабуля была маленькай... Тады памёр вялікі воін – Аль Азрак, яго звалі Сіні Чалавек, а Ма аль-Айнін быў толькі юнаком...*). Характэрная для казкі непарыўнасць дзеяння перарываецца ў Леклезіё асацыятыўнай рэтраспекцыяй.

Па-трэцяе, “у казцы няма статычных малюнкаў. Прырода выяўляецца толькі ў руху, яе апісанне толькі развівае дзеянне. Пейзаж у казцы неабходны для тлумачэння падзей. Прырода выступае не для дэкаратыўнага антуражу, а ў выглядзе актыўнай сілы, якая ўмешваецца ў аповед і, такім чынам, не спыняе няўхільнага паступовага развіцця дзеяння” [107, с. 22]. Прырода і ў творы Ж.-М. Г. Леклезіё, і ў творы М. Турнье выступае таксама як актыўны ўдзельнік падзей. Статычнага пейзажу ў раманах няма. Нават у сказах, у якіх ёсць апісанне антуражу, па сутнасці, тлумачыцца, навошта гэтае апісанне патрэбна ў сюжэце. Да прыкладу, эпізод у М. Турнье, дзе хлопчык-пастух Элезар глядзіць на акіян: *“густы пяшчотны туман серабрыстага адцення ахутаў марское наветра. Ён ведаў, што ў другой палове дня неба зацягнуць хмары і ніхто не патрывожыць яго самоту.”* [262, с. 11]. Следам за такой змрочнай выявай распавядаецца пра тое, што хтосьці памёр у суседняй вёсцы, а пасля герой разважае пра жыццё і смерць.

Па-чацвёртае, “умоўнасць казачнага часу шчыльна звязана з замкнёнасцю прасторы. Казачны час не выходзіць за межы казкі... Ён не акрэслены ў агульнай плыні гістарычнага часу... Казка пачынаецца як быццам з нябыту, з адсутнасці часу і падзей” [107, с. 22]. Раман-прытча “Элезар” таксама пачынаецца з няпэўнага часавага арыенціру: *une durée indéterminée s’écoula* [262, с. 11]

(прайшло имат часу). У “Пустыні” племя качэўнікоў “...пайшло з месца тыдні, месяцы таму” [197, с. 10].

Па-пятае, “канчаецца казка не менш падкрэсленым спыненнем казачнага часу; ...канстатацыяй выяўленай “адсутнасці” падзей: дабрабытам, смерцю, вяселлем, балем” [107, с. 22–23]. Фінальная сцэна ў рамане М. Турнье сведчыць пра духоўную дасканаласць, якой дасягнуў герой, гэтая сцэна даецца ў аптымістычных, светлых танах: *Benjamin fut fier de prendre place sur le dos de Gus, en tenant dans ses bras la harpe aux trente cordes, pour descendre au milieu des fleurs et des fruits de la grande vallée californienne* [262, с. 125] (А Бенджамін горда сеў на свайго прэстага канька Гаса, далікатна трымаючы ў руках трыццаціструнную арфу і рыхтуючыся спусціцца ў бязмежную каліфарнійскую даліну з яе пахучымі кветкамі і сакавітай садавінай.). Гераіня Ж.-М. Г. Леклезіе ў фінале вяртаецца ў Гарадок, каб нарадзіць дзіця і кожны дзень у шчаслівым спакоі сузіраць, як узыходзіць сонца.

Аповедны час твора М. Турнье не супадае з лінейным фабульна-сюжэтным напрамкам часу. Усё, што адбывалася, адбываецца і можа адбыцца, сыходзіцца ў адной часавай кропцы. Аповедны час нібы “сціскаецца” і ўніверсалуецца, убірае ў сябе тры пласты: мінулае, сучаснае і будучае. Мінулае і сучаснае тут выяўляецца прасторава замкнёным у пазачасавым адзінстве. Падзеі ў творы М. Турнье, як і ва ўсіх іншых прытчавых раманах, змяняюцца, але мы рэдка адчуваем у іх рух часу. Часавая каардыната скіравана ў бясконцасць, якая маркіруецца пры дапамозе своеасаблівых сінанімічных паўтораў. Шмат сказаў у “Элезары” пачынаецца са слоў *une durée indéterminée* (нейкі час) ці *le temps n'existe pas* (час не існуе). Падобную “бясчасавасць” падкрэсліваюць і асобныя тэкставыя рэмаркі: *les jours et les nuits étaient tellement semblables dans leur horreur qu'ils paraissaient se répéter identiquement, les voyageurs ne savaient plus bien combien de temps ils étaient partis, ni le nombre de jours de traversée qu'il leur restait* (дні і ночы былі аднолькава жахлівыя, вандроўнікі нават добра не ўсведамлялі, колькі прайшло часу з таго моманту, калі яны адплылі, які сёння дзень і колькі ім засталася яшчэ часу плыць), ці *s'était cela, l'océan, un espace où le temps*

n'existe pas [262, с. 60] (прыйшоў такі момант, калі акіян стаў такой прасторай, дзе час спыніўся ўвогуле).

Цікава, што ў “Мальвілі” Р. Мерля аповедная мадэль часу таксама ўтрымлівае тры планы, якія перакрываюцца паміж сабой. Гаворка ідзе адначасова пра мінулае, цяперашняе і будучае. Мінулае – далёкая гісторыя чалавецтва, якое пасля катастрофы паўтарае свой былы шлях. Цяперашняе – час дзеяння рамана, які пачынаецца з 1977 года. Магчымае будучае – гэта жыццё жыхароў Мальвілі пасля *le jour D* (дня D). Будучае нагадвае мінулае. Геолаг Тама і выкладчык Мейсанье, якія засталіся ў жывых, лічаць, што яны вярнуліся да часоў Жаны Д’Арк. Эманюэль Конт прырэчыць: *Il ne nous faudra pas des siècles pour retrouver notre niveau technologique.*

“Et tout recommencer?” – dit Meyssonnier en levant les sourcils d’un air de doute... je suis saisi par sa question. Parce que c’est lui – l’homme de progrès – qui la pose. Et parce que je vois fort bien ce qu’il aperçoit dans l’avenir au bout de commencement [240, с. 618] (Нам не патрэбны стагоддзі, каб аднавіць наш тэхналагічны ўзровень).

“I ўсё пачнецца з самага пачатку?” – запытаў Мейсанье недаверліва падымаючы бровы... Я здзіўлены яго пытаннем. Таму што ён – чалавек прагрэсу – задаецца такім пытаннем. І таму, што я вельмі добра разумею, што ён бачыць у будучым, з канца самага пачатку).

Гэты абзац вельмі нагадвае знакаміты фінал “*L’Île des Pingouins*” (“Вострава пінгвінаў”) А. Франса, які носіць назву “Гісторыя без канца”. Аўтар не хаваў трывогі з-за таго, што ў канцы новага перыяду катастрофа можа паўтарыцца. “Паступовы рух стагоддзяў перарваўся. І нам ужо невядома, калі, у якім стагоддзі мы жывем і ці будзе ў нас хаця б якая-небудзь будучыня” [240, с. 456].

У якасці аповеднага часу ў рамане М. Турнье “Элеазар” відавочна вызначаецца мінулы час (*Imparfait* – незавершанае мінулае дзеянне; і *Passé simple* – завершанае мінулае дзеянне, не звязанае з цяперашнім часам). Такое афармленне тэксту адпавядае галоўнай аўтарскай задумцы: Элеазар імкнецца пакінуць “гэты грахоўны свет”, які, па сутнасці, ужо і не існуе, ён вычарпаў сябе, засталася толькі вера ў лепшае.

У “Пустыні” ва ўстаўной прытчы ў пачатку аповеду Ж.-М. Г. Леклезіё выкарыстоўвае незавершанае дзеянне *Imparfait*, тым самым, выказвачы надзею на станоўчы фінал блукання качэўнікаў. Аднак у канцы аповеду ён карыстаецца ўжо выключна *Passé simple*, тым самым як бы сцвярджаючы, што лёс племені прадвызначаны і караван ідзе да сваёй вернай пагібелі. У асноўнай частцы рамана аўтар, дзеля таго каб наблізіць аповед пра гераіню да сучаснасці, выкарыстоўвае ўсе дзеясловы ў *Présent* – цяперашнім часе. Пераход ад рэлятыўнага кантэксту (агульнага апісання) да прэдыкатыўнага (канкрэтнай сітуацыі) не парушае кантынуума (часавай паслядоўнасці) аповеду, і цэльнасць тэксту пры гэтым захоўваецца (тэрміналогія па М. Ільіной) [73].

Важнае месца ў структуры хранатопу рамана-прытчы “Пустыня” займае *суб’ектыўны час* гераіні, які, як правіла, замаруджаны, зацягнуты. Дзе б, да прыкладу, ні знаходзілася галоўная гераіня Ж.-М. Г. Леклезіё, у яе прыватным жыцці час заўсёды працякае павольна. Напрыклад, у “Гарадку” — *le temps marche lentement et longuement* [227, с. 165] (*час цягнуўся бясконца марудна*), у Марсэлі – *depuis combien de temps Lalla avance-t-elle au milieu de ces tourbillons..? Elle ne le sait plus. Des heures; peut être, des nuits entières* [227, с. 311] (*Як доўга Лала рухалася сярод гэтых віхур ..? Яна больш нічога не ўсведамляла. Гадзіны; можа быць, цэлыя ночы*), на беразе мора – *cela dure très longtemps, si longtemps que...* [227, с. 398] (*гэта доўжылася вельмі доўга, так доўга, што*).

Гераіня Ж.-М. Г. Леклезіё вельмі часта звяртаецца да свайго мінулага, асабліва калі застаецца сам насам з прыродай. Эпізоды мінулага, як правіла, выкарыстоўваюцца ў тэксце (у асноўным у памяці гераіні) тады, калі аўтару неабходна лепей адцяніць, падкрэсліць трагізм сітуацыі, у якой знаходзіцца персанаж.

Такім чынам, М. Турнье ў рамане-прытчы “Элезар” стварае абстрагаваныя ад канкрэтных побытавых дэталей, лакальных гісторыка-геаграфічных прыкметаў месца і час. Аўтар мадэліруе сітуацыю, якая не мае аналагаў у рэальнай рэчаіснасці, але магчымая ў адпаведных умовах.

3.3. Сімволіка і эстэтычны свет рамана-прытчы Мішэля Турнье “Элезар, або Крыніца і Куст”

Міфалагічны матэрыял у прытчавым творы спрыяе шырокаму выкарыстанню разнастайных формаў іншасказання, і, у прыватнасці, сімволікі і алегорыі, што дазваляе, на думку беларускага даследчыка Ул. Якіменкі, “сфакусіраваць думку, узяць яе да ўзроўню чыстага ўвасаблення” [170, с. 101].

Наяўнасць сімвалаў і алегорыі у прытчы сведчыць пра яе двухслаёвасць, суіснаванне двух планаў, адзін з якіх – прамы, павярхоўны; другі – больш глыбокі, прыхаваны. Першы – скіраваны на раскрыццё другога, хаця ў некаторых выпадках і сам сабой уяўляе самастойную каштоўнасць. Гэтую рысу прытчы адзначае Е. Меляцінскі [107–109]: “Уся сутнасць алегорыі заключаецца ў тым, што яна часта мае літаральнае значэнне і адпаведны сэнс... Таму многія прытчы, калі іх чытаць павярхоўна ці няўважліва, могуць здацца звычайнымі апавяданнямі” [108, с. 73].

Ступень складанасці вытлумачэння першага плану вызначаецца задумкай аўтара і залежыць ад таго, на які ўзровень чытацкага разумення ён разлічвае. На ранняй стадыі свайго развіцця прытча змяшчала настолькі відавочны падтэкст, што першы план не мог уяўляць сабой хаця б якой-небудзь самастойнай каштоўнасці: праз яго дакладна павінен быў чытацца падтэкст. Напрыклад, у вядомай біблейскай прытчы пра сейбіта кожны з элементаў іншасказання бачны вельмі дакладна: пасеянае зерне азначае дабро; месца пры дарозе – сэрца таго, хто разумее боскае слова; птушкі – гэта нячысты, які выкрадае пасеянае ў сэрцы; камяністая глеба – увасабленне таго, хто з радасцю прымае духоўныя веды, але застаецца няўстойлівым: калі пачнецца ганенне за іх, адразу адмаўляецца і здраджвае. І, урэшце, пасеянае зерне сімвалізуе таго, хто чуе святое, але людскія клопаты і спакушэнне багаццем заглушаюць добрыя пачуцці, і ён застаецца духоўна бясплодным. Прытчу пра сейбіта можна ўжываць у любы час, сярод усіх народаў, і яна заўсёды будзе актуальнай.

У сучасным рамане-прытчы значнасць першага плану павялічылася, што прывяло да развіцця самакаштоўнага падзейнага аспекта і паглыблення змястоўнага боку.

Суадносіны паміж першым і другім планамі цяжка ўявіць адназначна. У рэдкіх выпадках яны з'яўляюцца раўназначнымі, у асноўным жа падтэкст пераважае. “Пры паспяховай алегорыі аповед на другім узроўні дамінуе над аповедам на першым узроўні, і неабходнасць захоўваць выразнасць алегарычнага значэння наносіць шкоду рэалістычнаму плану” [106, с. 109]. Пранікненне чытача ў падтэкст прытчы мае пэўную спецыфіку і шмат у чым залежыць ад таго, якую ступень праўдападобнасці аўтар надае прытчаваму аповеду. У тых выпадках, калі першы план у творы цалкам рэалістычны і выкарыстанне сімвалаў ці алегорыі – абмежаванае, пранікненне ў падтэкст адбываецца не адразу, а толькі тады, калі чытач назапасіць іх крытычную колькасць і зразумее, што каштоўнасць уяўляе не сам па сабе аповед, а якраз другі план, які закладзены ў ім. Чытач рэтраспектыўна ўзнаўляе ўсю лінію другога плана з самага пачатку і ўжо далей успрымае дзеянне твора па дзвюх лініях.

Прыкладам можа паслужыць раман-прытча “Пятніца” М. Турнье [226]. Ва ўступным раздзеле капітан ван Дэйсел варожыць на картах таро Рабінзону, галоўнаму герою твора, прадказваючы яму выпрабаванні, якія Рабінзон зазнае, і метамарфозы, якія адбудуцца з ім. Усведамленне чытачом падтэкставай інфармацыі адбываецца паступова, пры супастаўленні трактоўкі адзінаццаці выцягнутых карт з падзеямі ў жыцці Рабінзона: ізаляцыя персанажа, яго аддаленасць ад сям’і і свету, пераходны перыяд, працягласць якога не вызначана і які ўключае ў сябе і знаходжанне ў “пекле”, і прэнатальны перыяд, і нават уяўную смерць героя, вяртанне Рабінзона і яго ўключэнне ў жыццё ў новай якасці.

У тых жа выпадках, калі ў творы адразу ўключаны сігналы другога плану (іншасказанні, сімвалы, алегорыі), тэкст першапачаткова пачынае ўспрымацца па дзвюх лініях, і дэкадзіраванне прытчавай задумы адбываецца адначасова з успрыманнем сімвалаў і алегорыі.

У рамане М. Турнье “Элеазар” адзнакай другога плану служыць *сімвал акіяна* і апісанне стану прыроды: *L'enfant pasteur voyait déferler, venant de l'ouest océan, une immense vague de brume douce et argentée. Il savait que l'après-midi serait sombre et que personne ne troublerait sa solitude* [262, с. 11] (*Хлопчык-пастух назіраў як з захаду акіян зацягвае мяккая серабрыстая дымка. Ён ведаў, што пасля апоўдня надвор'е сапсуецца і спахмурнее, і, што ніхто не патрывожыць яго самоты*). Як вядома, акіян прадстаўляе сабой стыхію, якая рэпрэзентуе станы ад напружана глыбокіх да штармавых ці ціхамірна сузіральных. Такім чынам у рамане з першых радкоў падкрэсліваецца супярэчлівая, складаная прырода характару галоўнага героя – Элеазара. Аўтар настройвае чытача на ажыццяўленне пошукаў ісціны разам са сваім персанажам.

Сімвал акіяна сустракаецца яшчэ ў адным з самых крытычных эпизодаў рамана – падчас падарожжа Элеазара на караблі. Пастар тады звяртаецца да воднай стыхіі ва ўнутраным маналогу: “*C'était cela, l'océan, un espace où le temps n'existe pas* [262, с. 60] (*Акіян – гэта тая прастора, дзе час перастае існаваць*). У дадзеным выпадку пісьменнік укладае ў *сімвал* так званае “гранічнае” значэнне своеасаблівай мяжы паміж светам жыцця і змрокам смерці (*un navigateur n'est pas un vivant à part entière, qu'il flotte pour le temps de la traversée dans les limbes situés à mi-chemin de la vie et de la mort* [262, с. 59] (*маранлаўца – не жывы і не мёртвы, ён знаходзіцца ў падвешаным стане – на паўдарогі паміж жыццём і смерцю*)). Далей – рытарычнае пытанне: *Le grand large n'a-t-il pas une évidente affinité avec l'eau-dela?* (*Ці не існуе відавочнай блізкасці паміж адкрытым морам і мёртвымі водамі?*) Насамрэч, згодна з традыцыяй, плаванне па акіяне пастара Элеазара можна трактаваць як шэраг выпрабаванняў перад пачаткам службы вышэйшым ідэалам.

З падобнай мэтай аўтар уводзіць і *сімвал карабля* як аднаго з самых значных у хрысціянскай сімволіцы. Карабель бачыцца вандроўкай праз бурныя воды жыцця. Увогуле карань слова *une navire* (*карабель*) – лацінскі і ў біблейскім плане абазначае паству, якая імкнецца выратавацца ад марнасці чалавечага жыцця і прысвяціць яго служэнню Богу.

Заўважым, што калі М. Турнье надае сімвалам у асноўным рэлігійны (хрысціянскі) сэнс, у адпаведнасці з галоўнай тэмай твора: вяртанне чалавека да духоўнага, то Ж.-М. Г. Леклезіе, у супрацьлегласць яму, напаўняе іншасказанні язычніцкай семантыкай, прапануючы сучаснаму грамадству знайсці прытулак у натуральнасці, у прыродзе.

Так, у “Пустыні” сімвалы *la mer* (мора) ці *l’océan* (акіяна) з’яўляюцца ключавымі. Яны маюць розныя сэнсы у залежнасці ад таго, у якім эпізодзе рамана размешчаны. У цяжкія хвіліны самоты, калі галоўная гераіня Лала яшчэ жыве ў гарадку, ёй дастаткова зірнуць на мора, каб не адчуваць сябе такой няшчаснай без бацькоўскай ласкі: *quand elle est triste, elle court aussi vite qu’elle peut vers la mer* [227, с. 79] (калі ёй сумна, яна бяжыць з усяе сілы да мора). Аўтар уводзіць сімвал вады, калі Лала едзе ў Марсэль, і вада суправаджаецца эпітэтамі з семантыкай “брудная”: *verte, encombré de saleté, puée* [227, с. 260] (зялёная, брудная, смярдзючая). У дадзеным выпадку сімвал можна разумець як своеасаблівае “хрышчэнне” гераіні перад паглыбленнем у змрочнае гарадское жыццё. Мора набывае значэнне “спакою і ціхамірнасці”, калі Лала і Радзіч збягаюць ад клопатаў, мітусні індустрыяльнага свету: *après le bruit de la ville, et après toutes ces odeurs bizarres, c’est bien d’être ici, avec rien d’autre devant soi que la mer* [227, с. 339] (пасля шуму горада, і пасля ўсіх гэтых дзіўных гарадскіх пахаў, як прыемна дыхаць морскім наветрам). Менавіта да сімвала мора як выратавальніка прыбгае аўтар і ў канцы асноўнага аповеду рамана. Лала Хава зноў шукае падтрымку ў воднай стыхіі, цяпер ужо для таго, каб нарадзіць дзіця: “яна ўваходзіць у мора”, і вада ў ім становіцца “цяжкай, шэрай і зялёнай”, нібы пераймаючы невыносны боль жанчыны.

У рамане-прытчы “Элеазар” М. Турнье вада як сімвал будзе фігураваць і ў эпізодзе, калі падлетак Элеазар з-за значнай адлегласці ад дома да крыніцы, замест чыстай вады насіў для сям’і брудную. Пад гэтым маецца на ўвазе няўпэўнасць, хісткасць веры хлопца. Але тут жа змяшчаецца цытата з Бібліі: “Кожны, хто п’е ваду гэтую, будзе смагнуць зноў; а хто будзе піць ваду, якую Я дам яму, той не будзе смагнуць вечна; а вада, якую я дам яму, зробіцца ў ім крыніцай вады, якая пацячэ ў

жыщцё вечнае” (Евангелле паводле Іаана. 4:13–14), што сведчыць аб спадзяванні аўтара на духоўнае ўдасканаленне як галоўнага героя, так і любога чалавека.

Звыклае станоўчае значэнне *сімвала la pluie (дождж)* як жыццёвай сілы, якая льецца з неба і ўтрымлівае боскае бласлаўленне, аўтар у кантэксте запазычаных біблейскіх сюжэтаў пра Садом і Гамору і пра Сусветны патап перайначвае ў негатыўнае. Ён паказвае, што распушчанаць, амаральнасць грамадства можа быць жорстка пакарана прыроднымі катаклізмамі, напрыклад, патапам.

Сімвал l'orage (навальніца), які разумеецца як праяўленне сілы Найвышэйшага, з’яўляецца тады, калі сямейства О’Брайдаў амаль што дасягнула сваёй заповітнай мары – Каліфарнійскай зямлі – у метафарычным плане ўвасаблення лепшага жыцця і будучыні. *Plus tard ils durent essuyer un orage d'une terrible violence et franchir des torrents grossis par des pluies diluviennes* [262, с. 121] (*Пазней яны павінны былі знішчыць буру страшнай жорсткасці і перасекчы моцную навальніцу*), – аўтар гіпербалізуе моц навальніцы і, хутчэй за ўсё, імкнецца паказаць, якім яркім можа стаць свабоднае ад заганаў жыццё чалавека.

У кола сімвалаў воднай стыхіі можна ўключыць і рэлігійны *сімвал le lait (малака)*, які неаднаразова сустракаецца ў творы. Ён сімвалізуе сабой першую ежу, што дарыць чалавеку моц, і мае сакральны сэнс. Багацце “Зямлі Заповітнай”, Ханаана, заключаецца ў тым, што там “цячэ малако і мёд” (Зыход. 3:8). У канцы свайго шляху Элезар узрушана ўскрыквае: *Californie, terre de lait et de miel, te voila donc, et ta richesse surpasse les promesses que fit Dieu à son peuple errant!* [262, с. 124] (*Каліфорнія, зямля малака і мёду, вось, нарэшце, і ты! І багацця твае пераўзыходзяць усе абяцанні, што Гасподзь даваў свайму народу*). У творы шмат біблейскіх алюзій на іншасказальны характар вобразаў малака і мёду для выбранай сям’і (народа). Паказальнымі з’яўляюцца вядомыя выразы “боскае слова – лепей за мёд” (Псалтыр. 118:103); “мядовыя рэкі новага раю” (пра словы Адкрыцця Ісуса Хрыста); “скала салодкамоўная” (пра цела Хрыстовае) (Псалтыр. 118:108-116).

У рамане-прытчы Ж.-М. Г. Леклезіе сімвалаў воднай стыхіі, акрамя мора і ўяўнага дажджу як надзеі на палёжку, на лепшы лёс качэўнікоў, больш не існуе.

Звернем увагу таксама на тое, што Ж.-М. Г. Леклезіе часта ўжывае *сімваліку сушы*. Так, *le désert (пустыня)* у асноўным аповедзе – сімвал незалежнасці. Калі Лалу прымушаюць выйсці замуж за багатага чалавека, яна бачыць паратунак для сваёй свабоды ў бяскрайніх прасторах пустыні. Думкі Хартані падобныя: ён марыць пра тое, каб знайсці і прайсці шлях праз пустыню да лепшага жыцця. Гераіня, дзіця прыроды, параўноўвае пустыню з неўтаймаваным морам: *le désert est comme la mer, avec les vagues du vent sur le sable dur, avec l'écume des broussailles roulantes, avec les pierres plates...* [227, с. 180] (*пустыня, як мора, з хвалямі ветру на цвёрдым пяску, з пакручанымі галінкамі хмызняку, з плоскімі камянямі*). Нягледзячы на тое, што пустыня можа ўтойваць у сабе небяспечныя для чалавека сюрпрызы, гераіня прымае гэта як належнае, напрыклад, яна мужна пераносіць і спякоту, і цяжкія пераходы, і недахоп вады.

Ва ўстаўной частцы твора “пустыня” сімвалізуе сабой не столькі свабоду, колькі межы, у якія яна заключана. У пустыню прыйшла вайна – і людзі ператварыліся ў выгнаннікаў, асуджаных на пагібель.

La sable (пясок), які ірве адзенне качэўнікоў, перашкаджае ісці, не дае расплюшчыць вочы, замятае сляды; *les pierres (каменне)*, якое да крыві сцірае ступні ног людзей; *les griffes (калючкі)*, якія драпалі цела старых, жанчын і дзяцей – усе гэтыя сімвалы нясуць на сябе адбітак пакутаў, нясцерпнага болю людзей, вымушаных блукаць у пошуках сваёй радзімы.

У супрацьлегласць Ж.-М. Г. Леклезіе, М. Турнье ўкладае ў сімвал “каменне” сакральны сэнс, у кантэксце падарожжа сямейства, у момант, калі здзяйсняюцца цуды: *Moïse lève la main et frappe deux fois le rocher, et il en sort de l'eau en abondance* [262, с. 98] (*Майсей падняў руку і ўдарыў у скалу двойчы, і пацякла адтуль вада*), яго можна трактаваць як знак адзінства, сілы, сталай асновы, апоры і надзейнасці.

У рамане “Элезар” сімвал *la terre (зямля)* таксама ўжываецца ў рэлігійным значэнні: зямля ўвасабляе чэрава, з

якога ўсё выходзіць і туды ж вяртаецца. Пісьменнік робіць акцэнт і на негатыўным сэнсе гэтага сімвала: *seul l'adulte, solidement enraciné dans la terre vivante, redoute l'arrachement d'une mort inattendue et injuste* [262, с. 11] (толькі дарослага, які трывала ўкараніўся ў жывую зямлю, раздзіраў страх нечаканай і несправядлівай смерці). У дадзеным эпізодзе зямля, абмытая крывёй нявінных пакутнікаў, становіцца пакараннем для забойцы, пазбаўляючы яго сваіх прыродных дароў.

Les montagnes (горы) – вельмі распаўсюджаны сімвал як у М. Турнье, так і ў Ж.-М. Г. Леклезіе. Аднак у кожнага з іх значэнне яго рознае. У рамане “Элезар” гэта сімвал блізкасці да Бога; горы тут – тая субстанцыя, якая ўзвышаецца над паўсядзённым жыццём чалавецтва і дасягае вышэйшых сфер. Горы быццам натхняюць падарожнікаў (сямейства О’Брайдаў) на іх нялёгкім шляху да лепшай будучыні: *la haute montagne, qu'ils ne connaissent pas, leur réservait encore des surprises bonnes et mauvaises* [262, с. 121] (высокія горы, якіх яны раней не бачылі, прыхавалі для іх свае добрыя і дрэнныя сюрпрызы). У “Пустыні” Ж.-М. Г. Леклезіе горы, якія перад бітваю бачаць у далечыні воіны пустыні, сімвалізуюць трываласць веры ў тое, што яны вытрымаюць націск захопнікаў.

Прывід *l'Homme bleu (Сіняга чалавека)*, які з’яўляецца перад бітвай і ў самыя трагічныя, напружаныя моманты шляху качэўнікоў, – увасабленне моцы, мудрасці, справядлівасці. У асноўным апаведзе твора вобраз-сімвал Сіняга чалавека канцэнтруе ў сябе непахісную памяць аб гераічна загінулых продках. Лала добра разумее, што свае карані нельга забываць, а трэба шанаваць, таму яна так часта просіць Намана і Аму расказаць ёй пра *Сіняга чалавека*, ці сама бяжыць у дзюны і размаўляе з яго нябачным ценем.

Так, калі горы і Сіні чалавек заключаюць у сабе аптымістычны пачатак, надзею на паспяховы зыход плямёнаў, дык *un chacal qui glapissait dans la nuit* (начное выццё шакала) ці *un long silence* (працяглая цішыня), наадварот – сімвалізуюць асуджанасць качэўнікоў-выгнаннікаў на хуткую пагібель.

У рамане М. Турнье *сімвал храма* (галіканскай семінарыі, у якой вучыўся Элезар) сведчыць аб намаганнях людзей

пабудаваць жыццё на зямлі ў адпаведнасці з архітэктурнай прыгажосцю. Ці не таму, нягледзячы на *l'austérité du régime quotidien, auquel ses camarades et lui étaient astreints* (Смпогі рэжым, які панаваў у семінарыі), навучанне ў семінарыі здавалася падлетку Элеазару раем *après les jours et les nuits passés sur la lande cotière avec son troupeau* (здаўся яму раем пасля дзён і начэй, праведзеных са статкам у прыбярэжных ландах) [262, с. 18]. Пачуццё раю, светлыя адчуванні ў душы персанажа лёгка тлумачацца: храм са старажытных часоў сімвалізуе касмічны цэнтр, які злучае нябёсы і зямлю; узыходжанне да духоўнага прасвятлення.

Le feu (агонь), распалены пасярод пустыні сям'ёй Элеазара мае сакральны сэнс. Агонь, у дадзеным выпадку, натхняе людзей на добрыя справы і адухаўляе іх. Менавіта ў той момант, калі сям'я сядзіць каля агню і прамаўляе вячэрнія малітвы, адбываецца ачышчэнне Хасэ, збаўленне яго ад злых сілаў. І ён, змяніўшы свой разбойніцкі лад жыцця, у далейшым абараняе О'Брайдаў і паступова становіцца праведным чалавекам.

У рамане-прытчы Ж.-М. Г. Леклезіё “Пустыня” *агонь* трактуецца ў язычніцкай традыцыі як ёмішча розных духаў. *On peut voir aussi des paysages, des villes, des rivières, des feux, toutes sortes de choses extraordinaires qui apparaissent et se cachent* [227, с. 100] (можна таксама пабачыць пейзажы, гарады, рэкі, палымя, і іншыя звышнатуральныя рэчы, якія то з'яўляюцца, то знікаюць...), — сцвярджае гераіня. Можна, таму так любяць і паважаюць усе жыхары Гарадка агонь, нават надзяляючы яго чалавечымі якасцямі: *le feu est comme cela, il aime ceux qui n'ont pas peur de lui* [227, с. 143] (Агонь... – вось такі шалёны, ён паважае тых, хто яго не баіцца). Агонь таксама сімвалізуе вяртанне ў даўніну, бо часцей за ўсё і Наман, і Ама распавядаюць казкі дзецям і Лале менавіта пасля таго, як добра разгарыцца вогнішча.

Нябесная іпастась у рамане М. Турнье прадстаўлена сімваламі *нябёсаў, аблокаў і анёлаў*. *Нябёсам* пісьменнік адводзіць ролю аб'екта рэлігійнага шанавання, бо зверху зыходзіць святло, а аблокі ўвасабляюць покрыва вяршыні той гары, дзе жыве Бог. У вобразе “воблачнага слупа” паўстаў Гасподзь у другой кнізе Майсея перад ізраільцамі, якія выходзілі з Егіпта (Зыход. 13:21). У творы з *сімвалам (неба)*

звязаны кожны новы перыяд у руху персанажаў да свайго збаўлення: *le second jour, le ciel et la campagne riaient tout autant que la veille* [262, с. 75] (назаўтра, і неба і вёска напоўніліся гоманам, як і ўчора), потым *les jours suivants, le ciel se couvrit de nuages* [262, с. 75] (усе наступныя дні неба было шчыльна зацягнута аблокамі) і яшчэ *dans le ciel clair et froid, un dur soleil du printemps donnait... un contour netteté cristalline* [262, с. 62] (на светлым і халодным небе вісела вясенняе сонца, промні якога падобна мільенам крышталікаў, прабіваліся да змучанай за зіму зямлі). Так, пісьменнік узвышае нябёсы, якія то радуюцца духоўным перамогам сямейства, то засмучаюцца іх няўдачамі.

У Ж.-М. Г. Леклезіё сімвал неба азначае бясконцасць, бязмежнасць свабоды. Лала з захапленнем сузірае яго, раствараецца ў яго прасторы. Ва ўстаўной частцы рамана, калі гаворка ідзе пра качэўнікоў, неба афарбоўваецца цёмнымі колерамі, быццам бы хмурнее, калі “бачыць” крываваю расправу з людзьмі.

Сімвал *l'ange* (анёла) ў М. Турнье найбольш глыбокі сэнс набывае ў эпизодзе размовы Элезара і Эстэр. Традыцыйна анёлы сімвалізуюць сабой праваднікоў Боскай волі, ахоўнікаў бязвінных і праведных, з імі звязваюцца ўсялякія цуды, праяўленні звышнатуральнай сілы. Аднак аўтар з іроніяй парушае традыцыйны сакральны сэнс сімвала: “Ён (анёл) злятае з нябёсаў, несучы людзям боскае пасланне і перадае ім яго, часам паспяхова, а часам і не вельмі” [262, с. 27], і “ўзгадвае” нядобрую ролю анёлаў падчас Сусветнага Патопу і спаленых гарадоў – Садома і Гаморы.

Да сімвалаў нябеснай стыхіі ў рамана можна паўнапраўна аднесці і *l'oeil* (вока), сэнс якога фарміруюць рэлігійныя асацыяцыі: *voir* (бачанне) – гэта сузіранне свету ў яго жывым зменлівым быцці. М. Турнье канцэнтруе ўвагу на вачах свайго героя і, у прыватнасці, на яго поглядзе з той мэтай, каб праілюстраваць унутраную моц Элезара, яго “боскую абранасць”. Сімвал “усёбачнага вока” ў творы – гэта алюзія на Бога, які не пакідае Элезара на шляху да вышэйшых мэтаў.

Вобраз-сімвал *le coeur* (сэрца) таксама мае рэлігійную трактоўку. Вядома, што пасля таго, як сімвал сэрца быў ужыты яшчэ ў грэчаскіх міфах (міф пра Дыяніса), ён стаў сімвалізаваць сабой

сродак сувязі галоўнага героя з Богам. У рамане М. Турнье сэрца як сімвал з'яўляецца своеасаблівым месцам узаемадзеяння чалавечага і Боскага пачаткаў.

Асноўным прынцыпам спалучэння прыведзеных сімвалаў з'яўляецца антытэза – у ходзе аповеду супрацьпастаўляюцца палярныя стыхіі: вада-полымя, нябёсы-зямля, кантрастныя паняцці і сутнасці: месяц-сонца-горы-нізіны-дождж-малако; мэта-вынік.

У абодвух раманах шмат сімвалічных вобразаў жывёлаў, якія, у асноўным выяўляюцца праз біблейскі ракурс. Так, напрыклад, у творы “Элезар” М. Турнье сімвалы свяшчэнных жывёлаў прадстаўлены змяй, бізонам, канём, авечкай, баранам, цялём і сабакам.

Le serpent (змья) – самы складаны з усіх сімвалаў, увасобленых у творах літаратуры, але і самы распаўсюджаны, самы старажытны з іх. У яго два бакі: добры і злы. Змья прадстае то ў вобразе ворага, то героя, то монстра. Як вядома, з дапамогай чарадзейнага жазла Майсей выклікаў “пакаранні егіпецкія” ў краіне фараона, а таксама, калі ізраільцяне ў сваім доўгім шляху да Зямлі Запаветнай пачалі наракаць супраць свайго прарока, Бог наслаў на іх раз'юшаных атрутных змей. Калі ж людзі пакаляліся, Усявышні загадаў вялікаму прароку прынесці меднага змея і падняць яго высока на слупе, каб ён адным толькі поглядам вылечваў атручаных людзей. У творы М. Турнье, у асноўным, абыгрываецца значэнне “бронзавага змея”, якога сімвалізуе палка-змья пастара. Прадстае змья і ў выглядзе індзейскага правадыра па мянушцы *Serpant d'Airain* (Бронзавы Змей). На працягу ўсяго рамана пастар Элезар не расстаецца са сваёй палкай, якая служыць яму напамінам пра ролю чалавека, выбранага Богам. У размове з індзейскім правадыром выяўляецца негатыўны бок змяі: *l'inversion maligne est sa vocation... Porte-Lumière a enseigné sa sagesse ténébreuse au premier couple humain, Adame et Eve...* [262, с. 90-91] (*Гэты агідны і, разам з тым, цудоўны ідал, падобна пустыні, стаіць за гранню прыгажосці і агіднасці*). М. Турнье невыпадкова падкрэслівае, што пры небяспецы змья абараняе менавіта галаву. Гэтым ён намякае, што чалавек павінен найперш думаць галавою, прымаючы рашэнні ў любой жыццёвай сітуацыі. Пісьменнік вельмі часта ўводзіць у раман сімвал змяі, але ён

не праводзіць мяжы паміж злым і добрым пачаткамі, спадзеючыся на тое, што сам чытач знойдзе яе дакладна як у творы, так і ў сваім асабістым жыцці.

Роля астатніх вобразаў сімвалічных жывёлаў у рамане-прытчы больш сціпая. Калі пісьменнік ілюструе тую ці іншую ідэю, ён скарыстоўвае толькі сімвалы, якія нясуць у сабе сакральны сэнс.

Напрыклад, у пустыні сям’і О’Брайдаў пагражае статак *les berges* (бізонаў) на чале з самцом гіганцкіх памераў. *Le pasteur ne comprit rien d’abord à la masse obscure... Une vision d’apocalypse, des milliers de réprouvés chassés dans les ténubres par la colère de Dieu!* [262, с. 87] (Спачатку пастар не зразумеў, што гэта за гіганцкая маса, якая рухаецца ўздоўж берага... “Сапраўдны Апакаліпсіс! – падумаў ён. – Тысячы грэшнікаў, праследуемых у змроку гневам Гасподнім!”). Відавочна, што бізон тут сімвалізуе смерч, смяротны пачатак.

Як вядома, у Святым Пісанні сімвал *le cheval* (каня) мае сакральны сэнс. Напачатку твора М. Турнье распавядае пра тое, што ў Сэма Пелгрэйва, аднаго з эпізадычных персанажаў, было дзве пары коней: белыя і вараныя. Белыя – сімвал сонечнага святла, жыцця і духоўнага прасвятлення, вараныя – сімвал смерці, д’ябла, першыя запрагаліся для вяселляў, другія – для пахаванняў. Такім чынам, М. Турнье, сцвярджае, што і цёмныя, і светлыя сілы будуць нязменна суправаджаць герояў рамана. І потым, калі О’Брайды, бацька і сын, выбіраюць коней, каб пераехаць пустыню, пісьменнік апелюе да лічбы quatre⁹ (чатыры), якая сімвалізуе цэласнасць, сукупнасць, паўнату. І хаця падчас падарожжа раўнавага парушаецца, бо трое з коней паміраюць, сэнсавая нагрузка на *Gus blanc aux rommes* (белага Гюса ў яблыках) не памяншаецца, таму што застаецца надзея. Раман завяршаецца словамі: “Бенжамін ганарліва асядлаў Гюса – свайго коніка... каб спуціцца ў вялікую каліфарнійскую даліну – даліну кветак і садавіны” [262, с. 122]. Тое, што Бенжамін асядлаў светлага каня падаецца аўтарам як добры знак, які азначае перамогу і мужнасць. Гэты герой М. Турнье вярхом на Гюсе параўноўваецца з Георгіем Перамо-

⁹ Чацьвёрка – сімвалічная лічба Новага Завету. Чатыры часткі сустракаюцца ў сімволіцы амаль што паўсюль: чатыры ракі раю, якія ўтвараюць крыж; чатыры Евангеллі, евангелісты, галоўныя архангелы; чатыры бацькі царквы, вялікія прарокі, галоўныя дабрачыннасці (мудрасць, цвёрдасць, справядлівасць, памяркоўнасць) ды інш.

ганосцам, які ў біблейскім сюжэце з кап’ём у руцэ змагаецца з ліхам менавіта на белым кані.

Сімвал *Le chien* (сабакі) з мянушкай *Bluet* Васілёк (за імем *Bluet* – традыцыйна замацаваны сэнс даверу) ўвасабляе ў рамане адданасць і самаахвярнасць. Васілёк суправаджае О’Брайдаў падчас нялёгкага шляху па пустыні. Увогуле, у хрысціянстве сабака для Боскага пастыра – добры сімвал і таму быў нават эмблемай духавенства. Менавіта Васілёк адчувае, што разбойніку Хасэ патрэбна дапамога, каб выратаваць яго душу, увязнутую ў зладзействах, і сабака своеасаблівым чынам падштурхоўвае яго зрабіць першы крок да набожнай сям’і: *Soudain il <José> tressaillit. Le chien l’accueillait comme un ami, lui baisait la main, l’invitait en somme à se joindre à la famille...* [262, с. 103] (*Рантам ён <Хасэ> уздрыгнуў. Сабака вітала яго як сябра, лізнула яго руку, віляннем хваста запрасіла далучыцца да сям’і ...*).

У творы Ж.-М. Г. Леклезіе сабака з мянушкай, якую ніхто дакладна не ведаў (ці то *Dib*, ці то *Hib*) з’яўляецца сімвалам дзяцей-беспрытульнікаў. *Le chien ne s’approche pas d’elle, et il ne laisse personne s’approcher de lui* [227, с. 282] (*Сабака не падыходзіла да яе, і не дазваляла нікому набліжацца да яе*), гэты сабака заўсёды сядзіць на адным і тым жа месцы і заглядвае ў вочы кожнаму прахожаму.

Сімвалы *расліннага царства*, у большасці, маюць язычніцкае паходжанне, таму М. Турнье абышоў іх сваёй увагай. Толькі аднойчы, калі вырашаецца пытанне, дзе працаваць Элеазару: у майстэрнях сталяром ці на полі пастухом, аўтар згадвае дуб як сімвал моцы, трываласці, высакароднасці, і яліну як сімвал вечнага жыцця. І такім чынам характарызуе свайго героя.

Выкарыстанне М. Турнье ў рамане-прытчы “Элеазар” хрысціянскай сімволікі – гэта спосаб паказаць новыя вобразы ў іх першапачатковым архітэпічным значэнні. З дапамогай такога сэнсавага нарошчвання пісьменнік далучае чытачоў да разумення прыроды добра і зла, жыцця і смерці.

Такім чынам, аўтар у рамане-прытчы карыстаецца універсальнымі сюжэтамі. Але ў той жа час у творы М. Турнье добра вядомыя сюжэты і вобразы (у прыватнасці, з біблейскай міфалогіі Старога Запавету) маюць сваю спецыфіку: яны

пераасэнсаваны з дапамогай іроніі. Аўтар выяўляе іронію праз антыфразы, гіпербалы, асаблівыя словаўтварэнні.

Прастора ў рамане-прытчы “Элезар” М. Турнье характарызуецца замкнёнасцю і накладаннем розных локусаў. Часавыя адносіны, як правіла, выяўляюцца ў трох сваіх складніках: фабульна-сюжэтным, апаведным і суб’ектыўным часах.

Асноўнай структурна-семантычнай асаблівасцю рамана “Элезар” з’яўляецца наяўнасць шырокага пласта сімвалаў. Сімвал у сваю чаргу ўплывае на арганізацыю тэкставай інфармацыі твора, у прыватнасці, садзейнічае стварэнню падтэкста. Хрысціянская сімволіка рамана і шматслойная глыбіня яе прачытання, па задуме пісьменніка, павінна натхніць чытача да вырашэння прыватных жыццёвых праблем на карысць духоўнага.

ЗАКЛЮЧЭННЕ

Прытча бярэ пачатак са старажытных часоў. Яе ўзнікненне звязана з выяўленнем вобразна-аналагічнага тыпу мыслення старажытнага чалавека. Паступова біблейская прытча набывае свой традыцыйны выгляд і змест (невялікі, алегарычны аповед, які змяшчае ў сабе маральнае або рэлігійнае павучанне). З часам адбываецца так званае “расслойванне” прытчы. Па-першае, яна існуе як самастойны невялікі дыдактыка-алегарычны аповед. Па-другое, некаторыя элементы прытчы асобна ўключаюцца ў раман, аповесць, апавяданне і драму (напрыклад, на тэматычным ўзроўні ў выглядзе “вечных” матываў ці універсальных вобразаў, на кампазіцыйным – праз шырокае выкарыстанне моўнага паўтору ці сімволікі, на эстэтычным – як мастацкія прыёмы і інтэртэкст, паралельны аповед, парабала і інш.

Пра раман-прытчу ў літаратуры другой паловы XX – пачатку XXI стст. можна казаць як жанравую разнавіднасць сучаснага рамана, для якога характэрны філасофская і этычная універсальнасць, наяўнасць падтэксту і алюзій на сучасныя сацыяльныя, палітычныя і культурныя праблемы, двухпланавасць кампазіцыі і сістэмы персанажаў, выкліканая ўзаемаўплывам двух праявімых жанраў (рамана і прытчы або аповесці і прытчы), экстэмпаральнасць часу і замкнёнасць прасторы. Раман-прытча даволі распаўсюджаны ў творчасці такіх вядомых сучасных французскіх пісьменнікаў, як Веркор, Р. Мерль, П. Буль, М. Турнье, Ж.-М. Г. Леклезіе, С. Жэрмэн, П. Канстан, Б. дэ Бушэрон і інш.

У рамане-прытчы “Пустыня” Ж.-М. Г. Леклезіе ўздымаюцца глабальныя тэмы, з максімальна абагуленым іх увасабленнем: духоўны крызіс высокаразвітага грамадства (магчымае выраджэнне чалавека, зніжэнне ўзроўню яго жыцця), трагедыя самотнага чалавека ў святле некамунікабельнасці і раз’яднанасці, крах сям’і і страчанае дзяцінства.

Раману-прытчы Ж.-М. Г. Леклезіе ўласціва двухпланавасць на кампазіцыйным узроўні. Твор арганізаваны як парабала: нейкія яго моманты паўтараюцца, кропка вышэйшага напру-

жання лёгка вызначаецца (гэта “пік” парабалы”). Так, аповед спачатку аддаляецца ад сучаснага аўтару свету, а потым, быццам бы рухаючыся па крывой, зноў вяртаецца да пакінутага прадмета і дае яго філасофска-этычнае асэнсаванне. Увядзенне ўстаўных аповедаў таксама надае “дваістасць” раману-прытчы: гэтыя эпізоды развіваюць, дапаўняюць, тлумачаць і адначасова ўскладняюць асноўны тэкст.

Паэтыка рамана-прытчы Ж.-М. Г. Леклезіе вызначаецца пашыраным выкарыстаннем паўтору (анафара, эпіфара, полісіндэтан, паралельныя сінтаксічныя канструкцыі) і дэталі на сінтаксічным і здарэнневым узроўнях. Асаблівая ўвага ў рамане-прытчы надаецца дэталі. Пэўная дэталізацыя часу, дзеяння, думак служыць для таго, каб завастрыць, сканцэнтравана ўвагу чытача на самым значным моманце аповеду.

Персонаж рамана-прытчы М. Турнье “Элеазар” – абагульнены герой сучаснасці, які паказаны ў сітуацыі маральнага выбару. Прытчавы герой пазбаўлены індывідуальнасці, каб быць “вечным” і актуальным на ўсе часіны.

У творы М. Турнье “Элеазар” праяўляецца шматслаёваць рамана-прытчы і адбываецца прырошчванне падтэкставай інфармацыі. У аснове іншасказальнай паэтыкі сучаснага французскага рамана-прытчы ляжыць сімвал, у той час як алегорыя сустракаецца зрэдку. Зварот да біблейскай міфалогіі і сімволікі ў рамане-прытчы дазваляе раскрыць глыбінны сэнс твораў. М. Турнье прыўносіць новыя якасці ў выкарыстанне традыцыйнага матэрыялу. Пісьменнік як бы гуляе з чытачом, перайначвае сакральны план у іранічны. Біблейская міфалогія неабходная для таго, каб падштурхнуць чытача – нашага сучасніка – выйсці за межы шэрай будзённасці, пераадолець адчуванне ачужанасці, самоты, усвядоміць першаснасць духоўных каштоўнасцей.

Асноўнымі адзнакамі хранатопа ў рамане-прытчы М. Турнье з’яўляюцца накладанне або рэзкае проціпастаўленне прасторавых локусаў, спацыялізацыя (ператварэнне часу ў прастору), пазачасавасць, штучнасць і замкнёнасць прасторы.

СПІС УМОЎНЫХ СКАРАЧЭННЯЎ

- “Элеазар”* – “Элеазар, або Крыніца і Куст”.
“Пятніца” – “Пятніца, або Ціхаакіянскі Лімб”.
“Каспар” – “Каспар, Мельхіёр і Бальтазар”.

ДАДАТКІ

ДАДАТАК 1

ПУСТЫНЯ

Жан-Мары Гюстав Леклезіё

Сегіет-эль-Хамра, зіма, 1909–1910

Быццам сон яны з’явіліся на грэбні бархана, па пояс у воблаку ўзнятага іх нагамі пяску. Павольна яны спускаліся ў даліну па ледзь прыкметнай сцежцы. На чале каравана ішлі мужчыны ў сініх ваўняных бурнусах – сінія пакрывалы хавалі іх твары. За імі цягнуліся два-тры вярблюда, а следам хлопчыкі паганялі коз і авечак. Замыкалі шэсце жанчыны. Ад цяжкіх бурнусаў іх фігуры здаваліся вельмі грузнымі, а твары і рукі пад цёмна-сінімі пакрываламі – яшчэ больш смуглымі.

Бясшумна і павольна ішлі яны невядома куды – і пясок замятаў іх сляды. Вецер дзьмуў не перастаючы, вецер пустыні, гарачы днём, ледзяны ноччу. Пясок струменіўся вакол іх, слізгаў паміж нагамі вярблюдаў, хвастаў жанчын у твар, і яны мацней насоўвалі на вочы сінія пакрывалы. Старэйшыя дзеці беглі побач, немаўляты, спавітыя ў сіняе палатно і прывязаныя за спінамі сваіх маці, плакалі. Пырхалі, чхалі вярблюды. Ніхто не ведаў, куды ляжыць іх шлях.

Сонца стаяла яшчэ высока ў голым небе, вецер зносіў усе гукі і пахі. Струменьчыкі поту павольна сцякалі па тварах, руках і нагах падарожнікаў; іх смуглявая скура іх шчок рук і ног адлівала цёмна-сінім колерам. Блакітныя татуіроўкі на ілбах жанчын пераліваліся быццам надкрылі свяшчэннага сарабея. Чорныя вочы, падобныя на кроплі расплаўленага металу, вышукваючы дарогу сярод хвалістых барханаў, амаль не звярталі ўвагу на бязмежныя пяшчаныя абшары

Больш на зямлі не было нічога – нічога і нікога. Іх нарадзіла пустыня, і толькі праз пустыню мог пралягаць іх шлях. Яны маўчалі. Яны нічога не хацелі. Вецер пралятаў над імі, скрозь іх, быццам сярод пяшчаных дзюнаў не было ні адной душы. Яны ішлі з ранняга світанку, не робячы прывалаў, ахінутыя нібы коканам, стомленасцю і смагай. Іх вусны і язык знімелі ад спёкі. Іх даймаў голад. Яны не маглі сказаць ні слова. Яны даўно ўжо сталі нямымі, як пустыня пад гарачымі промнямі сонца, што палала пасярод бязмежнага неба, і дрыжучы ад холаду ўначы, пад нерухомымі зоркамі.

Яны працягвалі павольна спускацца па схіле ў даліну, пятляючы, калі пясок асыпаўся пад іх нагамі. Мужчыны, не гледзячы, выбіралі

куды зрабіць наступны крок. Здавалася, яны ведаюць нябачную воку сцежку, якая вядзе да другога канца адзіноты – у царства ночы. Сярод іх толькі адзін нёс стрэльбу – крэмневы карабін, з доўгім счарнелым бронзавым ствалом. Стрэльба вісела ў яго на грудзях, ён сціскаў абаруч прыклад, а ствол, накіраваны ў неба, быў падобны на дрэўка сцяга. Побач з важатым, захутаным ў бурнусы, ішлі яго браты, злёгка згорбленыя пад цяжарам сваёй ношы. Сіняе адзенне пад бурнусамі, пакрамсаная калючкамі, пабітае пяском, ператварылася ў лахманы.. За знясіленымі жывёламі, перад сваімі маці і сёстрамі ішоў Нур, сын чалавека з карабінам. Яго смуглы твар счарнеў ад спёкі, але вочы ярка блішчалі, у іх бляску было штосьці амаль ненатуральнае.

Гэтыя мужчыны і жанчыны былі плоць ад плоці пяску, ветру, сонца і начной цемры. Як у сне яны з'явіліся на грэбні бархана, нібы іх нарадзіла бясхмарнае неба, і целы іх утрымлівалі ў сабе жорсткую непахіснасць пустыні. Яны неслі ў сабе голад і смагу, ад якой сыходзілі крывёй патрэсканыя вусны, суровую маўкліваць, настоеную на промнях гарачага сонца, халодныя ночы, ззянне Млечнага Шляху, месяц; і паўсюль іх суправаджала гіганцкая цень на заходзе сонца, бясконцыя хвалі цнатлівых пяскоў, якія ўзрыхляліся пальцамі іх босых ног, і прывідная лінія гарызонту. Незвычайны бляск іх вачэй не згасаў, бляск, які ішоў з самай глыбіні іх погляду.

Статак карычнева-шэрых коз і авечак ішоў наперадзе дзяцей. Жывёлы таксама не ведалі, куды ідуць, і ступалі капытамі па пакінутых старых слядах. Пясок кружыўся віхрам паміж іх ног, наліпаў на брудную поўсць. Паганяты вярблюдаў кіраваў імі толькі адным голасам, бурчаў і пляваўся, як яны. Хрыплае дыханне падарожнікаў, якое вецер адносіў на поўдзень, адразу гублялася ў лагчынах барханаў. Але ні вецер, ні суш, ні голад зараз не мелі значэння. Людзі і жывёлы павольна спускаліся, накіроўваліся ўніз – у глыб бязводнай, пазбаўленай ценю даліны.

Яны ішлі ўжо шмат тыдняў, шмат месяцаў, ад адной студні да другой, перабіраліся праз камяністыя ўзгоркі і сугор'і, сустракаючы на сваім шляху перасохлыя рэчышчы рэк, што губляліся ў пясках. Статак карміўся худасочнай травой, чартапалохам і лісцем багатак. Вечарамі, калі заходзіла сонца і ад кустоў адкідаліся доўгія цені, людзі і жывёлы рабілі прывал. Мужчыны разуючвалі вярблюдаў і разбівалі вялікі шацёр карычневага сукна, які мацаваўся да кедровага слупа. Жанчыны разводзілі агонь, варылі рэдкую прасяную кашу, даставалі малако, масла, фінікі. Вельмі хутка прыходзіла ноч, велізарнае халоднае неба раскідвалася над згаслай зямлёй. Высыпалі зоркі, мірыяды зорак у вечнай прасторы. Чалавек са стрэльбай, той, што вёў караван, паклікаў да сябе Нура і паказаў яму крайнюю кропку Малой Мядзведзіцы,

адзінокую зорку Кабры, а потым, на супрацьлеглым баку сузор'я, – блакітную зорку Кахаб. На ўсходнім схіле неба ён паказаў Нуру зіхоткі мост з пяці зорак: Алькаід, Міцар, Аліёт, Мярэц і Фекда. А далей на ўсходзе, амаль на попелыным гарызонце, крыху схіляючыся, нібы карабельная мачта, узыходзіў Арыён з Альніламам. Бацька Нура ведаў ўсе зоркі, часам называючы іх дзіўнымі казачнымі імёнамі. Ён паказваў Нуру, якой дарогай пойдзе іх караван, калі надыдзе дзень, быццам зоркі працэрчвалі шлях, які людзям належыла трымацца на зямлі. Якая безліч зорак! Ноч у пустыні была прасякнута іх агеньчыкамі, якія ледзьве мігацелі ў паветры. Гэта была краіна па-за часам, якая не мела дачынення да гісторыі чалавечага роду, – краіна, у якой, магчыма, ніхто ўжо не народзіцца і не памрэ, краіна, быццам бы адхіленая ад усіх іншых краін, краіна, якая дасягнула вяршыні зямнога быцця. Мужчыны часта глядзелі на зоркі – бясконцы белы шлях, падобны на пясчаны мост, перакінуты над зямлёй. Яны абменьваліся скупымі словамі, раскурваючы згорнутае канаплянае лісце, распавядалі адзін аднаму пра свае падарожжы, а таксама чуткі пра вайну з хрысціянскімі салдатамі, пра помсту. А потым слухалі ноч.

Польмя ад падпаленых галінак танчыла пад медным чайнікам, у якім шыпеў кіпень. Па іншы бок жароўні гутарылі жанчыны, адна з іх напявала, люляючы немаўля, што заснула каля яе грудзей. Брахалі дзікія сабакі, і рэха ў лагчынах паміж барханамі адклікалася нібы галасы іншых сабак. Пах жывёл вісеў у паветры і змешваўся з пахам сырасці шэрага пяску, і з'едлівым дымам жароўняў.

Потым жанчыны і дзеці ўладкоўваліся на начлег у шатры, а мужчыны, загарнуўшыся ў бурнусы, засыналі вакол патухлага агню. Яны знікалі, раствараліся ў бесконцасці пяску і каменя, а чорнае неба ззяла ўсё ярчэй.

Так яны ішлі месяцамі, а можа, і гадамі. Яны ішлі па зорках сярод пясчаных хвальдарогамі якія цягнуцца ад Дра, ад Тамгрута, ад пустыні Эрг-Ігідзі, ці больш на поўнач – дарогай праз Айт-Атта, Герыс, Тафілельт, што вяла да буйных умацаваных паселішчаў, ксураў, у перадгор'яў Атласкіх гор, ці бясконцым шляхам скіраваным самае сэрца пустыні, праз Ханк, да вялікага горада Тамбукту. Адны паміралі ў дарозе, іншыя нараджаліся, жаніліся. Гінулі і жывёлы – адны з перарэзаным горлам, угнойваючы нетры зямлі, іншыя ад хвароб, кінутыя гнісці на яе камяністай паверхні.

Здавалася, у людзей з гэтага каравана не было імёнаў, так, як і не было і слоў. Пустня ўсё змывала, усё сцірала сваім ветрам. У поглядзе людзей была свабода бязмежнага абшару, скура іх адлівала металічным бляскам. Сонца ўсё затапляла сваім святлом. Пясок – вохрысты, жоўты, шэры, белы -- лёгка слізгаў, выяўляючы рух ветра. Ён замятаў усе

сляды і косткі. Ён адштурхваў сонечныя прамяні, выганяў ваду і жыццё прэч з сэрца пустыні, якое нікому не дадзена было пазнаць. Людзі разумелі, што пустыня іх выракаецца, – і таму яны і ішлі без прыпынку, па дарогах, ужо абходжаных іншымі нагамі, у пошуках іншага прыстанку. У студнях – *айнах* – гэтых, нябеснага колеру вачах, ці ў вільготных рэчышчах старых брудных ручаёў сутракалася вада. Але гэта вада не цешыла вока, не супакойвала. Гэта былі толькі кроплі поту на паверхні пустыні, скнарлівы дарунак Бога сушы, апошняя трапятанне жыцця. Цяжкая жызка, выдраная ў пяскоў, мёртвая вада расколін, шчолачная вада, якая выклікала колікі ў жываце і ваніты. Трэба было ісці ўсё далей і далей у кірунку, паказаным зоркамі, звыкла крыху нахіліўшыся наперад.

Але, магчыма, што гэта была апошняя вольная краіна, адзіная краіна, дзе людскія законы ўжо не мелі значэння. Краіна камянёў і ветру, а таксама скарпіёнаў і тушканчыкаў, якія ўмеюць схвацца і знікнуць, калі сонца паліць, а ноч ледзяніць.

І вось цяпер гэты караван з’явіўся над далінай Сегіет-эль-Хамра, павольна спускаючыся ўніз па пяшчаным схіле. У глыбіні даліны паказаліся прыкметы чалавечага жыцця: раллі, абнесеныя агароджай з каменя, загоны для вярблюдаў, халупы, крытыя лісцем карлікавай пальмы, вялікія суконныя шатры, падобныя на перавернутыя ўгару кілем судны. Мужчыны павольна цягнуліся ўніз па схіле, глыбока апускаючы пяткі ў гразкі пясок. Жанчыны замаруджвалі крокі і трымаліся ў аддаленні ад статку, якое, пачуўшы ваду, нібы ашалела. І вось ля падножжа камяністага сугор’я расхінулася ва ўсю сваю шырыню даліна. Нур шукаў поглядам стройныя цёмна-зялёныя пальмы, узнесеныя ўвысь, якія абкружылі шчыльнымі шэрагамі крышталнай чысціні возера, шукаў поглядам белыя палацы, мінарэты, усё, пра што яму паўтаралі з дзяцінства, распавядаючы пра горад Смара. Ён так даўно не бачыў дрэў. Злёгка расслабіўшы рукі, ён спускаўся ў даліну, прыкрыўшы вочы з-за вельмі яркага святла і пяску.

Па меры таго, як людзі спускаліся ў даліну, горад, які на імгненне з’явіўся перад імі, становіўся нябачным, і яны зноў не маглі разгледзець нічога, акрамя сухой і голай зямлі. Было горача, пот сцякаў па твары Нура, сіняя адзежа прыліпала да спіны і плячам.

Але цяпер, нібы народжаныя нетрамі даліны, пачалі з’яўляцца і іншыя мужчыны і жанчыны. Жанчыны распалілі вуглі ў жароўнях, каб прыгатаваць вячэру, дзеці і мужчыны нерухома стаялі каля ў сваіх запаленых шатроў. Яны прыйшлі сюды з усіх канцоў пустыні, з-за камяністай Хамады, з-за гор Шэхеіба і Варкзіз, з Сіруа, з хрыбтоў Ум-Шакурт і нават з вялікіх паўднёвых аазісаў, ад падземнага возера Гурара. Адны прайшлі праз горы па цясніне Майдэр каля Турхаманта,

іншыя прайшлі ніжэй, там, дзе Дра сустракаецца з Цінгутам, праз Рэгбат. Яны прыйшлі сюды, усе насельнікі поўдня: качэўнікі, гандляры, пастухі, разбойнікі, жабракі. Некаторыя з іх, магчыма, пакінулі каралеўства Біру ці вялікі аазіс Валата. Іх твары неслі след бязлітасна пякучага сонца і смяротнай начной сцюжы на ўскраінах пустыні. Былі сярод іх высокія, цыбатыя людзі, чыя чорная скура адлівала чырвоным, і яны размаўлялі на незнаёмай мове – гэта былі людзі племені тубу, якія прыйшлі з іншага канца пустыні, ад скал Борку і схілаў Цібесці, яны харчаваліся арэхамі кала і, вандруючы, даходзілі да самага мора.

Чым бліжэй да вады падыходзіў караван, тым больш траплялася па шляху чорных людскіх сілуэтаў. За нязграбнымі акацыямі паказаліся сплеченыя з галінак і абмазаныя глінай халупы, падобныя на тэрмітнікі. Глінабітныя хаткі, халупы з дошак і землі і паўсюль – нізенькія, складзеныя з каменя агароджы, не вышэй калены, якія дзялілі чырвоную зямлю на маленечкія ячэйкі. На ўчастках памерам не больш конскай гунькі рабы-хараціны вырошчвалі чэзлыя парасткі бабовых, перцу, проса. Арашальныя канаўкі – асекьяс – праразалі сваімі бясплоднымі разорамі даліну, спрабуючы высмактаць з глебы хоць трошкі вільгаці.

Гэта і быў той горад, куды ішоў караван Нура, вялікі горад Смара. Усе яны, людзі і жывёлы, накіроўваліся зараз да яго па выпаленай зямлі, па гэтай гіганцкай расколіне – даліне Сегіет.

Столькі дзён, бязлітасных і колкіх, як крамень, столькі гадзін чакалі яны гэтай хвіліны. Колькі пакутаў неслі ў сабе іх змучаныя целы, крывацечныя вусны, выпаленыя сонцам вочы. Яны спяшаліся да студняў, не чуючы ні рову жывёл, ні галасоў іншых людзей. Наблізіўшыся, яны спыніліся каля каменных сцен, якія падпіралі мяккую глебу. Дзеці камянямі адагналі жывёл, а мужчыны уклечылі для малітвы. Потым кожны, пагрузіўшы твар у ваду, павольнымі глыткамі пачаў піць.

Вось яны, вочы празрыстай вады сярод пустыні. Але цёплая вада ўсё яшчэ захоўвала ў сабе сілу ветру, пясчоў і бязмежнага ледзянога начнога неба. Нур піў і адчуваў, як з вадою ўваходзіць у яго ўся беспрытульнасць пустыні, якая гнала яго ад адной студні да другой. Каламутная, нясмачная вада выклікала млоснасць, яна не спаталяла смагі. Яна нібы улівала ў яго цела нямую самоту пясчаных узгоркаў і велічэзных камяністых нагор’яў. Вада ў студнях была нерухомай і гладкай, як метал, на паверхні яе плавала лісце і жмуты воўны. У іншай студні мыліся і прыгладжвалі валасы жанчыны.

Побач з імі нерухома застылі козы і вярблюды, нібы прывязаныя да калкоў, уваткнутых у бруд студні.

Паміж шатрамі хадзілі туды-сюды нейкія мужчыны. Гэта былі Сінія Ваяры пустыні, з пакрывамі на тварах, узброеныя кінжаламі і

доўгімі стрэльбамі; яны расхаджвалі шырокімі крокамі, ні на каго не гледзячы. Рабы-суданцы ў абадраным адзенні цягнулі мяшкі з просам і фінікамі і бурдзюкі з маслам. Тут былі таксама і правадыры плямёнаў у белым і цёмна-сінім адзенні, амаль чарнаскурыя шлехі, вяснушкаватыя і рудавалосыя дзеці ўзбярэжжа і бязродныя, безыменныя людзі, жабракі, пракажоныя, якія не смелі наблізіцца да вады. Усе яны прайшлі свой шлях па камяністай зямлі, па чырвоным пыле, каб дабрацца да сцен святога горада Смара. На некалькі дзён, на некалькі гадзін яны вырваліся з пустыні. Разбіўшы цяжкія суконныя шатры і загарнуўшыся ў ваўняныя бурнусы, яны чакалі наступлення ночы. Зараз яны елі прасяную кашу, прыпраўленую кіслым малаком, хлеб, сушоныя фінікі, якія мелі прысмак мёду і перцу. У вярэнім паветры над галавой дзяцей віліся мухі і маскіты, на іх запыленыя рукі і шчокі садзіліся восы.

Зараз усё размаўлялі вельмі гучна, жанчыны ў душным цені шатроў, смеючыся, кідалі дробныя каменьчыкі ў дзяцей, што гулялі побач. Гаворкі мужчын ліліся нястрымным струменем, быццам пад чаркай, словы спяваліся, звінелі гартанным пошчакам. За шатрамі, у самых сценах Смара, у галінах акацый, у лістоце карлікавых пальмаў шамацеў вецер. І ўсё ж такія гэтых мужчын і жанчын, чые твары і целы адлівалі сінню і блішчалі ад поту, па-ранейшаму ахувала бязмоўе, і ўсё ж такія яны не расталіся з пустыняй.

Яны нічога не забыліся. У самай глыбіні іх душы, у самым іхнутры жыло вялікае бязмоўе, якое панавала над барханамі. Вось у чым заключалася сапраўдная таямніца іх быцця. Час ад часу чалавек са стрэльбай, які штосьці распавядаў Нуру, змаўкаў, аглядаючыся назад, на вяршыню схілу, адкуль налятаў вецер.

Часам хто-небудзь з мужчын іншага племені падыходзіў да шатра і вітаўся, працягваючы абедзве далоні. Мужчыны абменьваліся некалькімі словамі, імёнамі. Але словы гэтыя, гэтыя імёны імгненна забываліся – лёгкія, ледзь прыкметныя сляды, якія адразу занясе пяском.

Калі сюды, да студняў, спускалася ноч, над светам зноўку панавала зорнае неба пустыні. У даліне Сегіет-эль-Хамра ночы былі цяплей, у цёмным небе нараджаўся маладзік. Вакол шатроў танцавалі кажаны, якія праляталі над самай роўнядзю вады, мігацела полымя жароўняў, што разносіла пах кіпячага масла і дыму. Нейкія дзеткі бегалі паміж шатрамі, іх выкрыкі былі падобныя на брэх сабак. Жывёлы – стрыножаныя вярблюды, авечкі і козы ў загонах з каменнай агароджай – ужо спалі.

Мужчыны маглі дазволіць сабе трохі расслабіцца. Важаты паклаў сваю стрэльбу на ўваходзе ў шацёр і курыў, гледзячы прама перад сабой. Ён амаль не чуў нягучнай гаворкі і смеху жанчын, якія сядзяць

каля жароўняў. Магчыма,, ён сягаў думкай у іншыя вечары, да іншых дарог, нібы апёкі, пакінутыя сонцам на яго скуры; і смага, якая ўсушыла яго горла, была толькі прадвесцем будучых нягодаў.

Сон павольна сыходзіў на Смару. Далёка на поўдні, на велізарнай камяністай Хамадзе, уначы сон не прыходзіў зусім. Там людзі дранцвелі ад холаду, калі вецер гнаў хмары пяску, агаляючы падэшвы гор. На дарогах пустыні не спяць. Там жывуць, там паміраюць, ні разу не заплюшчыўшы выпаленых стомленасцю і сонцам вачэй. Часам Сінія Людзі знаходзілі аднаго са сваіх: чалавек сядзеў на пяску зусім прама, выцягнуўшы перад сабой нагі, адубелае цела ледзь прыкрыта лахманамі, якія развяваюцца на ветры. Счарнелыя вочы на шэрым твары ўпіваліся ў зыбкую лінію пяшчаных узгоркаў на гарызонце – так яго спасцігла смерць.

Сон падобны на ваду: ніхто не можа заснуць сапраўдным, глыбокім сном удалечыні ад крыніцы. Вецер, быццам з космасу, свістаў над зямлёй, забіраючы ў яе ўсё цяпло.

Але тут, у чырвонай даліне, падарожнікі маглі заснуць.

Важаты прагнуўся раней за іншых і нерухома стаяў каля шатра. Ён глядзеў на імглістую смугу, якая павольна паўзла ўгару па схіле даліны ў бок Хамады. Смуга сцірала на сваім шляху сляды ночы. Склаўшы накрыв на грудзях і стрымліваючы дыханне, важаты глядзеў наперад нерухомым поглядам. Ён чакаў першага пробліску ранішняга світанку, фаджр, белай плямы, якая нараджаецца на ўсходзе над узгоркамі. І калі замігцела яе святло, ён схіліўся да Нура і асцярожна разбудзіў сына, паклаўшы руку яму на плячо. Удваіх яны моўчкі рушылі ад шатра па пясчанай сцяжынцы, што вяла да студні. Дзесьці ўдалечыні брахалі сабакі. У шараватым святле золаку бацька і сын, паводле звычайнага рытуалу, абмылі адну частку цела за другой, паўтарыўшы абмыванне тройчы. Вада ў студні была халоднай і чыстай, вада, народжаная пяском і ноччу. Мужчына і хлопчык яшчэ раз абмылі твар і рукі, потым павярнуліся на ўсход, каб памаліцца. Сонца пачало залаціць небасхіл.

На стаянцы яшчэ не рассяялася імгла і яшчэ чырванелі агеньчыкі жароўняў. Жанчыны ішлі за вадой, дзяўчынкі, з крыкамі, заходзілі ў халодную ваду і выходзілі, хістаючыся і утрымліваючы на худых плячах гліняныя збаны.

Усе шумы людскага быцця пачалі паступова ажываць, паднімаючыся ад шатроў і зямлянак: бразгат і скрыгат металу, грук каменя, плёскаць вады. Жоўтыя сабакі, якія сабраліся ў станоўі, бегалі па крузе і гаўкалі. Вярблюды і авечкі пераступалі капытамі з месца на месца, падымаючы чырвоны пыл.

У гэты момант ранішнія святло, якое азарала Сегіет-эль-Хамру, было найпрыгажэйшым. Яго выструменьвалі адначасова і неба, і зямля і быўло яно залацістым і медным, трапечучы бяхмарным небе, не абпальваючы і не асляпляючы. Дзяўчыны, адкінуўшы полаг шатра, расчэсвалі густыя валасы, выбіраючы з іх насякомых і майструючы высокую прычоску, да якой прышпільвалі сіняе покрыва. Дзівоснай прыгажосці святло гуляла на іх загарэлых тварах і руках.

Нерухома седзячы на кукішках, Нур таксама любаваўся святлом, якое разлівалася над станоўем. Зграі курапатак павольна плылі ў паветры, узнімаючыся ўвышыню над чырвонай далінай. Куды ляжаў іх шлях? Можна быць, да камяністых вяршыняў над далінай Сегіет, да вузкіх чырвоных цяснін паміж горамаі Агмар. А калі зойдзе сонца, яны зноў вернуцца ў прасторную даліну, да палёў, дзе жытло людзей падобнае на тэрмітнікі.

Магчыма, яны бываюць у Аюне, горадзе з зямлі і дошак, дзе ёсць хаты, крытыя чырвоным металам; магчыма, далятаюць да самага мора, сапраўднага, ізумруднага і бронзавага.

Новыя падарожнікі пачыналі прыбываць у даліну Сегіет-эль-Хамра, караваны людзей і жывёл, якія спускаліся з пяшчаных узгоркаў, уздымаючы клубы чырвонага пылу. Яны праходзілі міма шатроў не паварочваючы галовы, усё яшчэ далёкія ад усяго, пагружаныя ў сваю самоту, быццам яны па-ранейшаму ішлі па пустыні.

Павольна цягнуліся яны да студні, каб памачыць вадой скрываўленыя вусны. Угары, над Хамадай, падняўся вецер. Ён слабеў у даліне, у лістоце карлікавых пальмаў, сярод калючых хмызнякоў і лабірынтаў, выкладзеных з каменя. Але ў вачах падарожнікаў зіхацеў і пераліваўся іншы свет: парэзаныя спічастымі скаламі раўніны, непрыступныя горы, расколіны, пяшчаныя абшары, іскрыстыя на сонца. Неба было бяскрайным, яго бязлітасная сіль абпальвала твар. А там удалечыні, дзе ўздымаліся ланцугі барханаў, у нейкай бязмежнай прасторы рухаліся іншыя людзі.

Але гэта быў іх сапраўдны сусвет. Пясок, камяні, неба, сонца, бязмоўе, пакуты, а не гарады з жалеза і бетону, дзе цурчэлі фантаны і чуліся чалавечыя галасы. У гэтым свеце панаваў няпісаны закон пустыні, дзе ўсё станавілася магчымым, і ты ішоў, не адкідаючы цені, ля самага краю ўласнай смерці; Сінія Людзі, якія па нябачнай дарозе рухаліся да Смары, былі вольныя, як ніхто ва ўсім сусвеце. Вакол іх паўсюль уздымаліся грабяні сыпкіх барханаў, зыбкае прастора, якая нічым не вымяраецца. Жанчыны і дзеці ішлі босымі нагамі па пяску, пакідаючы на ім лёгкі след, які адразу сціраўся ветрам. Удалечыні, паміж зямлёй і небам, плылі міражы – белыя гарады, кірмашы, караваны вярблюдаў і аслоў, гружаных харчамі, – мігатлівыя ўяўленні.

І самі падарожнікі былі падобныя на міражы, народжаныя голадам, смагай і стомленасцю на бяссподнай зямлі.

Дарогі ішлі па крузе, яны заўсёды вярталі да пачатку шляху, з кожным вітком усё цясней апяразваючы Сегіет-эль-Хамру. Падарожжа не мела канца, бо было яно даўжэй, чым чалавечае жыццё.

Адны падарожнікі прыбывалі з усходу, з-за гор Адме-Рых, з-за Ецці, з-за Табельбала. Іншыя – з поўдня, ад аазіса Эль-Харык, ад студняў Абд-эль-Малек. Яны рухаліся на захад і на поўнач, да самага ўзбярэжжа, ці праходзілі праз велізарныя саляныя капальні Тегаса. І вярталіся адтуль з харчамі і зброяй у святую зямлю, вялікую даліну Сегіет-эль-Хамра, не ведаючы, у які бок накіруюцца потым. Яны ішлі сваім шляхам па зорках, імкнучыся схвацца ад пячаных бур, калі неба станавілася чырвоным і пяскі рухаліся.

Так яны і жылі, мужчыны і жанчыны, заўсёды ў дарозе, не ведаючы адпачынку. І так яны аднойчы паміралі – ад жорсткай спёкі, ад варожай кулі ці ад ліхаманкі. Жанчыны нараджалі дзяцей, прысеўшы на кукішкі ў цені шатра, – дзве іншыя жанчыны падтрымлівалі парадзіху, сцягнуўшы ёй живот шырокім палатняным поясам. І з першай хвіліны з’яўлення на свет чалавек належаў гэтай бязмежнай прасторы, пяску, чартапалоху, змеям, пацукам і асабліва ветру – гэта і была яго сапраўдная сям’я. Меднаволосыя дзяўчынкі падрасцілі, вучачыся бясконцаму абраду жыцця. Яны не ведалі іншага лютэрка, акрамя вабнага абшару гіпсавых раўнін пад роўняддзю неба. Хлопчыкі вучыліся хадзіць, размаўляць, паляваць і ваяваць для таго толькі, каб навучыцца паміраць сярод пяскоў.

Важаты доўга стаяў нерухома каля шатра з боку яго мужчынскай паловы і глядзеў, як да пячаных узгоркаў, да студняў рухаюцца караваны. Сонца асвятляла яго смуглы твар, арліны нос, доўгія кучаравыя меднага колеру валасы. Нур спрабаваў з ім загаварыць, але бацька яго не чуў. Потым, калі станоўе супакоілася, ён зрабіў сыну знак, і яны ўдваіх пакрочылі на поўнач па сцяжынцы, якая паднімалася ўгару, да самага цэнтра даліны Сегіет-эль-Хамра. Часам ім сустракаўся які-небудзь падарожнік, які ішоў у кірунку да Смаре, яны абменьваліся з ім дзвюма-трыма словамі:

- Хто ты?
- Бу Сба. А ты?
- Ямайа.
- Адкуль ты?
- З Айн-Рага.
- А я з поўдня, з Ігецці.

І, не развітваючыся, кожны ішоў сваёй дарогай. Далей сцяжынка амаль гублялася сярод шчэбню ў кустах чэзлых акацый. Тут цяжка

было ісці з-за вострых камянёў, якія тырчэлі з чырвонай зямлі, Нур насілу паспяваў за бацькам. Сонца зіхацела ўсё ярчэй, вецер пустыні ўздымаў пыл пад іх нагамі. У гэтым месцы даліна звужалася, ператвараючыся амаль у цяснiну, месцамі шэрая, месцамі чырвоная, а часам яна адлівала металічным бляскам. Высмаглае рэчышча ракі загрузавшчвалі камяні – чырвоная і белая галька і чорныя крамені, на якіх іскрамі ўспыхвалі сонечныя прамяні.

Важаты ішоў тварам да сонца, крыху сагнуты наперад, захінуўшы галаву крысом бурнуса. Вострыя калючкі хмызняка рвалі адзенне Нура сваімі кіпцюрамі, драпалі лыткі і босыя ступні, але ён не звяртаў на гэта ўвагі. Ён неадрыўна глядзеў на постаць бацькі, які імкліва ішоў наперад. І раптам абодва спыніліся: пасярод камяністых узгоркаў у сонечным святле віднелася белая грабніца. Мужчына застыў, ледзь хістнуўшыся наперад, нібы пакланіўся магільнаму склепу. Потым абодва рушылі далей па каменні.

Павольна, не апускаючы вачэй, мужчыны паднімаліся да грабніцы. І чым бліжэй яны падыходзілі, тым вышэй, здавалася, узнімаўся ўгару яе купал, нібы адрываючыся ад чырвоных камянёў. Дзівоснае чыстае сонца асвятляла грабніцу, і яна нібы разбухала у перагрэтым паветры. Тут не было ценю – толькі адны вострыя камяні ўзгорка ды ўнізе засохлае рэчышча ракі.

Бацька з сынам падышлі да грабніцы. Яна ўяўляла сабою чатыры злепленыя з гліны і пабеленыя вапнай сцяны на падмурку з чырвонага каменя. Адзіныя дзверы, падобныя на жарало печы, якія вялі ўнутр, былі завалены вялікім чырвоным каменем. Белы яйкападобны купал канчаўся вастрыём. Нур глядзеў зараз толькі на ўваход у магільны склеп, які ўсё рос на яго вачах, станавіўся дзвярамі нейкага гіганцкага манумента са сценамі накшталт крэйдавых уцёсаў і купалам велічынёй з гару. Тут заціхаў вецер і спадала спёка пустыні, адыходзіла дзённая самота; тут абрываўся лёгкія сляды – нават тыя, што былі пакінуты людзьмі, якія заблукалі, а таксама вар’ятамі ці пераможанымі. Можна быць, гэта і было самае сэрца пустыні, тое месца, адкуль усё пачалося ў тую пару, калі людзі ўпершыню з’явіліся на зямлі. Магільня ззяла на схіле чырвонага ўзгорка. Сонечныя прамяні адбіваліся ад утаптанай зямлі, у іх святле палаў белы купал, і час ад часу па расколінах сцен струменіліся ручаўкі чырвонага пылу. Каля магільні не было ні душы, акрамя Нура і яго бацькі. Поўная цішыня панавала ў даліне Сегіет-эль-Хамра.

Калі мужчына адкаціў шырокі камень ад круглага дзвярнага праёма, адтуль на ягоны твар павеяла сваім мёртвым дыханнем густая халодная цемра.

Вакол грабніцы была пляцоўка, чырвоная зямля якой была ўтрамбавана нагамі паломнікаў. Тут і затрымаліся спачатку бацька з

сынам, каб памаліцца. На вяршыні гэтага ўзгорка, у грабніцы святога, вакол якой распасцірала сваё высахлае рэчышча даліна Сегіет-эль-Хамра, перад бясконцай далеччу гарызонту, дзе на фоне сіняга неба ўзнікалі іншыя ўзгоркі, іншыя горы, бязмоўе пранізвала яшчэ вастрэй. Быццам бы ўвесь сусвет стаў нерухомым і бязмоўным і ператварыўся ў камень.

Але час ад часу Нур чуў, як патрэскаюць земляныя сцены, як гудуць насякомыя і енчыць вецер.

“Я прыйшоў да цябе, – казаў, уклечыўшы на ўтапанай зямлі, чалавек. – Дапамажы мне, дух бацькі майго, дух дзеда майго. Я прайшоў праз пустыню, я прыйшоў прасіць перад смерцю твайго блаславення. Дапамажы мне, блаславі мяне, бо я – тваё цела. Я прыйшоў”.

Так казаў бацька, і Нур слухаў яго, не разумеючы сэнсу яго слоў. Бацька казаў то гучна, то шэптам і ківаў галавой, увесь час паўтараючы простыя словы: “Я прыйшоў да цябе, я прыйшоў”.

Нахіліўшыся наперад, ён збіраў жменямі чырвоны пыл і пасыпаў ім твар: лоб, павекі, вусны.

Потым бацька ўстаў і падышоў да дзвярэй. У праёму ён зноў апусціўся на калены і памаліўся, дакранаючыся лбом каменнага парога. Змрок у грабніцы, нібы начная смуга, паступова расставаў. Як і звонку, унутры сцены былі голымі і белымі, а на нізкай столі віднеліся галінкі, абшмараваныя зямлёй. Цяпер і Нур на карачках таксама ўпоўз у магільню. Ён адчуваў пад далонямі цвёрдую, халодную падлогу – зямлю, прасякнутую авечай крывёй. У глыбіні магільнага склепа бацька распасцёрся ніцма на ўтапанай зямлі. Дакранаючыся яе далонямі, выцягнуўшы наперад рукі, ён, здавалася, зліўся з ёй. Ён ужо не маліўся, не спяваў. Ён павольна дыхаў, прыціснуўшы ротам да зямлі, прыслухоўваючыся да біцця ўласнай крыві ў грудзі і ў вушах. Здавалася, штосьці пранікала ў яго праз рот, праз лоб, праз далоні рук і живот, і гэта штосьці прасочвалася ў самую глыбіню яго істоты і неўзаметку мяняла яго. Можа быць, у яго пранікала цішыня, народжаная пустыняй, морам пяшчаных узгоркаў, каменнымі горамі, залітымі святлом месяца, ці бязмежнымі ружовымі пяшчанымі раўнінамі, дзе сонечнае святло, падобнае на дождж, скача, мігоча; цішыня вадаёмаў з зялёнай вадою, якія глядзяць у неба сапраўдымі вочыма; цішыня неба, на якім не відаць аніводнага воблачка, аніводнай птушкі і толькі вольна шпацыруе вецер.

Чалавек, які выцягнуўся на зямлі, адчуваў, як усё яго цела наліваецца цяжарам. Цень засцілаў вочы, нібы ў сне. І ў той жа час новая сіла напаўняла яго грудзі, яго рукі, гуляючы ў кожным яго мускуле. Усё мянялася ў ім, усё абнаўлялася. Зніклі пакуты, жаданні, прага месці. Ён забыўся пра іх, нібы малітва абнавіла яго дух. Яму не трэба было больш маліцца – у халоднай цемры магільнага склепа словы

былі не патрэбныя. Іх замяняла дзіўная плынь, якая ішла ад зямлі, прасякнутаі крывёю, ад хваляў, ад спякоты. Гэта нельга было параўнаць ні з чым у свеце. Гэта была воля, якая не патрабавала доўгіх разваг, воля, што зыходзіла з самых нетраў зямлі, якая перадавалася ў глыбіню прасторы і нібы нябачнай ніткай звязвала распасцёртага чалавека з усім светам.

Нур, стаіўшы дыханне, глядзеў на свайго бацьку ў цямры магільні. Растапыранымі пальцамі ён дакранаўся халоднай зямлі, якая несла яго праз абалонку прастору.

Доўга заставаліся яны так – выцягнуты на зямлі бацька і Нур на каленях, нерухомы, з шырока раскрытымі вачыма. Потым, калі ўсё было скончана, бацька ўстаў і вывеў сына з магільні. Ізноў заваліўшы каменем уваход, ён сеў побач, прываліўшыся да сцяны магільнага склепа. Здавалася, ён зусім знясілеў, сапраўды пасля доўгага падарожжа без ежы і воды. Але душа яго здабыла зараз новую сілу, яго напаўняла радасць, якая ззяла ў поглядзе. Ён нібы ведаў з гэтага моманту, што павінен рабіць, нібы прадчуваў шлях, які яму трэба будзе прайсці.

Ён прыкрыў твар крысом ваўнянага бурноса і падзякаваў святога, без слоў, толькі злёгка схіліўшы галаву, а з горла ў яго вырваліся нейкія напеўныя гукі. Доўгія сінія пальцы лашчылі ўтаптаную зямлю, захопліваючы крупінкі пылу.

На іншы бок Сегіет-эль-Хамры заходзіла сонца. На дне даліны даўжэлі цені ўзгоркаў і скал. Але мужчына, здавалася, нічога не заўважаў. Нерухомы, прыціснуўшыся спіной да сцяны магільні, ён не адчуваў, як меншае дзень, не адчуваў ні голаду, ні смагі. Іншая сіла, іншы ход часу завалодалі яго душой, адварнулі ад чалавечага сусвету. Можна быць, ён нічога больш не чакаў, нічога больш не ведаў і стаў падобны да пустыні, цішыні, нерухомасці, нябыту.

Згушчалася цемра, і Нур, спалохаўшыся, крануў бацьку за плячо. Той паглядзеў на сына, але не сказаў ні слова і толькі ледзь прыкметна ўсміхнуўся. І абодва закрочылі ўніз, да перасохлага рэчышча ракі. Хоць ужо сцямнела, але святло яшчэ рэзала вочы, гарачы вецер абпальваў твар і рукі. Мужчына злёгка пахістваўся, і яму прыйшлося абAPERціся на плячо сына.

Унізе, на дне даліны, вада ў студнях счарнела. Маскіты скакалі ў паветры і імкнуліся ўджаліць дзяцей прама ў вочы.

Далей, у чырвоных сценах Смары, праносіліся нізка, над самымі шатрамі, кружылі побач жароўняў кажаны. Наблізіўшыся да першай студні, Нур і яго бацька зноў старанна абмылі кожную частку цела. Потым памаліліся, павярнуўшыся у той бок, куды спускалася ноч.

ШЧАСЦЕ

Сонца ўздываецца над зямлёй, цені даўжэюць на шэрым пяску, на пыльных дарогах. Дзюны абкружылі мора. Невялічкія сакавітыя травінкі трымцяць на ветры. У халодным блакітным небе няма ніводнай птушкі, ніводнага воблака. Адно толькі сонца. Ранішні свет хоць і няпэўна, нясмела, але паціху набіраў сілу.

Па дарозе, захіленай з абодвух бакоў шэрымі дзюнамі, павольна ідзе Лала. Час ад часу яна штосьці разглядае на зямлі. Або сарве сакавітую травінку, разатра ў пальцах, каб адчуць яе салодкі і востры пах. Расліны тут цёмна-зялёныя, бліскучыя, падобныя на водарасці. А вось на парасоне цыкуты сядзіць вялікі залацісты чмель, і Лала бяжыць за ім. Але яна не надта набліжаецца да яго, бо ўсё ж такі трохі пабайваецца. Затое, калі шмельузлятае, яна бяжыць за ім услед раскінуўшы рукі быццам і насамрэч хоча злавіць яго. Але гэта проста гульня.

Паўсюль толькі асляпляльнае неба – наколькі хапае вачэй. Дзюны кальшуща пад націскам марскіх хваляў, але самое мора нябачнае, толькі чутнае. Невялікія травінкі блішчаць ад марской солі быццам ад поту. Тамсям мільгаюць насякомыя – светлая божая кароўка, дзіўнага выгляду аса з такім тоненькім цельцам, што здаецца, яе разрэзалі напалам, старая скалапендра, што пакідае дробныя сляды на пяску; і плоскія, металічнага колеру, мушкі, якія дакучліва лезуць у вочы, садзяцца на ногі дзяўчынкі, каб паласавацца соллю.

Лала ведае ўсе сцежкі, усе лагчынкі ў дзюнах. Яна магла б прайсці тут з заплучанымі вачыма, і ў любую хвіліну сказаць, дзе знаходзіцца, проста дакрануўшыся да зямлі босымі нагамі. Часам вецер, пераскочыўшы праз дзюны, кідае ў твар дзіцяці жмені іголак, блытае яе чорныя валасы. Сукенка Лалы прыліпае да мокрай скуры, даводзіцца з сілай цягнуць яго, каб адклеіць.

Лала ведае ўсе сцежкі – і тыя, што праходзяць у кустах уздоўж шэрых дзюнаў і становяцца непрыкметнымі ўдалечыні, і тыя, што, апісаўшы крывую, вяртаюцца назад, і тыя, што нікуды не вядуць. Тым не менш, кожны раз, калі яна ідзе тут, ёй адкрываецца нешта новае. Сёння залаты чмель завёў яе далёка-далёка, туды, дзе заканчваецца хаціны рыбакоў і адкрываецца лагуна са стаячай вадой. Крыху пазней сярод кустарнікаў яна знайшла нейкі іржавы металічны каркас, які грозна натапырыў кіпцюры і выставіў рогі. Затым у дарожным пяску яна пабачыла невялічкую бляшаную кансервовую банку без этыкеткі з дзвюма дзірачкамі на кожным з донцаў.

Лала працягвае ісці вельмі павольна, яна так уважліва ўглядаецца ў шэры пясок, што нават яе вачам становіцца больна. Яна хоча знайсці што-небудзь, згубленае на дарозе і так захапляецца гэтым, што забывае пра

ўсё на свеце і нават больш не глядзіць на неба. Потым яна садзіцца пад хвой, хаваючыся ад сонечных промняў і заплюшчвае на імгненне вочы.

Яна абхоплівае рукамі калені і злёгка хістаючыся сюды туды, напявае французскую песенку, якая складаецца з аднаго толькі слова:

“М-і-ж-з-е-м-н-а-м-р’-е...”

Лалла не ведае, што значыць гэтае слова. Песенку яна аднойчы пачула па радыё і запамніла толькі адно слова, але яно ёй вельмі падабаецца. Вось чаму, калі ў яе добры настрой, калі няма чаго рабіць, ці калі, наадварот, крыху сумна без усякай прычыны, ян напявае гэтую мелодыю, часам амаль нячутна нават для самой сабе, або вельмі гучна, амаль на ўсё горла, каб абудзіць рэха і прагнаць страх.

Цяпер яна спявае ціха, таму што яна адчувае сябе шчаслівай. Вялікія чырвоныя мурашкі з чорнымі галовамі сноўдаюць туды-сюды па хваёвых іголках. Лала прыпыняе іх сухой галінкай. Дзяўчына ўдыхае пах лісця дрэў, змешаны з горкім водарам мора. Часам невялікія пясчаныя завіхрэні уздымаюцца ўверх да грэбня дзюнаў, потым абрынаюцца ўніз, абсыпаючы тысячамі іголак ногі і твар дзяўчынкі.

Лала хаваецца ў ценю высокай хвоі, пакуль сонца яшчэ не ўзнялося высока ў небе. Затым яна нетаропка вяртаецца ў Гарадок. Яна распазнае на пяску свае ўласныя сляды. Сляды здаюцца драбнейшымі і вузейшымі, чым ступні яе ног, але Лала, абярнуўшыся, параўноўвае іх з новымі слядамі – не, гэта ўсё ж такія яе сляды. Яна паціскае плячыма, і кідаецца бегчы з усіх сіл. Калючкі чартапалоху колюць яе ногі і Лалапачынае накульгаваць, час ад часу спыняючыся, каб выдаліць іх.

Але як толькі яна спыняецца, з усіх бакоў напаўзаюць мурашы. Быццам шпіёны яны прашмыгваюць паміж каменняў і бягуць па іскрыстым шэрым пяску. Але Лала ўсё ж такія любіць іх. Яна таксама любіць марудных скалапендр, чырвона-карычневых хрушчоў, і гнявікоў, і рагачоў, і кап’яносцаў, і божых каровак, і саранчу, падобную на абгарэлы сучок. А вось вялікіх багамолаў Лала баіцца – яна чакае, калі яны адпаўзуць і, ці абыходзіць іх, не губляючы з вачэй, пакуль яны паварочваюцца вакол сябе, выпускаючы свае шчупальцы.

Ёсць тут і яшчаркі, шэрыя і зялёныя. Яны ўцякаюць у дзюны, моцна ўдараючы хвостом, каб бегчы хутчэй. Часам Лале шанцуе схпіць адну з іх і патрымаць за хвост, пакуль той не адарвецца. А потым яна глядзіць, як абрубак хваста выгінаецца ў пылу. Адзін хлопчык даводзіў, што калі доўга пачакаць, то можна ўбачыць, як з хваста вырастаюць галава і ножкі новай яшчаркі, але Лала не верыць гэтаму.

Але асабліва тут шмат розных мушак. Яны падабаюцца Лале, нягледзячы на тое, што яны непрымена гудзяць і балюча кусаюцца. Яна сама не разумее, чаму яны ёй падабаюцца – падабаюцца і ўсё тут. Можа таму, што ў іх далікатныя лапкі і празрыстыя крыльцы, ці таму, што яны

могуць лятаць вельмі хутка туды-сюды ў паветры, і Лала думае: як было б добра ўмець лятаць як яны. Лала кладзецца на спіну ля пясчаных дзюнаў, і дробныя мушкі адна за другой садзяцца на яе твар, яе рукі, яе босыя ногі, аблепліваючы ўсё цела. Спачатку яны баяцца Лалу, але яны любяць смактаць салёны пот на скуры, і хутка смялеюць. Калі яны ходзяць па ёй сваімі маленькімі ножкамі, гэта казытліва і Лала пачынае смяцца, але не занадта моцна, каб не напалохаць іх. Часам якая-небудзь з мушак кусае Лалу і яна ўскрывае ад болю.

Лала доўга гуляе з мушкамі. Гэтыя невялікія мушкі жывуць у марскіх водарасцях на пляжы. У Гарадку ў дамах жывуць іншыя мушкі – чорныя, якія поўзаюць па цыраце, па кардонных сценах, па вокнах. А вакол халадзільнікаў, над кантэйнерамі са смеццем круцяцца тлустыя сінія мухі, якія гудзяць як бамбардзіроўшчыкі.

Раптам Лала ўсхопліваецца і бяжыць з усіх ног да дзюнаў. Яна караскаецца па пясчаным схіле, які асыпаецца пад яе босымі нагамі. Чартапалох упіваецца ў яе ступні, але яна не на гэта не зважае. Яна хоча ўзабрацца на грэбень бархана, каб як мага хутчэй пабачыць мора.

Тут, на грэбні, марскі вецер з сілай б’е ў твар – Лала ледзь не губляе раўнавагу. Ад яго халоднай пранізлівасці сутаргава скарачаюцца яе ноздры і пячэ ў вачах. Мора велізарнае, шэра-блакітнае, у белых плямах пены, прыглушана буркаталаі ў кароткіх хвалях, якія набягалі на пясчаны бераг, адлюстроўвалася амаль чорная сіль бязмежнага неба. Лала, стоячы супраць ветру, схіляецца наперад. Яе сукенка (насамрэч, гэта не сукенка, а хлапчуковая кашуля, ад якой цётка адрэзала рукавы) абляпляе жывот і бёдры, нібы яна толькі што выйшла з вады. Шум ветру і рокат мора гудуць у яе вушах то злева, то справа, да іх прымешваюцца нямоцныя воплескі пасмаў яе валасоў па скронях. Часам вецер кідае жмені пяску ў твар Лалы. Яна заплюшчвае вочы, каб не аслепнуць. Але вецер перамагае – вочы ў яе пачынаюць слязіцца і ў роце на зубах хрумсцяць пясчынкі.

Калі Лала ўволю нацешылася ветрам і морам, яна спускаецца ўніз да падножжа дзюнаў. Там яна на хвілінку прысаджваецца на кукішкі, каб аддыхацца. З гэтага боку дзюнаў ветру няма. Ён пералятае над дзюнамі і накіроўваецца ўглыб сушы, да сініх, акутаных туманам пагоркаў. Вецер – нецярплівы. Ён робіць тое, што хоча, і Лала – шчаслівая, калі ён ёсць, нават калі ад яго пячэ ў вачах і вушах, нават калі ён шпурляе ў твар пясок. Яна думае пра вецер часта, і пра мора таксама, асабліва, калі яна ў Гарадке, у сваім змрочным доміке, дзе паветра такое цяжкае і смярдзючае, яна думае, што вецер такі моцны і празрысты, ён пастаянна скача над марскімі хвалямі, ён перасякае пустыню ў адно імгненне, далятае да кедравых лясоў, і танчыць там ля падножжа гор сярод птушак і кветак. Вецер – нецярплівы. Ён перасякае горы, узнімае пыл, пясок, попел, ён падкідвае кускі кардону, часам ён дабіраецца да іх Гарадка, да

халуп з дошак і ўпаковачнага кардону, і, забаўляючыся, зрывае дахі і разрушае сцены. Але гэта не мае значэння. Для Лалы ён усё роўна прыгожы, празрысты як вада, хуткі як маланка, і такі моцны, што калі захоча можа знішчыць усе гарады на свеце, , нават тыя, дзе дамы высокія высокія і белыя з вялікімі шклянымі вокнамі.

Лала ведае, як завуць вецер, яна сама вывучыла яго імя, калі была яшчэ зусім маленькай і слухала, як ноччу ён залятае ў дом скрозь шчыліны паміж дошкамі. Яго завуць “Вууууу” – вось так, з прысвістам.

Крыху далей, сярод кустоў, Лала зноў сустракаецца з ветрам. Ён прыгінае да зямлі жоўтую траву, быццам праводзіць па ёй рукой.

Над травяністай раўнінай, распрастаўшы па вятры медныя крылы, амаль нерухома павіснуў у паветры ястраб. Лала глядзіць на яго з захапленнем, таму што ён умее лятаць у паветры. Ястраб амаль непрыметна варушыць кончыкамі крылаў, распусціўшы веерам хвост, і лёгка ляціць, а на пажухлай траве дрыжыць яго крыжападобны цень. Час ад часу ён стогне: “Кайік! Кайік!” – і Лала яму адказвае.

Але раптам, склаўшы крылы, ён імгненна апускаецца ўніз і доўга плыве над самай зямлёй, амаль датыкаючыся да травы, быццам рыба, якая слізгае па марскім дне над водарасцямі. І так знікае ўдалечыні паміж патрывожаных траў. Дарма Лала кліча яго, паўтараючы: “Кайік! Кайік!” – птушка больш не вяртаецца.

Але яшчэ надоўга перад яе вачыма застаецца імклівы цень ястраба, які нізка слізгае над жоўтай травой, быццам скат, што бясшумна плыве па хвалі страху.

Лала замірае на месцы, задраўшы галаву, і глядзіць шырока адкрытымі вачыма на белаватае ад спёкі неба, на кругі, якія раптоўна набягаюць адзін на аднаго, як бывае, калі кідаеш камяні ў бочку з вадой. У паветры няма ні птушак, ні насякомых, але у той жа час у небе рахаюцца тысячы кропак, быццам гэта хмары мурашак, даўганосікаў ці мушак. Кропкі тыя не лётаюць у паветры; яны спешна рухаюцца ў розныя бакі, быццам не ведаюць, дзе схавацца. Магчыма, гэта твары ўсіх людзей, якія жывуць у гарадах, у такіх вялікіх гарадах, якія не маюць ні канца, ні краю, дзе безліч машын, і так шмат людзей, і што вы ніколі не зможаце убачыць двойчы аднаго і таго ж чалавека. Так кажа стары Наман, паўтараючы дзіўныя назвы: Альхесірас, Мадрыд, Марсэль, Ліён, Парыж, Жэнева.

Лала не заўсёды бачыць гэтыя твары. Але бывае, калі вецер дзьме і гоніць аблокі да гор, і паветра становіцца такім празрыстым, нават дрыжачым ад сонечных промняў – вось тады і з’яўляюцца гэтыя людзі-насякомыя: яны ходзяць, бегаюць, танчаць у вышыні, ледзь бачныя, быццам маладая машкара.

Потым мора зноў кліча яе да сябе. Лала бяжыць праз кусты да шэрых дзюнаў. Дзюны падобныя да кароў, якія ляжаць – морда апушчаная, спіна

выгнутая. Лале падабаецца караскацца па іх спінах, па іх руках і нагах, каб потым кулём скаціцца па супрацьлеглым схіле на прыбярэжны пясок. Акіян гучна абрынаецца на абкачаны бераг, а потым вада адступае, і пена растае на сонцы. Тут столькі святла і шуму, што Лала заплюшчвае вочы. Марская соль апякае ёй павекі і вусны, ад шквалістага паветра цяжка дыхаць. Але Лале падабаецца стаяць каля мора. Яна ўваходзіць у ваду, хвалі б'юцца аб яе ногі і живот, сіняя кашуля прыліпае да цела. Ногі ўвязаюць у пяску, быццам два слупы. Але далёка заходзіць у мора яна баіцца – часам мора няўзнак выкрадае дзяцей, а праз два-тры дні выкідвае іх на цвёрды прыбярэжны пясок: живот і твар у іх – разбухлыя ад вады, нос, вусны і кончыкі пальцаў – сточаныя крабамі.

Лала ідзе па беразе ўздоўж пеністай лініі. Мокрая да самых грудзей сукенка абсыхае на ветры. Вецер адкідвае яе ярка-чорныя валасы на адзін бок, смуглы твар адлівае на сонцы медным колерам.

Там-сям на пяску трапляюцца медузы, выкінутыя з мора, гэтыя студзяністыя істоты са сваім шматлікімі шчупальцамі падобныя да дзявочых раскудлачаных валасоў. Лала назірае за ямкамі на пяску, што пакідаюць пасля сябе марскія хвалі, і бяжыць следам за маленькімі шэрымі крабамі; лёгкія, падобныя да павучкоў, яны ўцякаюць ад яе бачком, задраўшы ўверх ключні – як смешна на іх глядзець! Але Лала не імкнецца іх злавіць, як гэта робяць іншыя дзеці, - няхай сабе ўцякаюць у мора, знікаюць у сляпучай пене.

І зноў Лала ідзе ўздоўж берага і напявае ўсё тую ж песенку, якая складаецца з аднаго слова:

– М-і-ж-з-е-м-н-а-м-р-’-е...!

Потым яна садзіцца на беразе ля падножжа дзюны, абхапіўшы рукамі калені і схаваўшы твар у складках сіняй кашулі, каб пясок, якім кідаецца вецер, не забіваўся ў ноздры і ў рот.

Яна садзіцца заўсёды ў адным і тым жа месцы, – там, дзе ў прамывіне, размытай хвалямі, з вады тырчыць падгнілы драўляны слуп, а на камянях паміж дзюнамі расце вялізнае фігавае дрэва. Лала чакае Намана-рыбака.

Наман-рыбак – чалавек своеасаблівы, не такі як усе. Ён – высокі, худы, плячысты, з касцістым тварам цагельнага колеру. Ён заўсёды ходзіць басанож, у сініх штанах і белае шырачэзнай кашулі, якую трэпле вецер. Але для Лалы ён самы прыгожы і ўбраны, і яе сэрца б'ецца вельмі гучна, калі яна чакае яго. У Намана рэзкія, грубыя ад марскога ветру рысы твару, скура на ілбе і шчоках задубелая і пацямнелая ад сонца. Густыя валасы такога ж цёмнага колеру як і скура. Але вочы – самае прыгожае ў яго знешнасці -- незвычайнага колеру, зеленавата-блакітныя з шэрым адлівам, такія светлыя і празрыстыя на смуглым твары, быццам яны ўвабралі ў сябе святло і празрыстасць мора. Для таго, каб зазірнуць у гэтыя вочы, Лала і

любіць чакаць рыбака на беразе мора, побач з вялікім фігавым дрэвам, а яшчэ, каб пабачыць, як ён усміхаецца, заўважыўшы яе здалёк.

Яна чакае яго доўга, седзячы на сыпкім пяску дзюны пад ценем вялікага дрэва. Яна ціхенька напывае, закрывыўшы далонямі твар, каб не наглытацца пяску. Яна спывае сваю любімую песенку з аднаго слова – доўгага і прыгожага:

– М-і-ж-з-е-м-н-а-м-р’-е...!

Яна чакае, не зводзячы вачэй з мора, а мора хмурыцца, набывае шэра-блакітны колер, як сталь, і белае воблака закрывае далягляд. Часам Лале здаецца, што яна быццам бачыць чорную кропку, якая танчыць на грабнях хваляў сярод сонечных блікаў, і яна прыўстае, вырашыўшы, што гэта Наман на сваёй лодцы. Але чорная кропка знікае. Гэта проста марскі міраж, а, магчыма, спіна дэльфіна.

Пра дэльфінаў ёй распавёў Наман, Ён расказваў пра тое, як цэлая чарада жывёл з чорнымі спінамі весела выскоквае з вады каля самай лодкі, быццам вітаючы рыбакоў, і раптам імгненна знікаеўдалечыні. Наману падабаецца казаць Лале пра дэльфінаў. Калі ён распавядае, у яго вачах яшчэ ярчэй успыхваюць марскія блікі – і Лале здаецца, што ў гэтых бліках мільгацяць чорныя спіны дэльфінаў. Затое ў моры, колькі б яна не ўглядвалася ў яго, ёй ні разу не выпадала пабачыць дэльфінаў. Відаць, яны не любяць падплываць блізка да берага. Наман распавёў ёй выпадак, калі дэльфін выратаваў рыбака – прывёў яго лодку да самага берага, калі яе аднесла далёка ў мора падчас буры. Нізкія хмары, быццам покрыва, накрылі тады мора, а раз’юшаны вецер зламаў мачту. Вось тады бура і аднесла рыбацкую лодку вельмі-вельмі далёка, настолькі далёка, што рыбак нават не ведаў, у якім баку бераг. Два дні лютыя хвалі кідалі лодку, пагражаючы ўтапіць яе. Рыбак ужо думаў, што загіне, ён пачаў маліцца, як раптам у хвалях паказаўся велічэзны дэльфін. Ён скакаў вакол лодкі, забаўляючыся ў хвалях, як гэта звычайна робяць дэльфіны. Але гэты дэльфін быў адзін. І раптам ён павёў лодку наперад. У гэта цяжка паверыць, але ён насамрэч павёў яе – ён плыў ззаду лодкі і штурхаў яе перад сабой. Часам дэльфін знікаў ухвалях, і рыбак ужо думаў, што ён яго пакінуў. Але не – ён вяртаўся і зноў штурхаў лодку мордай, пляскаючы сваім моцным хвостом па вадзе. Так яны плылі ўвесь дзень, а вечарам, калі праз хмары прабіўся месяц, рыбак ўбачыў нарэшце агеньчыкі на далёкім беразе. Ён закрываў і заплакаў ад радасці, зразумеўшы, што цяпер ён выратаваны. Калі ж лодка падышла да гавані, дэльфін праплыў вокал яе і накіраваўся ў адкрытае мора – а рыбак глядзеў яму ўслед, назіраючы, як аддалялася яго бліскучая чорная спіна.

Лале падабаецца гэтая гісторыя. Яна часта ідзе да мора з надзеяй пабачыць вялікага чорнага дэльфіна, але Наман сцвярджае, што гэтая

гісторыя здарылася даўным-даўно, і што той дэльфін, павінен быць ужо вельмі старым.

Лала чакае, як заўсёды раніцай, схаваўшыся ў ценю фігавага дрэва. Яна глядзіць на мора – шэрае і сіняе, на вострыя грабяні марскіх хваляў, якія накатваюцца на ўзбярэжжа. Хвалі дасягаюць берага, прайшоўшы складаны шлях – спачатку яны кіруюцца на ўсход, да скалістага мыса, потым збочваюць на захад, у бок ракі, і толькі пасля ўжо дабіраюцца да берагу. Вечер гарэзінічае, падхоплівае прыгаршчы пены, і закідвае іх далёка ў дзюны, і пена змешваецца там з пяском і пылам.

Калі сонца стаіць ужо высока ў бязвоблачным небе, Лала няспешна вяртаецца ў Гарадок; яна ведае, што дома яе чакае шмат працы. Давядзецца ісці да калонкі па ваду, несучыі на галаве стары іржавы бідон, а потым мыць вопратку на рацэ, але гэта нават весела: можна пабалбатаць з людзьмі, паслухаць розныя небыліцы, асабліва цікава іх расказвае дзяўчына, якую з-за бародаўкі на шчацэ клічуць Ікікр, на мове бербераў гэта і азначае “бародаўка”. Але ёсць дзве справы, якія Лале не падабаюцца: па-першае, збіраць сухое галлё для вогнішча і, па-другое, малоць збожжа.

Вось яна ідзе дадому вельмі-вельмі павольна, ледзве цягнуць ногі. Яна ўжо не пяе, у гэты час у дзюнах можна каго-небудзь сустрэць: хлапчукоў, якія ідуць правяраць сваё сіло, або мужчын, якія спяшаюцца на працу. Хлапчукі часам насмяхаюцца над Лалай за тое, што яна не звыкла ходзіць басанож, і яшчэ таму, што яна не ўмее лаяцца. Але Лала, ужо здалёк пачуўшы іх галасы, хаваецца за калючым кустом каля дзюны і чакае, калі яны пройдуць міма.

А яшчэ Лала вельмі баіцца адной жанчыны. Яна яшчэ не старая, але вельмі брудная, валасы ў яе чорныя і рыжыя, а адзенне абадранае калючкамі. Калі яна ідзе па дарозе ў дзюнах, трэба пазбягаць яе, бо яна злая і не любіць дзяцей. Людзі клічуць яе Айша Кандзіша, хаця сапраўднае імя ў яе іншае. Толькі яго ніхто не ведае. Кажуць, яна выкрадае дзяцей, каб мучыць іх. Пачуўшы яе крокі, Лала хаваецца за кустом і стараецца не дыхаць. Айша Кандзіша праходзіць паблізу, мармычучы нешта незразумелае. Яна прыцішае крок, паднімае галаву, адчувае, што тут нехта ёсць. Але яна амаль сляпая, яна не бачыць Лалу і, а накульгваючы, сунецца далей, лаючыся сваім агідным голасам.

Іншым часам, раніцай у небе можна пабачыць тое, што так падабаецца Лале, – вялікае белае воблака, доўгае і махрыстае, яно расцягваецца па небе там, дзе асабліва густая сінеча. На канцы гэтай белай стужкі ледзь бачны маленькі сярэбраны крыжык, які павольна рухаецца наперад на такой вышыні, што яго з цяжкасцю можна разглядзець. Здраўшы галаву, Лала доўга назірае за маленькім крыжыкам у небе. Яна любіць глядзець, як ён бяшумна плыве па

бязмежным сінім небе, пакідаючы за сабой белы струмень з маленькіх пушыстых камячкэй, якія зліваюцца ў адну шырокую дарогу, а потым па небе пралятае вецер і разганяе воблачка. Лала разважае – як добра было б падняцца туды – на вышыню, унутр малюсенькага сярэбранага крыжыка, і пльць вась так над морам, над астравамі, у далёкія краіны. І доўга яшчэ пасля таго, як самалёт знікае, Лала глядзіць у неба.

ЭЛЕАЗАР, АБО КРЫНІЦА І КУСТ

Мішэль Турнье

1

Хлопчык-пастух назіраў як з захаду акіян зацягвае мяккая серабрыстая дымка. Ён ведаў, што пасля апоўдня надвор’е сапсуецца і спахмурнее, і, што ніхто не патрывожыць яго самоты. Страху ён ен адчуваў, але пакутаваў ад бязмежнай тугі. Здаецца, прайшла цэлая вечнасць, ён нават не ведаў, колькі часу мінула, пакуль удалечыні не пачаў адлічваць час звон у вёсцы Асенры; яго чысты сумны голас перабівалі рэзкія парывы марскога брызгу.

Элеазар ведаў, як родную мову, прастадушную блытаную гаворку званоў. Тое, што ён чуў цяпер, не было ні “ангелусам”, ні святочным перазвонам. Гэта быў звон да памінальнай службы. Ён не баяўся смерці. Гэта толькі дарослыя баяцца заўчаснай і несправядлівай смерці, бо трывала ўкараніліся ў жывой зямлі. Дзеці ж і старыя плывуць па хвалях жыццёвага мора без якара і пакідаюць яго без пакут.

Але хто ж гэта памёр у Асенры? Крыху пазней Элеазар убачыў удалечыні Сэма Пелгрэйва; той ехаў у сваім заўсёдным вазку. Як Элеазар і думаў, вазок быў запражаны парай вараных. Усяго ў Сэма было чатыры запражныя коні, яны прыносілі добры прыбытак і ён вельмі старанна іх даглядаў. Пара белых коней і пара вараных. Першыя запрагаліся для вяселляў, другія для пахаванняў. Вазок з дашчанымі бартамі быў адзін, на ўсе выпадкі жыцця. Гаспадар упрыгожваў яе то шэрым флёрам, куды ўскладаліся вянкi, то белай кісеяй, якую вецер сплятаў з вэлюмам нявесты.

Начная цемра спусцілася на бераг гэтак жа раптоўна, як распачынаецца новы дзень. Скрозь марскую смугу месцамі прабіваліся зоркі, якія адлюстроўваліся на хвалях. Прышоў час вяртацца дадому. Элеазар свіснуў сабакам, якія толькі і чакалі сігналу, каб сабраць статак. Да фермы Хезлетта, дзе працаваў хлопчык, была гадзіна хады. Ён падышоў да авечкі, каля якой церлася, нованароджанае ягня, якое яшчэ ледзь стаяла на нагах. Сваімі ножкамі яму да аўчарні не дабрацца. Элеазар падняў яго на рукі і прыціснуў да грудзей. На яго адразу прыемна павеяла далікатным цяплом дзіцяняці і густым пахам авечага выпату. Пазней, калі ён стане думаць пра крыніцы свайго рэлігійнага прызвання, яму выразна ўспомняцца тыя святыя ночы, калі ён нёс дахаты на руках ягня, яшчэ вельмі слабенькае, каб дайсці самому.

Элеазар зусім не збіраўся пасвіць жывёлу; з дзяцінства ён марыў пра іншае рамяство. У вёсцы жыў стары-чырванадрэўшчык; хлопчык цэлымі

днямі праседжваў у яго ў майстэрні і прывязаўся, як да роднага. Яму падабаўся лясны пах круглякаў, якія сохлі на кроквах пад дахам. Ён хутка навучыўся адрозніваць драўняныя пароды; адны былі звыклымі – вярба, алешына, якія раслі паўсюль, – у багністых лагчынах і па берагах рачулак; іншыя, высакародныя, як, напрыклад, дуб і арэх, вельмі рэдка сустракаліся ў Ірландыі; і, нарэшце, некалькі экзатычных дрэў прывезлі на радзіму маракі, якія хацелі, па вятанні дадому адсвяткаваць жаніцьбу на ложку з палісандру, чырвонага дрэва ці сікаморы.

Элеазару вельмі хацелася паступіць у вучні да старога Чарлтана, з якім ён добра ладзіў, але, на бяду, чырванадрэўшчык раптоўна памёр. Наведаўшы ў апошні раз яго майстэрню, Элеазар з бодем на сэрцы забраў адтуль адзіную сваю спадчыну – яловую стружку. Для яго гэта была не проста памятная рэч. Па звычаю, падлеткі, якім прыйшоў час нанімацца ў вучні, хадзілі па вялікім кірмашы ў Гальвее, прымацаваўшы да шапкі знак абранага рамяства: для пастухоў – касмыль воўны, для земляробаў – каласок, для столяраў – стружка, для кавалёў – кончык рысоры.

Элеазар усю раніцу пратырчаў у шматлюдным кірмашовым натоўпе, але ніхто так і не зацікавіўся стружкай, якая звисала з шапкі яму на вуха, быццам светлая кучаравая пасма. Нарэшце ён пайшоў шукаць бацьку; той выпіваў у пабе з фермерам з суседняй вёскі, які шукаў пастуха. Хлопчык не змог стрымаць слёзы, калі бацька стукнуў па руках з незнаёмцам, аддаўшы сына ў нялюбое рамяство. Праз тры дня яго адправілі на ферму Хезлетта пасвіць авечак.

– Нічога не зробіш, сыноч, гэта лёс! – сказала Элеазару маці, збіраючы яго бедны вузельчык. – Чалавек павінен пакорліва прымаць свой лёс.

Аднак, Элеазару спатрэбіліся доўгія гады, каб зразумець, што маці мела рацыю, бо працоўныя дні пастухоў не маюць нічога агульнага з працоўнымі днямі пастыраў душ чалавечых. Яго брат, які працаваў парабкам у поле, не прапускаў выпадку абазваць хлопчыка лайдаком: што за праца – з раніцы да вечара тырчаць слупом пасярод статка! Як быццам, яму не цярпелася паўтарыць біблейскую гісторыю, калі аселя земляроб Каін паўстаў сураць пастуха-качэўніка Авеля і было забаронена змешваць у адной і той жа тканіне лён – расліннае валакно і шэрсць – валакно жывёльнага паходжання.

Насамрэч гэта было вельмі цяжкім выпрабаваннем – пільнаваць авечак з раніцы да вечара, і ў навальніцу, і пад градам, і пад восеньскімі ўраганнымі вятрамі, ці бегаць па ўсёй акрузе, збіраючы напалоханы нечым статак. Элеазару давалося, ня глядзячы на агіду, навучыцца пакладаць бараноў і выпальваць гарачым жалезам за вухам у шасцімесячных ягнятаў стылізавае "X", кляймо Хезлетта. Але галоўным яго клопатам быў акот, які азначаў няўхільны канец зімы такім

жа чынам, , як трубчасты жоўты першацвет у ландах. Ён умела дапамагаў маткам нарадзіць, скінуць паслед. Ён ведаў, што калі нараджаюцца дваінята, трэба ахвяраваць якім-небудзь з іх, бо ніводная авечка не ў сілах выкарміць адразу дваіх ягнятаў. Але, галоўнае, ён змайстраваў сабе з барановай шкуры мяшок на спіну, каб цягаць у ім, услед за статкам, вельмі слабенькіх ягнятаў, і нішто не прыносіла яму большай радасці і гонару, чым прагны пацалунак у патыліцу мяккіх ягнячых губак, што нецярпліва шукалі матчыны саскі.

Аднойчы ўвечары, ледзь пачаўшы збіраць статак, ён адразу зразумеў, што знік малады баран. У статку было каля сотні галоў, але Элезар нават не пералічваў іх. Калі адно жывёлы не хапае – гэта імгненна кідаецца ў вочы вопытнаму пастуху, быццам свежы шрам на знаёмым твары. Ён кінуўся на пошукі барана ў цясніны прыбярэжных скал, але хутка сцямнела, і статак без пастуха пагражаў разбегчыся па ландах. Нарэшце Элезар заўважыў невыразную белую пляму: баран узлез на скалу, якая навісала над морам. Як аказалася, баран зламаў нагу і не мог спусціцца. Жывёлу належыла тут жа забіць. Аднак Элезар узваліў барана на спіну і, выбіваючыся з сіл, данёс яго да фермы.

Гаспадар фермы Хезлетт заўсёды збіраў жывёл з дапамогай сабак. Не дачакаўшыся Элезара, ён сам адправіўся на пошукі статка. Юны пастух заўважыў пугу на шыі гаспадара. Ён апусціў на зямлю знявечанага барана, выпрастаўся і стаў чакаць. Хезлетт моўчкі сарваў пугу з шыі і пачаў хвастаць хлопчыка. Ён біў яго доўга, пуга са свістам разразала паветра, упіваючыся ў цела з галавы да ног. Калі гаспадар, нарэшце, спыніўся, аблічча Элезар мала нагадвала чалавечае. З таго дня яго правую шчаку рассякаў шрам. Звычайна малапрыкметны, ён імгненна наліваўся крывёй, ворта Элезару хоць бы трохкі ўсхвалявацца. Але шрам быў дробяззю ў параўнанні з незагойнай ранай, назаўжды пакінутай у яго души.

2

Кожную раніцу ў нядзелю пастар чытаў у вясковым храме пропаведзі для моладзі. Некаторыя слухалі яго бяздумна, але былі і такія, што імкнуліся зразумець па-свойму святых гісторыі. Элезару больш за ўсё падабаліся біблейскія эпізоды і евангельскія прыпавесці, дзе галоўнымі дзеючымі асобамі былі пастухі і скаціна. Ён у думках уяўляў сябе добрым пастырам, які пакінуў статак у пошуках адной аблуднай авечкі. Неўзабаве ён вырашыў развітацца са сваім пастухоўскім заняткам і пайсці на пастырскую службу, кіруючыся духоўным прызываннем.

Элезару было сямнаццаць гадоў, калі ён стаў пансіянерам галіканскай семінарыі Даўнпатрыка ў Ольстары; грошы за яго ўнесла маленькая пратэстанцкая абшчына Гальвея. Строгі рэжым, які панаваў у

семінарыі, здаўся яму раем пасля дзён і начэй, праведзеных са статкам у прыбярэжных ландах. Праўда, большасць яго новых таварышаў з буржуазных сем'яў часта адкрыта паказвалі сваю перавагу юных гараджан над "гэтым дзеравеншчынай"; зрэшты, яны міласціва прабачалі яго невуцтва, так як ён вырас у паўдзікіх краях, населеных невукамі-каталікамі. Над ім кпілі. Некаторыя, праходзячы міма, грэбліва заціскалі нос: ад Элеазара нібы несла барановым тлушчам. Другія ўслых дзівіліся таму, што ён не спускаецца па прыступках з другога паверху задам: маўляў, у яго краях людзі, акрамя прыстаўных лесвіц, іншых не бачылі. І ўсе разам пагардліва пырхалі, гледзячы, з якім апетытам ён аплятае другую порцыю штодзённай маісавай кашы, якую гарадскія капрызны лічылі агіднай.

Але Элеазар прапускаў мімаж вушэй гэтыя кпіны; усё, што ён бачыў і пазнаваў, прыводзіла яго ў захапленне, асабліваю радасць яму прыносіла вучоба, пра якую ён раней і не марыў.

Храм семінарыі быў упрыгожаны барэльефам з малюнкам Святога Патрыка, які топча нагой клубок змей. Гэта здавалася невытлумачальным, хоць і святым, парадоксам: ніводзен ірландзец, колькі ён сябе памятаў, ніколі не бачыў змей у сваёй краіне – менавіта дзякуючы Патрыку, прапаведніку Евангелля ў Ірландыі; кожны ведаў яго гісторыю, якую расказаў Якаў Варагінскі ў "Залатой легендзе":

"У 280 ГОДУ АД НАРАДЖЭННЯ ХРЫСТОВА ПАТРЫК АПАВЯДАЎ АБ СТРАСЦЯХ ІСУСА ХРЫСТА КАРАЛЮ СКОТТАЎ І ВОСЬ, СТОЯЧЫ ПЕРАД ГЭТЫМ УЛАДАРОМ, ЁН АБАПЁРСЯ НА КІЙ, ШТО ТРЫМАЎ У РУЦЭ, І, САМ ТАГО НЕ ЖАДАЮЧЫ, ПРАКАЛОЎ ЯГО ВАСТРЫЁМ НАГУ КАРАЛЯ. КАРОЛЬ ЖА, МЯРКУЮЧЫ, ШТО СВЯТЫ БІСКУП ЗРАБІЎ ГЭТА ЗНАРОК, БО, КАЛІ НЕ ПАПАКУТУЕШ, НЕМАГЧЫМА БУДЗЕ ПРЫНЯЦЬ ХРЫСЦІЯНСКУЮ ВЕРУ, ЦЯРПЛІВА ЗНОСІЎ БОЛЬ. НАРЭШЦЕ, СВЯТЫ ЗАЎВАЖЫЎ СВОЙ ПРОМАХ, ШТО ВЕЛЬМІ ЯГО ЗАСМУЦІЛА, ПАМАЛІЎШЫСЯ, ЁН ВЫЛЕЧЫЎ КАРАЛЯ АД ЯГО РАНЫ, А ЗААДНО ПАПРАСІЎ БОГА НАВЕКІ ВЫГНАЦЬ З ГЭТАЙ КРАІНЫ ЎСЕ ЯДАВІТЯ СТВАРЭННІ "

Неўзабаве Элеазар пачаў уяўляць змяю як нейкую фантастычную істоту з мноствам сімвалічных сэнсаў. На гарышчы бацькоўскай хаты здаўна валяўся кій у выглядзе звільстай змяі з галавою ўдава. Ніхто не памятаў, адкуль ён узьяўся. Элеазар часта разглядаў яго з пачуццём жаху. Ён нарадзіўся і жыў у каталіцкай краіне, хоць і вырас у пратэстанцкай сям'і; вось чаму Новы Завет, з яго цудамі, прыпавесцямі, а, галоўнае, з вобразам Ісуса, быў бліжэй яго душы, чым Стары Завет. Змей-спакуснік у Раі і змей Майсея ўводзілі яго ў старажытны суровы свет, першакрыніцу, свет прарокаў, свет бога Яхве. Але лютэранскія настаўнікі

з Даўнпатрыка асуджалі яго за гэта. Яны прапаведавалі вяртанне да старазапаветных вытокаў. Для іх Біблія ўяўляла сабой самую важную кнігу, дзе сканцэнтравана ўся мудрасць быцця. Веруючы ўсё жыццё павінен быў кіравацца яе заповедзямі. Яму належыла заўсёды трымаць яе адкрытай у левай руцэ і звяртацца да яе ў любых выпадках (хоць для Бога выпадковасцяў не існуе) калі ў яго ўзнікала пытанне, сумнеў ці цяжкасць на душы. Там, у Бібліі, меўся адказ на ўсе пытанні.

Элеазар пакорліва выслухваў гэтыя павучанні і сумленна спрабаваў прасякнуцца імі. Але цалкам упусціць іх у сэрца не атрымоўвалася. Дарэмна выкладчык багаслоўя гарланіў у капліцы Даўнпатрыка сваім басам, дарэмна пагражаў пальцам быццам прарок, – у глыбіні сэрцы Элеазара гудзеў марскі вецер родных берагоў і яму здавалася, што скажоны пакутамі, заліты слязамі твар Ісуса куды бліжэй гэтай краіне, чым застылае суровае аблічча Майсея.

Элеазар часта разважаў пра пануючую ролю вады ў Евангеллі. Хрысціільныя воды Іярданіі, цуды падчас рыбнай лоўлі на Ціверыядскім моры, крыніцы і студні, куды сыходзіліся жанчыны са збанамі і іншымі пасудзінамі... І яшчэ словы Ісуса да самаранкі ў колодзежа Іякаўлева: “Кожны, хто вып’е гэтую ваду, адчуе смагу ізноў; але вада, якую Я дам яму, зробіцца ў ім крыніцай, якая цячэ ў да вечнага жыцця” (Евангелле ад Іаана, IV).

Сказана было так, нібы Ісус знаходзіўся ў цудоўным краі Канемара, дзе вада з вясёлым цурчаннем бяжыць ва ўсе бакі.

Элеазар таксама думаў, што забеспячэнне сям’і вадой, якое заўсёды нібы незнарок ускладалася на дзяцей, мела акрамя звычайнай, яшчэ і духоўную каштоўнасць. Трэба сказаць, што сам Элеазар, якому ў дзяцінстве надакучыла цягаць цяжкае вядро, амаль заўсёды набіраў ваду ў сажалцы каля хаты; яна была каламутнай, са з’едлівым прысмакам гнілі. А крыніца, якая з ласкавым мармытаннем напаўняла выбоіну ў скале чыстай, празрыстай вадой, знаходзілася ў чвэрці гадзіны, калі не больш, ад хаты. Бацькі ні разу не папракнулі сына ў дрэнным смаку вады, але іх маўчанне важкім цяжарам ляжала на яго сумленні.

3

Калі Элеазару споўнілася дваццаць гадоў, ён вярнуўся ў ланды Канемары і, пагасцяваўшы некалькі дзён у бацькоў, адправіўся да прысвітэрыянскага пастара Гальвея, які пагадзіўся ўзяць яго да сябе царкоўным служкам.

Маленькая пратэстанцкая англамоўная абшчына вяла надзвычай замкнуты лад жыцця ў непрыхавана варожым каталіцкім горадзе, дзе ўсё размаўлялі на гэльскай мове. Гарадскі порт некалі ведаў лепшыя часы, дзякуючы гандлю з Францыяй, Іспаніяй і нават Заходняй Індыяй. Але

войны Кромвеля і Вільгельма Аранскаго ў XVII стагоддзі перапынілі яго росквіт. Цяпер ад былога дабрабыту засталася толькі некалькі велічных руін, а сярод іх Spanisch Arch – Іспанская Арка, на якой яшчэ можна было разабраць ледзьве прыкметнае выслоўе:

“У БАРАЦЬБЕ ВАДЫ І АГНЮ ЗАЎСЁДЫ ГІНЕ АГОНЬ”.

Элезар часта разважаў над гэтай таямнічай фразай. Ці не намякала яна на Ірландыю, краіну вод, і Іспанію, краіну агню? Ці не прарочыла яна паражэнне для першай краіны? Таму што, звычайна, агонь сімвалізуе парыў, юнацкую дзёрзкасць, волю да перамогі, а вада – гэта бяссілле, пакорлівае прыманне паўсядзённай рэчаіснасці. Здавалася, што гэтае выслоўе вырвалася з вуснаў якога-небудзь іспанца, які нудзіўся ў выгнанні, на чужыне, далёка на поўначы, у гэтым імглістым, дажджлівым краі.

І ці не вынікала адсюль, што Ірландыя – краіна, пазбаўленая агню? О, зразумела, не; але калі ён і быў у яе, гэты агонь, то быў падобным на яе самую – нягэглае, быццам сырое вогнішча, якое нават не магло сагрэць. Ірландскае вогнішча не палала, не давала яркага святла, а мігацела сіняватымі прабліскамі, як вуголле, што спапяляе грэшнікаў у замагільнай цемры.

Такім ён і быў гэты агонь – агонь, які сілкуецца торфам, адзіным палівам вялікага злёнага вострава. Элезар не раз быў у багністых нетрах, дзе людзі, самі падобныя на тарфяныя статуі, павольна выразалі з глебы адмысловымі матыкамі чатырохкутныя брускі. Гэтая тарфяная цэгла складалася ў штабелі з прасветамі, у якіх вольна гуляла паветра; за лета яны падсыхалі і восенню ўжо былі прыдатныя на паліва.

Да гэтай працы Элезар не меў ніякага дачынення, бо пастухі ніколі не спускаліся ў чорныя пашчы тарфяных ям. Але адмысловы, паўсюдны пах торфу, які разносіў вецер ва ўсе бакі, быў знаёмы Элезару ледзь не з самага нараджэння і ён не мог аддзяліць яго ад іншых звыклых пахаў свайго дзяцінства. І ці атрымаецца яму калі-небудзь адмыць ад яго цела і душу?!

4

Ён сустрэў Эстэр на балі, які багатыя фермеры штогод наладжвалі ў першую нядзелю пасля 17 сакавіка, дня Святога Патрыка. Супадзенне свята з першым вясновым днём нязменна ператварала гэты бал у нешта накшталт вясельнага кірмашу, дзе сустракаліся хлопцы і дзяўчаты шлюбнага ўзросту. Таму на бал вельмі строга адбіралі маладых людзей, каб пазбегнуць рызык мезальянсу. Туды запрашаліся толькі тыя хлопцы і дзяўчыны, за якімі давалі ў пасаг не меней трохсот акраў зямлі. Аднаго гэтага было дастаткова, каб выключыць Элезара з ліку гасцей. Але пастарскае званне забяспечвала яму нейкі прывілеяваны статус, адначасова пазбаўляючы ўсялякій цікавасці ў вачах патэнцыйных нявест.

Элезар злёгка прыбраўся, надзеў кашулю з высокім каўнерыкам і бэзавы гальштук; свае грубыя чаравікі ён прыкрыў чорнымі гетрамі. Але, галоўнае, каб надаць сабе паважнасці, ён абапіраўся на “драўлянага змея”, цяжкі экзатычны кій, спадчыну продкаў. “Гэта адзіная змяя ва ўсёй Ірландыі”, – казалі ў яго сям’і, намякаючы на легенду пра Святога Патрыка. Строгі гарнітур і не меней стрыманая постаць выдавалі ў ім пабочнага назіральніка, які хоча застацца незаўважаным.

Па традыцыі балі наладжваўся ў маленькім прыхадскім театры. На спінкі крэслаў клалі дашчаны памост, які разам са сцэнай утвараў танцавальную залу пэўных памераў. На эстрадзе на ўсю моц грывелі музыкі, якія гралі на дудах, скрыпках, флейтах і жалейках. У канцы вечара, каб узбудзіць стомленых танцораў і асалавелых ад віна глядачоў, на сцэну выпускалі трох барабаншчыкаў, якія гучна білі палачкамі па bodhran – своеасаблівым тамбурыне з казінай шкуры. Пры першых гуках гэтага старажытнага ірландскага там-тама натоўп ахоплівала трапяткое пачуццё святога адзінства, высокага і хвалючага, бо тут прысутнічалі пераважна сем’і, якія жылі ў пустынных месцах, на адлегласцях у шмат міляі. Як жа прыемна было сабрацца ўсім разам і дружна адсвяткаваць надыход вясны!

Вечар відавочна падыходзіў да канца, і натоўп ужо пачаў разыходзіцца, калі музыкаў на эстрадзе змянілі дзве маладыя дзяўчыны. Адна з іх трымала ў руках кельцкую арфу ў вытанчанай раме з сікаморы; на раме была выразана кранальна-простая назва “Вясновыя галасы”.

Другая дзяўчына пайшла да свабоднага крэсла пасярод эстрады. Яна злёгка накульгвала і ішла, абапіраючыся на кій.

Многія пазналі юных сясцёр – Жульету і Эстэр з сям’і Кілін, якая належала да шляхетнага клана О’Мэйлі. Старэйшая дачка, Грэйс, выгадна пабралася шлюбам два гады таму. Жульета, прыгожая дваццацідвухгадовая дзяўчына, жыла ў тужлівым чаканні нарачонага, які штосьці марудзіў са з’яўленнем. Малодшая, Эстэр, не чакала нічога і нікога, бо, перахварэўшы ў дзяцінстве частковым паралічам, засталася кульгавай. Яна імкнулася кампенсаваць калецтва і непазбежную будучую адзіноту, развіваючы сваю незвычайную музычную адоранасць. Ніхто ва ўсім графстве не спяваў больш чыстым голасам пад акампанемент кельцкай арфы. Сястра дапамагла Эстэр размясціцца і падала ёй інструмент, які здаўна сімвалізуе ірландскую душу. І сапраўды, хутка ў поўнай цішыні загучаў голас Ірландыі, мелодыя, якую Эстэр суправаджала мяккімі серабрыстымі пералівамі струн. Гэта была крышталевая песня раўчукоў, крыніц і рэчак, што дарылі жыццё ірландскай зямлі.

Праз нейкае імгненне меладычныя акорды струн зліліся з чыстым, празрыстым дзявочым голасам. Эстэр выконвала песні з “Апошняй летняй ружы” Томаса Мура, чыя слава грывела па ўсёй краіне.

Паглынуты натоўпам, Элеазар узрушана ўслухоўваўся ў мелодыю, у якой спляліся голас дзяўчыны і гукі арфы. Ён ужо пазнаёміўся з Эстэр. Напачатку балю яго прадставілі абедзвюм сёстрам Кілін, а пазней, калі кавалер запрасіў Жульету на экасез, ён застаўся сам-насам з Эстэр; ім абодвум нельга было танчыць, – ёй замінала кульгавасць, яму – яго сан пастара. Яны амаль не размаўлялі ў аглушальным гомане балю, але кожнае слова дзяўчыны суправаджалася такой цудоўнай усмешкай, што Элеазару міжволі згадалася галубка з алейнай галінкай у дзюбе, якая ўзвясціла Ною канец яго цяжкіх выпрабаванняў.

У Элеазара было вялікае жаданне яшчэ раз убачыцца з Эстэр, але ён не мог прыдумаць ніякай зручнай нагоды наведацца ў гэтую вялікую каталіцкую сям’ю. І вось аднойчы на кірмашы яго аклікнуў нечы звонкі вясёлы галасок. Ён не адразу пазнаў Жульету, яна была апранута і прычэсана зусім не так, як на балі. Разам яны прайшліся ўздоўж гандлёвых радоў з агароднінай і загонаў для скаціны, і, развітваючыся, яна запрасіла яго на ферму Кілінаў у наступную нядзелю.

5

Калі Элеазар нясмелым крокам адважыўся ўвайсці ў двор фермы, ён убачыў там мноства гасцей. Жульета здзіўлена зірнула на Элеазара, чым яшчэ больш збянтэжыла яго. Потым яна пацягнула Элеазара ў самую гушчу гасцей, каб пазнаёміць з бацькамі. Галава сям’і кінуў ледзяны погляд на гэтага бедняка-пратэстанта, нібы пытаючы, дзе яго дачка выкапала такое страхоце. Сапраўды, Жульета – дзівачка; нездарма яна да гэтай пары не сустрэла годнага мужа. Вось удумала – запрасіць сюды галадранца-пастара. Толькі яго тут і не хапала!

Але, на шчасце, з’явіліся новыя госці, і Элеазара пакінулі ў спакоі. Жульета знікла, і ён блукаў у адзіноце паміж сталамі, расстаўленымі ўздоўж аранжарэі, у пошуках той, дзеля якой і прыйшоў сюды. Жульета напэўна забылася сказаць сястры, што запрасіла пастара. Ды і ці тут Эстэр? Прамучыўшыся гадзіны дзве, ён ужо хацеў непрыметна знікнуць, як раптам убачыў Эстэру зялёнай альтанцы. Яна сядзела з дзецьмі, з якімі весела перакідвалася мячом. Радаснае здзіўленне, якое ўспыхнула на яе твары, імгненна суцешыла Элеазара. Ён паспрабаваў узяць удзел у гульні, але дзеці, якія зспалохаўшыся незнаёмца, разбегліся, і яны з Эстэр засталіся ўдваіх.

Яна запрасіла яго сесці на тоўстую падушку ў яе ног і, не знайшоўшы іншай тэмы, яны загаварылі пра дзяцей. Віктарыянская мараль вучыць, каб да дзяцей ставіліся як да нябесных анёлачкаў. Адзіны і самы галоўны абавязак дарослых – абараняць іх ад грэшнага свету. Дзяцей апраналі, вучылі і забаўлялі, строга кіруючыся гэтым прынцыпам.. Эстэр уразіла яго сваёй насмешлівым стаўленнем да гэтых забабонаў, . Яна

меркавала, што тыя, хто так ідэалізуе дзяцей, зусім ў іх не разбіраецца. Насарэч дзеці, на яе погляд, не менш сапсаваныя, чым дарослыя, але адпаведна іх узросту .

Элезара здзівілі яснасць і незалежнасць думак маладой дзяўчыны. Здавалася, кульгавасць і становішча малодшай у сям’і мусіла трымаць Эстэр на адлегласці ад грамадства, якое змушала яе да строгаці і бесстароннасці ў адносінах да самой сябе, не маючы ніякіх ілюзій.

Потым яны загаварылі пра анёлаў. Пратэстанцкае багаслоўе вельмі падазрона ставіцца да гэтых незразумелых стварэнняў, якія, разам з цэлай процьмай святых, заахвочваюць злаўчасную схільнасць каталікоў да палітэізму. Эстэр не падзяляла гэтай падазронасці. Яна захаплялася залацістай і беласнежнай іерархіяй серафімаў, херувімаў, арханёлаў і анёлаў. Вось толькі існаванне анёла-ахоўніка моцна турбавала яе ў малалецтве. Ды і як было не бянтэжыцца юнай дзяўчыне вечнай прысутнасці побач з сабою гэтага нябачнага, але ўсёвідучага маладога чалавека?!

Элезар запратэставаў: не пасуе называць анёла маладым чалавекам, гэта відавочнае антрапамарфічнае перабольшанне. Шматлікія сярэднявечныя багасловы спрачаліся пра тое, да якога полу аднесці анёлаў. І дарма гублялі час; зразумела, яны не мужчыны і не жанчыны, ім не вядома таямніца іх нараджэння. І гэта недасведчанасць збліжае іх з дзецьмі, бо бяспрэчна, што толькі дзеці, у сілу сваёй слабасці і неразумнасці, карыстаюцца прывілеем мець анёла-ахоўніка. На гэта ж, верагодна, намякаецца і ў Евангеллі ад Матфея: **“ГЛЕДЗІЦЕ, НЕ ПАГАРДЖАЙЦЕ НІВОДНАГА З МАЛЫХ ГЭТЫХ; БО КАЖУ ВАМ, ШТО АНЁЛЫ ІХ НА НЯБЁСАХ ЗАЎСЁДЫ БАЧАЦЬ ТВАР БАЦЬКІ СВАЙГО НЯБЕСНАГА”** (ХУІІІ, 10).

Дасягнуўшы ўзросту дарослых грахоў, падлетак назаўжды растаецца са сваім анёлам-ахоўнікам, але ў глыбіні душы да канца жыцця будзе смуткаваць па ім.

Гэтая ідэя роднасці паміж бясполасцю анёла і нявіннасцю дзіцяці відавочна ўразіла Эстэр. Перакананасць у тым, што ёй ніколі не накіравана стаць маці, утварыла ў яе сэрцы гаротную пустэчу, якую яна спрабавала запоўніць чым толькі магла. Яна загаварыла пра пухленькіх жыццярэдасных херувімчыках, якіх малююць на плафонах некаторых каталіцкіх храмаў, што вельмі абурае аскетычных пратэстантаў.

– Адметнасць анёлаў у тым, – заявіла яна, – што ў іх ёсць і рукі, і крылы. Гэтым яны адрозніваюцца ад зямных істот, якія маюць або тое, або іншае. У птушкі ёсць крылы, але няма рук. У чалавека ёсць рукі, але ён пазбаўлены крылаў. І гэта не такая ўжо простая альтэрнатыва. Яна азначае, што трэба выбіраць паміж дзеяннем і палётам, паглыбляцца ў звычайнае паўсядзённае жыццё ці пырхаць над рэчамі і істотамі.

– Падобную супярэчнасць мы назіраем і ў сферы палітыкі, – дадаў Элеазар.

– Бо кароль валадарыць, але не кіруе. Пэцкаць рукі ў брудзе штодзённых спраў мусіць прэм’ер-міністр.

– Тады як анёл, – зрабіла выснову Эстэр, – карыстаецца і крыламі, і рукамі. Такім чынам, ён выступае пасрэднакам паміж небам і зямлёю. Ён спускаецца з нябёсаў, несучы людзям боскае пасланне і перадае ім яго, калі ўдала, а калі і не вельмі.

Не вельмі? Элеазар узгадаў некаторыя горкія прыгоды анёлаў, якія патрапілі на зямлю да людзей. Да прыкладу, ці ведае хто-небудзь сапраўдныя прычыны Сусветнага патопу? Звычайна пры гэтых словах людзям уяўляецца добры стары Ной у каўчэгу з акенцамі, з якіх тырчыць доўгая шыя жырафа ці грывастая галава льва. Аднак гнеў Яхве і яго рашэнне заліць створаную ім зямлю вадой былі выкліканы грэшным каханнем некаторых анёлаў з “дочкамі чалавечымі” і нараджэннем ад іх страшнага, магутнага племені волатаў (Быццё, VI, 4).

За патопам, які знішчыў ўсё жывое на зямлі, праз нейкі час па той жа прычыне адбылося пакаранне агнём. Два анёлы с карысталіся ў Садоме гасціннасцю Лота; жыхары горада акружылі яго жылло, патрабуючы ад гаспадара, каб ён выдаў ім гэтых прыгожых юнакоў, “каб яны спазналі іх”. І былі ў гэтым натоўпе ўсё садамяне, “ад маладога да старога”, з жахам апавядаецца ў Бібліі.

Пакараннем гэтаму юрліваму гораду стаў агністы дождж; ён абрынуўся на Садом і ператварыў яго ў попел.

Не, сапраўды, любоўныя сувязі анёлаў са смяротнымі не прыводзяць ні да чаго добрага!

Развітваючыся, Элеазар папрасіў у Эстэр дазволу пісаць ёй. Яна дазволіла.

6

Элеазар пачаў пісаць ёй лісты, багатыя на біблейскія цытаты і высокадухоўныя разважанні. Гэта была яго ўласная манера заляцання да дзяўчыны. Эстэр не адказвала яму. Тады Элеазар, з той безразважнай дзёрзкасцю, якая часам узгаецца ў нясмелых душах, папрасіў яе бацькоў аб сустрэчы. Пастарское званне забяспечвала яму прыём і, у той жа час, цалкам хавала мэту візіту. Элеазар з’явіўся на ферму ў пятніцу ўвечары, за гадзіну да прызначанага часу. Ён надзеў лепшае, што ў яго было – круглы шыракаполы капялюш, белую кашулю, шэрыя фільдэперсавыя пальчаткі і чорныя гетры. Пара Кілінаў прыняла яго ў пакоі, які служыў рабочым кабінетам, з варожым, дрэнна прыхаваным здзіўленнем; яны памяталі вясёлыя гутаркі пастара з Жульетай. Няўжо ён адважыцца прасіць яе рукі?!

Элезар пакланіўся і адразу ж прыступіў да справы: ці не пагодзяцца містэр і місіс Кілін аддаць за яго іх дачку Эстэр?

Пачуўшы гэта імя, Кілін падскочыў на месцы ад здзіўлення. “Вы пераблыталі імёны! – сказаў ён. – Вы хацелі сказаць “Жульету?” Становішча станавілася гранічна недарэчным. Элезар пралепятаў: “Я меў на ўвазе Эстэр. Я хачу пабрацца шлюбам з Эстэр”.

Пара пераглянулася. Потым яны абмяняліся некалькімі словамі пагэльску, быццам забыліся, што Элезар, які нарадзіўся ў гэтых краях, разумее гэтую мову, а, дакладней, намякалі маладому чалавеку, што ўсё імі сказанае яго не датычыць.

– Ён хоча жаніцца на нашай крываножцы, – сказала маці. – Трэба аддаць яе за яго.

– Добра, – адказаў Кілін. – Толькі няхай не разлічвае на пасаг!

Безумоўна, Элезар зразумеў кожнае слова з гэтага дыялогу, і, як заўсёды, калі ён бываў усхваляваны, абражаны ці зняважаны, ён адчуў, як на правай шчацэ наліўся крывёю стары шрам.

– У нас не прынята выдаваць малодшую дачку раней за старэйшую сястру, – сказаў Кілін, на гэты раз па-англійску. – Але мы стаім вышэй гэтых умоўнасцяў. Мы спытаем у Эстэр. Калі яна згадзіцца, вы пажэніцеся з ёй.

Сустрэча была скончана. Элезар рэціраваўся пасля ледзянога развітання. Калі ён пакідаў ферму, у яго ўсё яшчэ гарэла агнём правая шчака.

Вяселле адбылося праз шэсць месяцаў у поўнай тайне. Бо для гэтай каталіцкай сям’і шлюб дачкі з пратэстантам, ды яшчэ і з пастарам, азначаў дзёрзкі выклік усяму грамадству графства Гальвей. “Ім не цярпелася збыць з рук сваю крываножку!” І хаця Кіліны адкрыта не чулі гэтыя словы, але яны выразна чыталі іх на ўсіх сустрэчных тварах.

7

Спачатку Элезар думаў, што проста ажаніўся з каханай жанчынай. Але вельмі хутка ён зразумеў, што пабраўся шлюбам з каталічкай. Аднак, ці не выяўляліся ў ягонай жаніцьбе абедзве дзве гэтыя мэты, ці не кахаў ён Эстэр з-за сваёй невыразнай прыхільнасці да каталіцызму? Ірландзец па паходжанні і пастар-пратэстант... Няма сумневу, што гэтыя розныя іпастасі яго асобы вялі непрыміруемую барацьбу ў патаемных глыбінях сэрца, і Элезар, такім чынам, адчуваў сябе своеасаблівым гібрыдам, кімсьці накшталт рэлігійнага метыса.

Эстэр пакорліва падпарадкавалася парадкам абшчыны, у якой апынулася пасля вяселля. І калі Элезар, расчулены той лёгкасцю, з якою яна адмовілася ад пышных каталіцкіх абрадаў, спытаў жонку, ці не цяжка ёй мірыцца са зменамі, яна адказала: “Вера – гэта пытанне душы, а не вонка-

вых рытуалаў. Ірландыя, вільготная, зялёная Ірландыя, засталася са мною, а для мяне яна – самая цудоўная, самая жывая з усіх цэркваў”. Затым, каб пацвердзіць свае словы, Эстэр села за сваю кельцкую арфу, і з-пад яе пальцаў праліўся крышталёны, чысты капеж акордаў, праўдзівая мелодыя ірландскіх ручаёў і рэк.

На наступны год у іх нарадзілася дзіця, хлопчык, якому далі імя Бенджамін. Праз два гады з’явілася на свет малышка Коралі. Так яны і жылі, сагрэтыя промнямі свайго сціплага шчасця і добразычлівасцю дружнай пратэстанцкай абшчыны Гальвея. Калі бацькі пачынаюць выхоўваць дзяцей, то яны няўхільна звяртаюцца да вытокаў сваёй культуры. Спачатку – першыя дзіцячыя словы, за імі азбука, гісторыя, геаграфія, а, галоўнае, рэлігія. Дзякуючы Бенджаміну і Коралі, Элеазар наоў ізноў звярнуўся да пытанняў сэнсу жыцця, на гэты раз, больш крытычна. Біблейская гісторыя (ён вырашыў сам выкладаць яе дзецям) падавала свае вялікія сімвалічныя персанажы яркімі і жывымі, як ніколі. Ной, Аўраам, Ісаак, Якаў, Іосіф, усе гэтыя заснавальнікі яго веры складалі блізкую і, у той жа час, узнёслую супольнасць, з якой ён сустракаўся кожны дзень і якая, нягледзячы на гэта, мела ў яго душы баязлівае шанаванне.

Але самай высокай, самай грандыёзнай постаццю, якая займала думкі Элеазара, быў Майсей; ён неадступна думаў пра гэтага чалавека, спрабаваў разгадаць таямніцу гэтай магутнай асобы. Майсей, які гутарыць з незгаральным кустом на гары Харыў і атрымлівае ад Бога архіскладаную місію вызваліць яўрэяў з егіпецкага палону, ад якой ён спачатку з жахам адмовіўся. Майсей, які змагаецца з фараонам, сем егіпецкіх смяротных пакаранняў, зыход яўрэяў, іх падарожжа па Чорным моры, манна нябесная...

Аднак колькі яшчэ засталася белых плям, незразумелых, а часам і агідных эпізодаў у гэтым звышцяжкім лёсе! Чаму так здарылася, што гэтае яўрэйскае немаўля было выгадавана дачкой егіпецкага фараона? Чаму Майсей змог вярнуцца да свайго народа толькі ў сталым узросце і толькі тады, калі адрывуў прыёмную сям’ю? Чаму яму давялося ўдарам кія забіць наглядчыка-егіпцяніна? Чаму Аарон, якому Яхве загадаў быць памочнікам брату, скарыстаўся яго адсутнасцю (Майсей падняўся на гару Сінай, каб атрымаць Дзесяць Запаведзяў) і адліў Залатое Цялё? І галоўнае, галоўнае: чаму Яхве так невытлумачальна жорстка пакараў Майсея, забараніўшы яму ступіць на чале свайго народа, на тую зямлю заповітную, дзе цякуць малако і мёд?

Элеазар увесь час пакутліва разважаў над гэтымі пытаннямі, але калі ён дзяліўся сваімі думкамі з Эстэр, яна ў адказ з усмешкай цытавала Евангельскія тэксты. І ў яе вуснах Ісус становіўся антыподам Майсея, аспрэчаннем яго бязлітаснай логікі, лекамі ад яго страшнай суровасці.

Асабліва падабалася Эстэр параўноўваць Табар і Сінай, гэтыя дзве горы, між якімі адбылася хрысціянская рэвалюцыя. Калі Майсей узышоў на вяршыню Сіная, Яхве адмовіўся з’явіцца перад ім ў сваім Боскім абліччы: “Бо не можа чалавек убачыць Бога і застацца ў жывых”, сказаў Ён. І ўручыў Майсею Скрыжалі, іншымі словамі, знакі, захаваныя на камені. Ісус жа, насупраць, прывёў самых блізкіх сваіх вучняў на гару Табар і адкрыўся прад імі ва ўсёй сваёй дзівоснай велічы. “І празьняў твар Яго, як сонца”, – піша евангеліст Матфей.

Вось так яскравыя вобразы жыцця Ісуса супрацьстаялі абстрактным знакам мазаічнай Торы. Ды і само Залатое Цялё, жывая абраза Боскім Запаведзям, – што ён уяўляў сабою, як не дзіцё сенажацяў, ускормленае маляком далікатнай маці? Калі Элеазар праходзіў па пашах, напоеным дажджамі, ён і насамрэч бачыў там у большай ступені кароў і целят, чым чароўных арлоў і бронзавых змей.

Ішлі гады. Бенджамін рос дужым, разумным хлопцам. А вось яго малодшая сястра Кора нярэдка выказвала – напаўголасу, апусціўшы вочы, – неўласціваю яе ўзросту праніклінасць і фантазію. Яе бацька, спачатку не звяртаў на гэта ўвагі, але потым пачаў уважліва прыслухоўвацца да кплівых заўваг, якія нібы апроч волі зляталі з яе вуснаў. Так, напрыклад, аднойчы ён напышліва працытаваў вядомую фразу Паскаля: “Калі б нос Клеапатры быў карацейшы, то аблічча свету таксама змянілася”. Дзяўчынка шапнула некалькі слоў, якія бацька загадаў ёй паўтарыць гучней. І тады яна збянтэжана выгукнула, уся чырвоная ад канфузу: “І аблічча Клеапатры таксама!” Іншым разам, згадаўшы на ўроку катэхізісу Таемную Вячэру і Еўхарыстыю, ён папрасіў дзяцей задаваць яму пытанні. Руку падняла адна Кара. “Значыць, вучні пілі кроў і елі цела Ісуса, а як жа сам ён, – няўжо піў сваю ўласную кроў і еў уласнае цела?” Элеазар не знайшоў адказу на гэта дзёрзкае пытанне.

8

А потым на Элеазара абрынулася няшчасце, якое ён з тых часоў увесь час пра сябе называў “вялікім выпрабаваннем”; таямніцу гэтага ўдару лёсу ён падзяліў з толькі адным незнаёмым хлопчыкам.

Усё адбылося ў самым змрочным дні зімы. Акіянскі ўраган лютаваў у прыбярэжных ландах, калашмаціў нізкія аблогі. Цямнела вельмі хутка, і Элеазар спяшаўся дамоў, абапіраючыся на свой кій-змею; ён вяртаўся са сходу ў аднаго з натабляў абшчыны. Яму трэба было адолець шматмільны шлях па мясцовасці, падобнай да шахматнай дошкі, з яе дзялянкамі, агароджанымі нізенькім каменным плотам. Ён абмінуў некалькі сялянскіх хатак, дакладней, нікчэмных халуп, крытых трыснёгам, такім старым, што скрозь замшэлыя сцеблы ўжо прарасла трава. У гэтых хацінак не было ні вокнаў, ні коміна; дым ад тарфянога

агню выходзіў увесь час праз адкрытыя дзверы. То тут, то там у дзвярных праёмах узнікалі істоты без узросту і полу; яны з цікаўнасцю сачылі за ім, а ён бачыў за іх спінамі звычайнае ўбоства – стол, два-тры крывыя крэслы, пячурку, на якой варылася бульба, ды невергодна тлустую хатнюю багіню, што велічна ляжала на падлозе – свінню з гронкамі парасятаў.

Галеча каталіцкага жылля, якая абкружала яго з самага дзяцінства, зараз стала Элеазару яшчэ бліжэй з-за шлюбу з Эстэр. Як і ўсё англікане, ён выразна адчуваў тую нямую нянавіць сельскай бядноты да прыгнятальнікаў-англічан. Сціплае, але трывалае становішча, якое забяспечваў пастару дзяржаўны пансіён, аддаляла яго ад простых людзей, абураных абавязкам выплачваць праславутую “дзсяціну”. Каталіцкія кюрэ, амаль усе выхадцы з найбеднейшых сем’яў, жылі толькі на добраахвотных ахвяраванні вернікаў. Яны ужо зведалі кошт матэрыяльнай незалежнасці ад улады, якую ненавідзіць народ, і таму, нягледзячы на галечу, зацята адмаўляліся ад ўсякай афіцыйнай дапамогі.

Элеазар нярэдка адчуваў у душы гарачую сімпатыю і спагаду да гэтых сваіх братоў-ворагаў; у такія хвіліны яму хацелася перайсці ў каталіцтва. Ён не мог без усмешкі ўявіць сабе, які грандыёзны скандал выкліча ў Гальвее падобнае рашэнне. Бо калі і было такое, што каталікі пераходзілі ў лагер пратэстантаў па меркаваннях, як ён падазраваў, цалкам матэрыяльных, то выпадкаў далучэння англіканскага пастарада жабрацкай каталіцкай браціні разу не было.

Элеазар ужо дайшоў да закінутага поля, абгароджанага няроўнай каменнай сценкай, як раптам ён стаў сведкам сцэны, якая нагадала яму ўласнае дзяцінства.

Статак прыкладна з сотні бараноў і авечак застыў у тупым чаканні. Падлетак у драўляных саба і плашчы з авечай шкуры нерухома стаяў перад чалавекам, які люта хвастаў яго тоўстай пугай. Калі пуга абвіталася вакол галавы, хлопчык злёгка пахістаўся. Элеазар кінуўся да іх.

– Перастаньце, Богам прашу! – крыкнуў ён.

Яму здалася, быццам хлопчык злёгка павярнуў галаву і зірнуў на яго, але пуга зноў свіснула ў паветры, і малы зажмурыўся. Элеазар ізноў адчуў, як яго стары шрам ажыў, наліўся крывёй і абпаліў шчаку. І раптам, нібы апроч яго волі, палка-змяя заварушылася ў яго ў руцэ, сама сабою ўзвілася ўгару і з усяго размаху абрынулася на галаву чалавека з пугай. Той павольна павярнуўся, і з хвіліну здзіўлена паглядзеўшы на Элеазара, паваліўся тварам у зямлю. Элеазар адшпурнуў палку і ўкленчыў побач з целам. Чэрапная каробка трэснула; з раскрытай раны павольна выцякала каламутная слізь. Элеазар падняў галаву і зірнуў на пастушка, які падышоў да яго.

– Дарма вы так, – прашаптаў хлопчык. – Гэта наш наглядчык.

Як быццам цяжар злачынства залежаў ад сацыяльнага рангу ахвяры.

– Давайце скінем яго са скалы, – дадаў ён. – Можа быць, тады паду-
маюць, што гэта няшчасны выпадак.

Гэтае “можа быць” намякала на небяспеку, якая з гэтага часу пагра-
жала ім абодвум

Разам яны за ногі зацягнулі труп на прыбярэжную скалу і скінулі яго
ў гулкія хвалі прыліву.

Элеазар ужо пайшоў далей, калі пачуў за спіной паспешлівыя крокі.
Ён спыніўся і паглядзеў назад. Пастушок бегам дагнаў яго і працягнуў за-
быты на паляне кій-змею. Гэта прылада забойства, яшчэ пакрытая ліпкай
крывёй, відавочна выдала б яго жандарам Гальвея.

З той пары жыццё Элеазара ператварылася ў кашмар. Усякую
хвіліну, і днём і ўначы, ён чакаў арышту. А што калі ў злачынстве западо-
зраць маленькага пастуха, і таму прыйдзеца адказваць за яго? У яго сэр-
цы наспявала цвёрдая рашучасць пайсці і павініцца самому. Але ён увесь
час маладушна даваў сабе адтэрміноўку. Добра, самае позняе, ён зробіць
гэта ў дзень Святога Міхаіла, на Гальвейскім кірмашы, дзе фермеры-
арандатары падаўжаюць дамовы з памешчыкамі Элеазар адправіўся на
кірмаш перакананы, што наступную ноч правядзе ў турме, але яму не
хапіла мужнасці развітацца з жонкай і дзецьмі. Ён прабіраўся скрозь
шумны ажыўлены натоўп, міма загонаў для скаціны, як раптам сутык-
нуўся з хлопчыкам-падлеткам, які ледзь прыкметна, але па-сяброўску
пакланіўся яму і слаба ўсміхнуўся, перш чым знікнуць у гушчы людзей.
Самае дзіўнае, што Элеазар не адразу прызнаў яго. Толькі праз хвіліну ён
кінуўся следам за хлопчыкам. Гэта быў той самы пастушок, з-за якога ён
здзейсніў забойства! Ну вядома, гэта ён, бо яго шчаку таксама знявечыў
барвовы шрам, падобны да шраму Элеазара. Ён зрабіў яшчэ некалькі кро-
каў і раптам зразумеў безразважлівасць свайго парыву. Хлопчык – на
волі, значыць, усё ў яго ў парадку. Гэта самае галоўнае, больш і жадаць
няма чаго. Але разам іх бачыць ніхто не павінен.

Элеазар вярнуўся дахаты з блажэннай палёгкай, блізкай да экстазу.
Але менавіта ў гэтым ап’яняльным стане волі ён і прыняў рашэнне
эміграваць, з’ехаў услед за жабрацкім натоўпам сваіх суайчыннікаў, якія
штогод садзіліся на караблі, што везлі іх у Новы Свет.

9

Гэта здарылася ў сярэдзіне кастрычніка злашчаснага 1845 гада: на
бульбе, сабранай у жніўні, з’явіліся першыя карычневыя плямы.
Выяўленаму яшчэ ў 1843 году на ўсходнім узбярэжжы Амерыкі грыбку
фітафторы – *Phytophthora Infestans* – спатрэбілася ўсяго два гады, каб
перабрацца праз Атлантыку і распаўсюдзіцца ў Францыі, Швейцарыі,
Германіі і на поўдні скандынаўскіх краін. Але самае разбуральнае

ўздзеянне ён меў у Ірландыі. Фітафтора няўмольна і паслядоўна з’ядала лісце, сцеблы, а за імі і клубні расліны.

Усё лета 1845 года ішлі бесперапынныя праліўныя дажджы, і спачатку батанікі прыпісвалі гніенне бульбы гэтай сырасці. Насамрэч сельская гаспадарка была безабароннай перад новым, небывалым бедствам, якое прынесла жахлівы голад у краіну, дзе штодзённае спажыванне бульбы на душу насельніцтва складала каля шасці кілаграмаў. Рэлігійныя канфесіі растлумачылі катастрофу па-свойму: маўляў, гэта была Боская кара за грахі ірландскага народа, за ўсе п’янкі, дэбошы і гвалты, што непазбежна суправаджалі кожны кірмаш, кожнае свята, наогул, любое зборышча.

Элезар таксама быў недалёкі ад гэтага эсхаталагічнага тлумачэння; больш таго, ён схіляўся да думкі, што яго краіна навекі праклятая, адрынутая Богам. Усё – і рэлігійныя сумневы, якія прымушалі яго раздзірацца паміж Майсеем і Ісусам, і шанаванне Старога запавету пратэстантамі, а Евангелляў – каталікамі, якія спадзяюцца на боскую ласку, і прыніжэнні, перанесеныя ў сувязі з жаніцьбай на Эстэр, і, галоўнае, невыноснае відовішча сялянскіх бедстваў ды яшчэ цяжкі прыгнёт злачынства, здзейсненага супраць фермера-пратэстанта, – уся гэта назапашаная гарката жыцця апраўдвала ў вачах Элезара згубную катастрофу, якая напаткала краіну, і ўцёкі тысяч ірландцаў у Амерыку. Калі зямля праклінае чалавека, вывяргае яго з сябе, яму толькі і застаецца, што сабраць самае каштоўнае і самае лёгкае са свайго здабытку і пусціцца ў дарогу з жонкаю і дзецьмі. Эстэр цалкам ухваляла зыход каталікоў, якія складалі пераважную частку эмігрантаў, і таму падтрымала рашэнне свайго мужа. Што ж тычыцца дзяцей, то яны загадзя захапляліся падарожжам, якое здаваліся ім чароўнай прыгодай.

Словам, куды ні зірні, з’ехаць было лягчэй, чым застацца. Варта было толькі саступіць трапізму, які скіроўваў у порты маладых і прадпрымальных людзей. Лендлорды зганялі са сваіх земляў усе больш збяднелых фермераў. Паўсюль сустракаліся закінутыя, спустелыя хаты і паселішчы, і безліч струхлелых халуп, дзе ў галоднай адзіноце бездапаможна згасалі кінутыя старыя. Цяга да Новага Свету становілася тым больш неадольнай, што амерыканская калонія ірландцаў, ужо даволі шматлікая, асабліва, у Новай Англіі і Бостане, рыхтавала ваенныя караблі, грузаныя харчаваннем для былых суайчыннікаў, і тыя, даставіўшы яго ў Ірландыю, вярталіся назад, у Амерыку з тысячамі новых эмігрантаў на борце.

Шматлікія ірландцы перабіраліся спачатку ў Англію і ўжо затым пакідалі Еўропу, адплываючы з Ліверпуля. Іншыя садзіліся на караблі прама ў Корку, на поўдні краіны. Менавіта гэты шлях і выбраў Элезар. Іх ад’езд паспрыяла нечаканая шчодрасць бацькоў Эстэр, якія забяспечылі сям’ю патрэбнай сумай на аплату марскога падарожжа – па 7

фунтаў на чалавека – і на харчаванне на працягу сорокадзённага плавання. Элезар прастадушна цешыўся гэтай нечаканай ласкай, пакуль не пачуў, як Кора прамармытала сабе пад нос: “Яны толькі і думаюць, як пазбавіцца ад нас”.

І, аднак, дзяўчынка чакала гэтага грандыёзнага, загадкавага падарожжа, як чакаюць невядомага шчасця. Калі бацькі ўсталі перад жорсткім выбарам – што ўзяць з сабой, а што пакінуць, – яна першая назвала арфу. Эстэр удзячна ўсміхнулася даччы, і ў Элезара не хапіла духу запырачыць, нягледзячы на відавочную бескарыснасць гэтага грувасткага і, разам з тым, далікатнага інструмента. Бо ў арфе жыла сама душа іх роднай Ірландыі, і ці можна было пакінуць яе тут?!

У астатнім, Кора зусім не цікавілася зборамі; яна гадзінамі сядзела над лістом паперы, малюючы ва ўсіх падрабязнасцях вялікі паруснік. “Гэта наш карабель, – адказвала яна сцісла на ўсе распыты. – Гэта мой цудоўны параход!”. І яна з дзіўнай дакладнасцю малявала мачты, паруса і рэі, хоця ў сваім кароткім дзіцячым жыцці бачыла не больш за тры падобныя караблі.

СПІС ВЫКАРЫСТАНАЙ ЛІТАРАТУРЫ

1. Абдзіраловіч, І. Адвечным шляхам: Дасьледзіны беларускага сьветапогляду / І. Абдзіраловіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1993. – 44 с.
2. Абэ, К. Жёнщина в песках / К. Абэ. – М. : Рипол Класик, 2004. – 218 с.
3. Аверинцев, С.С. Греческая «литература» и ближневосточная словесность / С.С. Аверинцев // Вопр. лит. – 1971. – № 8. – С. 51–58.
4. Аверинцев, С.С. Византия и Русь: два типа духовности / С.С. Аверинцев // Новый мир. 1988. – № 7. – С. 210–220 ; № 9. – С. 227–239.
5. Аверинцев, С. С. Притча / С. С. Аверинцев // Большая сов. энцикл. : в 30 т. – М., 1969 – 1978. – Т. 20. – С. 83.
6. Аверинцев, С.С. Риторика и истоки европейской традиции / С. С. Аверинцев. – М. : Языки рус. культуры, 1996. – С. 367–432.
7. Агранович, С.З. Саморукова И.В. Гармония – цель – гармония. Художественное сознание в зеркале притчи. – М. : МИСиС. – 1997. – 134 с.
8. Адамович, А. Торжество человека / А. Адамович // Вопр. лит. – 1973. – № 5. – С. 111–151.
9. Адамович, А. Три повести. Хатынская повесть, Каратели, Последняя пастораль / А. Адамович. – М. : ДОСААФ СССР, 1988. – 554 с.
10. Андреев, А.Н. Теория литературы: личность, произведение, художественное творчество : учеб. пособие для студентов филол. специальностей учреждений, обеспечивающих получение высш. образования : в 2 ч. / А.Н. Андреев. – Минск : Наука, 2004. – 211 с.
11. Андреев, А.Н. Целостный анализ литературного произведения. Учеб. пособие для студентов вузов / А.Н. Андреев. – Минск : НМЦентр, 1995. – 144 с.

12. Андреев, Л.Г. Современная литература Франции. 60-е годы / Л.Г. Андреев. – М. : Издательство Московского университета, 1977. – 367 с.
13. Андреев, Л.Г. “Длинные волны” культуры / Л.Г. Андреев // “На границах”. Зарубежная литература от средневековья до современности : сборник работ; под ред. Л.Г. Андреева. – М. : Прогресс, 2000. – С. 3–12.
14. Аристотель История животных / Аристотель ; пер. с древнегреч. В. П. Карпова; предисл и примеч. Б.А. Старостина ; Рос. гос. гуманитар. ун-т. – М. : Изд. центр РГГУ, 1996. – 527 с.
15. Аристотель. Риторика ; пер. с древнегреч. и примеч. О.П. Цыбенко; Поэтика / Аристотель; пер. В.Г. Аппельрота ; к сборнику в целом : послесл. В.Н. Марова. – М. : Лабиринт, 2005. – 253 с.
16. Арутюнова, Н.Д. Язык и мир человека / Н.Д. Арутюнова. – М. : Языки рус. культуры, 1998. – 895 с.
17. Багдановіч, М. Поўны збор твораў : у 3 т. / М. Багдановіч. – 2-е выд. – Мінск : Беларус. навука, 2001. – Т. 3.
18. Бальбуров, Э.А. Притча в литературно-критическом и философском сознании XX – начала XXI веков / Э.А. Бальбуров, М. А. Бологова // Критика и семиотика. – 2011. – Вып. 15. – С. 43–59.
19. Бальзак, О. Собрание сочинений : в 24 т. / О.Бальзак; пер. с фр. А. Фаризова ; под общ. ред. Н. Балашова, А.Пузикова. – М. : Терра, 1997. – Т. 11. – 494 с.
20. Барадулін, Р., Быкаў, В. Калі рукаюцца душы. Паэзія з прозай / Р. Барадулін, В. Быкаў. – Мінск : ГА БТ “Кніга”, 2003. – 344 с.
21. Барт, Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Р. Барт ; пер. с фр., сост., общ. ред. Г.К. Косикова – М. : Прогресс. Универс, 1994. – 615 с.
22. Бахтин, М.М. Автор и герой : К философским основам гуманитарных наук / М. Бахтин; сост. и авт. вступит. ст. С.Г. Бочаров. – СПб : Азбука, 2000. – 335 с.
23. Бахтин, М.М. Эпос и роман / М.М. Бахтин. О методологии исследования романа. Сост. С.Г. Бочаров ; авт. вступит. ст. В.В. Кожин. – СПб. : Азбука, 2000. – 303 с.

24. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Сов. писатель, 1986. – 365 с.
25. Башляр Г. Избранное : Поэтика пространства / Г. Башляр ; пер. с франц. – М. : “Российская политическая энциклопедия” (РОССПЭН), 2004. – 376 с.
26. Белгородский, М.Н. Человек и Бог в философии Несмелова / М.Н. Белгородский // Несмелов В.И. Вера и знание с точки зрения гносеологии. – М. : Наука, 1992. – С. 3–22.
27. Бельскі, А.І. Сучасная беларуская літаратура : Станаўленне і развіццё творчых індывідуальнасцяў (80–90-я гг.) : Вучэбна-метадычны дапаможнік для настаўнікаў / А.І. Бельскі. – Мінск : Нар. асвета, 1997. – 253 с.
28. Бердяев, Н.А. Дух и реальность / Н.А. Бердяев. – М. : Изд-во АСТ, 2007. – 381 с.
29. Бердяев, Н. А. Кризис искусства / Н.А. Бердяев. – М. : Интерпринт, 1990. – 47 с.
30. Библия : Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета : В русском переводе с параллельными местами и приложениями. – М. : Российское библейское общество, 2004. – 1374 с.
31. Біблія: Кнігі Святога Пісання Старога і Новага Запавету : Кананічнае выд. У бел. пер. Пер. В. Сёмуха. – Мінск : Duncanville (USA), 2002. – 1534 с.
32. Бондар, Т. Бласлаўленне Марыі / Т. Бондар. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2004. – 223 с.
33. Борев, Ю. Комическое / Ю. Борев. – М. : Наука, 1970. – 220 с.
34. Бочаров, А.П. Бесконечность поиска : художественные поиски современ. сов. прозы / А. П. Бочаров. – М. : Сов. писатель, 1982. – 423 с.
35. Бочаров, А. П. Литература и время : из творческого опыта прозы 60–80 гг. / А.П. Бочаров. – М. : Худож. лит., 1988. – 383 с.
36. Брехт, Б. Избранные произведения / Б. Брехт. – М. : Высшая школа, 1976. – 528 с.

37. Брунэль. Што такое параўнальнае літаратуразнаўства? / П. Брунэль, К. Пішуа, А.-М. Русо : пер. з франц. А. Дынька, С. Барысевіча ; пад рэд. В. Булгакава. – Мінск : Эўрафорум : Навука і тэхніка, 1968. – 163 с.
38. Бугаёў, Д. Коласаўская традыцыя ў творчасці В. Быкава / Д. Бугаёў // Роднае слова. – 2002. – № 11. – С. 7–11.
39. Буль, П. Планета обезьян = La planète des singes / П. Буль ; пер. с фр. Ф. Мендельсона, А. Егорова. – М. : Менеджер, 2004. – 224 с.
40. Буслаев, Ф.И. Истории, очерки русской народной словесности и искусства **в 3 т.** / Ф.И. Буслаев. – СПб. : ИФРАН, 1961. – Т 2. – с. 218.
41. Быкаў, В.У. Парадоксы жыцця = Парадоксы жизни : Аповесць, апавяданне, прыпавесці / В. Быкаў ; пер. з бел. І Шаўляковай. – Мінск : Белітагонд, 2004. – 288 с.
42. Быкаў, В.У. Сцюжа / В. Быкаў // Зб. тв. : у 6 т. – Мінск, 1992. – Т. 6. – С. 3–167.
43. Вебер, М. Избранное. Образ общества / М. Вебер ; пер. с нем. М.И. Левина и др.; отв. ред. і сост. Я. М. Бергер [и др.] – М. : Юрист, 1994. – 704 с.
44. Вейман, Р. История литературы и мифология: очерки по методологии и истории литературы / Р. Вейман ; пер. с нем., пред. Я.С. Эльсберга. – М. : Прогресс, 1975. – 343 с.
45. Веркор. Избранное : Молчание моря. Люди или животные? Сильва. Плот “Медузы” / Веркор // Сборник : пер. с франц.; сост. С. Великовский ; предисл. Т. Балашовой. – М. : Радуга, 1990. – 556 с.
46. Веселовский, А.Н. Поэтика сюжета / А.Н. Веселовский // Историческая поэтика. – Л. : Наука, 1940. – С. 45–89.
47. Виньи, А. де. Избранное / А. де Виньи ; пер. с фр. В. Жирмунский. – СПб. : Азбука, 2004. – 644 с.
48. Газизова, В. Р. Дидактические задачи романа Мишеля Турнье «Каспар, Мель-хиор и Бальтазар». – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://zarliterature.ucoz.ru/index/didaktika_khudozhestvennogo_teksta/0-20. – Дата доступа : 03.07.2017.

49. Гак, В.Г. Сопоставительная лексикология: на материале французского и русского языков / В. Г. Гак. – М. : Просвещение, 1977. – 300 с.
50. Гальмакоў Д. Стыль прозы Якуба Коласа / Д. Гальмакоў. – Мінск : БДУ, 1973. – 223 с.
51. Гарсиа Маркес, Г. Избранные произведения : Сборник : пер. с исп. / Сост. В.Б. Земсков. / Г. Гарсиа Маркес. – М. : Радуга, 1989. – 416 с.
52. Гарэцкі, М. Гісторыя бел. літ. / М. Гарэцкі ; уклад. і падрыхт. тэксту Т. С. Голуб. – Мінск : Маст. літ., 1992. – 479 с.
53. Гарэцкі, М. Творы: апавяд., аповесці / М. Гарэцкі. – Мінск : Маст. літ, 1995. – 446 с.
54. Гаспаров, М.Л. Избранные труды в 3 т. / М.Л. Гаспаров. – М. : Языки русской культуры, 1997. – Т.1.– 660 с.
55. Гатцук, А.Д. Притча / А.Д. Гатцук // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : репр. воспроизведение издания 1890 г.– 1990–1994. : в 82 т. – М., 1990. – Т. 49.– С. 266–267.
56. Гегель, Г.В.Ф. Эстетика : в 4 т. / Г.В.Ф. Гегель ; пер. с нем. А.М. Водена. – М. : Худ. лит., 1969. – Т. 2. – 326 с
57. Гей, Н.К. Художественный образ как категория поэтики / Н.К. Гей // Контекст. – 1982. – № 3 – С. 71–89.
58. Голдинг, У. Собрание сочинений : в 4 т. / У. Голдинг. – М. : Симпозиум, 1996. – Т. 1–4.
59. Гурло, В. Ч. Хранатоп прозы Ингеборг Бахман: аўтарэф. дыс. ...канд. філал. навук: 10.01.03 / В.Ч. Гурло ; БДУ. – Мінск, 2004. – 20 с.
60. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / В. И. Даль. – М. : Прогресс. Универс, 1994. –Т. 3.– 589 с.
61. Данилова, Т.В. Архетипические корни притчи / Т.В. Данилова // Рациональность и семиотика дискурса. – Киев : Наука, 1994. – С. 59–73.
62. Древнерусская притча : сборник / Сост. Н.И. Прокофьева, Л.И. Алехина ; подгот. текста и коммент. Л. И. Алехиной ; предисл. Н. И. Прокофьева. – М. : Сов. Россия, 1991. – 524 с.
63. Дубянецкі, Э. Менталітэт беларусаў: спроба гісторыка-псіхалагічнага аналізу / Э. Дубянецкі // Беларусіка Albaruthenika.

– Кн. 2. – Мінск : Нац. нав.-асв. цэнтр імя Ф. Скарыны, 1993. – С. 192–202.

64. Жанровое разнообразие современной прозы Запада / Д.В. Затонский, Т.Н. Денисова, Ю.П. Уварова, В.И. Оленева ; АН УССР, Ин-т лит. Т. Г. Шевченко. – Киев : 1989. – 298 с.

65. Жанровые разновидности романа в зарубежной литературе XVIII–XIX веков : учеб. пособие для студ. филол. спец. ун-тов / С.И. Барда, Р.И. Бродавко, И.А. Жаборюк и др. – Киев ; Одесса : Вища школа, 1995 – 147 с.

66. Жирмунский, В. М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад / В.М. Жирмунский. – Л. : Наука, 1979. – 493 с.

67. Жук, А. Дзённае паляванне на месяц. Апавесці, апавяданні / А. Жук. – Мінск : Маст. літ., 2002. – 244 с.

68. Жураўлёў, В.П. Структура твора. Рух сюжэткампазіцыйных форм / В.П. Жураўлёў. – Мінск : Навука і тэхніка, 1978. – 190 с.

69. Затонский, Д.В. Искусство романа в XX в. / Д.В. Затонский. – М. : Наука, 1975. – 312 с.

70. Зверев, А. “Ты видишь, ход веков подобен притче...” / А. Зверев // Иностранная литература. – 1998. – № 5. – С. 235–241.

71. Зонина, Л. Тропы времени. Заметки об исканиях французских романистов (60–70 гг.) / Л. Зонина. – М. : Художественная литература, 1984. – 263 с.

72. Ильин, И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И.П. Ильин. – Москва : Интрада, 1998. – 255 с.

73. Ильина, М.Е. Структурно-семантические и композиционные особенности текста притчи (на материале американской литературы XVIII–XX веков) : автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.02.04 / М.Е. Ильина. – Львов, 1984. – 19 с.

74. Ишанова, А.К. Жанр и функции в советской прозе 70–х – нач. 80–х гг. / А.К. Ишанова // Вестник Московского университета. Сер. 9 : Филол. – 1984. – № 6. – С. 27–31.

75. Каваленка, В. Міфа-паэтычныя матывы ў беларускай літаратуры / В. Каваленка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1981. – 320 с.

76. Кавелти, Д.Г. Изучение литературных форм / Д.Г. Кавелти // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 22. – С. 34–36.
77. Казько, В. Бунт незапатрабаванага праху / В. Казько. – Мінск : І. П. Логвінаў, 2009. – 340 с.
78. Камю, А. Собр. соч.: в 5 т. / А. Камю. – М. : Фолио, 1998. – 1–5 т.
79. Караткевіч, У. Хрыстос прызямліўся ў Гародні / У. Караткевіч. – Мінск : Бел. літ. фонд., 2000. – 490 с.
80. Кафка, Ф. Избранное / Ф. Кафка. – М. : Радуга, 1989. – 576 с.
81. Квачек, А.В. Трансформации хронотопа в романном мире Ж.-М. Г. Леклезю / А.В. Квачек // Вестник МГЛУ. – 2002. – № 2. – С. 156–167.
82. Кірыл, епіскап Тураўскі: Жыццё, спадчына, светапогляд / А.А. Мельнікаў. Нац. акад. Навук Беларусі, Ін-т літаратуры ім. Я. Купалы. – Мінск : Бел. навука, 2000. – 278 с.
83. Климова, Т.Ю. Притча в сист. худ. мышлен. В.С. Маканина : автореф. ... дис. канд. филол. наук : 10.01.01 / Т.Ю. Климова. – Томск, 1999. – 21 с.
84. Княжицкий, А. Притча : учебная книга (VII–IX) / А. Княжицкий. – М. : Мирос, 1994. – 200 с.
85. Комаров, С.Г. Поэтика притчи в британской драме XX века: проблема конфликта и композиции / С.Г. Комаров. – Ярославль : Ремдер, 2011. – 288 с.
86. Конан, У. Прытча / У. Конан // Беларус. энцыкл. літаратуры і мастацтва : у 4 т. – Мінск, 1987. – Т. 3. – С. 616.
87. Констан, П. Банановый парадиз / П. Констан ; пер. с фр. Н. Хотинской. – М. : Текст, 2000. – 251 с.
88. Кокшенева, К. Изживание реальности: универсальная порочность мира в современных текстах / К. Кокшенева. – М. : Прогресс, 1997. – № 3. – С. 172–182.
89. Колас, Я. Збор твораў : у 14 т. / Я. Колас. – Мінск : Маст. літ, 1973. – Т. 5 : Казкі жыцця. – 631 с.
90. Конан, У. Аўтэнтычная народная культура ва ўмовах глабалізацыі / У. Конан // Роднае слова. – 2004. – № 4. – С. 68.

91. Конан, У. Ля вытокаў самапазнання: станаўленне духоўных каштоўнасцей у святле фальклору / У. Конан. – Мінск : Маст. літ., 1989. – 238 с.
92. Копыстьянская, Н.Ф. Жанровые модификации в чешской литературе / Н.Ф. Копыстьянская. – Львов : Издат. объедин. “Вища школа”, 1978. – 260 с.
93. Кординаль, М. Ключ в дверях / М. Кординаль. – М. : МП Аурика, 2007. – 302 с.
94. Косидовский, З. Библейские сказания. Сказания евангелистов / З. Косидовский. – М. : Политиздат, 1991. – 479 с.
95. Краснов, А. Г. Притча в русской и западноевропейской литературе : автореф. ...дис. канд. фил. наук: 10.01.08 / А. Г. Краснов. – Новосибирск, 2003. – 16 с.
96. Краткая литературная энциклопедия. – М. : Прогресс. Энциклопедия, 1997. – 575 с.
97. Кубарева, Н.П. Заруб. лит. II пол. XX века: пособие для студ. филол. и романо-герм. отделений вузов / Н.П. Кубарева. – М.: Московский Лицей, 2002. – 208 с.
98. Кузьмичёв, И. Литературоведение XX века: кризис методологии : лекции / И. Кузьмичёв. – М. : Изд-во ННГУ, 1999. – 152 с.
99. Курбатов, В.И. Философия в парадоксах и притчах: дополнительное учеб. пособие для студ. вузов / В.И. Курбатов. – Ростов-н/Д : Феникс, 1996. – 512 с.
100. Кухаренко, В.А. Интерпретация текста / В.А. Кухаренко. – 2-е изд., перераб. – М. : Просвещение, 1988. – 264 с.
101. Леви-Стросс, К. Первобытное мышление / К. Леви-Стросс : пер., вступ. ст. и примеч. А.Б. Островского. – М. : ТЕРРА-Кн. Клуб : Республика, 1999. – 382 с.
102. Левин, Ю.И. Логическая структура притчи / Ю.И. Левин // Трактат по знаковым системам. – Тарту, 1982. – № 15. – С. 49–58.
103. Леклезю, Ж.-М. Г. Протокол / Ж.-М. Г. Леклезю : пер. с фр. Ю. Яхниной. – М. : Радуга, 1982. – 312 с.
104. Леклезю, Ж.-М. Г. Пустыня / Ж.-М. Г. Леклезю : пер. с фр. Ю. Яхниной. – М. : Радуга, 1984. – 413 с.

105. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин ; Рос. акад. наук, Ин-т науч. информ. по обществ. наукам. – М. : Интелвак, 2003. – 1596 с.

106. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М. : Сов. энцикл., 1987. – 751 с.

107. Лихачёв, Д.С. Литература-реальность-литература / Д.С. Лихачёв. – Ленинград : Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1984. – 271 с.

108. Лосев, А. Миф – Число – Сущность / Сост. А.А. Тахо-Годи ; общ. ред. А.А. Тахо-Годи и И.И. Маханькова. – М. : Мысль, 1994. – 919 с.

109. Лосев, А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии / А.Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1993. – 46 с.

110. Лосев, А. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Лосев. – М. : Искусство, 1976. – 367 с.

111. Лосев, А. Философия. Мифология. Культура / А. Лосев. – М. : Политиздат, 1991. – 525 с.

112. Лосский, Н.О. История русской философии / Н.О. Лосский. – М. : Прогресс, 1994. – 460 с.

113. Лотман, Ю. Внутри мыслящих миров. Человек–текст–семиосфера–история / Ю. Лотман. – М. : Языки русской культуры, 1996. – 464 с.

114. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – М. : Иск-во, 1970. – 384 с.

115. Льюис, К.С. Любовь. Страдание. Надежда: Притчи. Трактаты / К.С. Льюис : пер. с англ. Н. Трауберг. – М. : Республика, 1992. – 432 с.

116. Лявонава, Е.А. Беларуская літаратура XX ст. і еўрапейскі літаратурны вопыт. Дапаможнік для студэнтаў філалагічнага факультэта / Е.А. Лявонава. – Мінск : БДУ, 2002. – 129 с.

117. Маканин, В. Собрание сочинений : в 4 т. / В. Маканин. – М. : Материк, 2003. – 1–4 т.

118. Мамардашвили, М.К. Символ и сознание: метафизические рассуждения о сознании, символическом и языке /

М.К. Мамардашвили, А.М. Пятигорский. – М. : Школа “Языки рус. культуры”, 1997. – 224 с.

119. Мелетинский, Е. О литературных архетипах / Е.О. Мелетинский. – М. : Рос. гуманитар. ун-т, 1994. – 133 с.

120. Мелетинский, Е. Поэтика мифа / Е. Мелетинский – 2-е изд., репр. – М. : Вост. лит РАН; Яз. рус. культуры, 1995. – 407 с.

121. Мельникова, С.В. Притча как форма выражения философского содержания в творчестве Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова : автореф. дис. ... канд. филол. Наук : 10.01.08. – Москва. – 2002. – 22 с.

122. Мінкін, А. Праўдзівая гісторыя краіны хлудаў / А. Мінкін. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1994. – 141 с.

123. Михайлова, А.А. О художественной условности / А.А. Михайлова. – М. : Мысль, 1970. – 300 с.

124. Монтень, М. Опыты : в 3 кн. / М. Монтень ; пер. с фр. Л. Сумм. – СПб. : Кристалл, 1998. – Кн. 1–2. – 953 с.

125. Моттирони, Е.Е. Проблема мифа в романах Мишеля Турнье : автореф. ... дис. канд. филол. наук. : 10.01.03 / Е. Е. Моттирони; Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. – М., 2001. – 21 с.

126. Мусиенко, С.Ф. Имагология в интерпретации В.А. Хорева / С.Ф. Мусиенко // Лингвистика и методика в высшей школе. – Вып. 4 : сб. науч. ст.: 80-летию Виктора Александровича Хорева посвящается / Гродненский гос. ун-т им. Я. Купалы; отв. ред. В.С. Истомина; ред. кол. : С.Ф. Мусиенко, Д.С. Вадюшина, Д.Г. Богущевич. – Гродно : Типография Зебра, 2012. – С.19–43.

127. Мусхелишвили, Н.Л. Притча как средство живого знания / Н.Л. Мусхелишвили, Ю.А. Шрейдер // Философские науки. – 1989. – № 9. – С. 101–104.

128. Налимов, В.В. Вероятностная модель языка: о соотношении естественных и искусственных языков / В.В. Налимов. – М. : Наука, 1974. – 303 с.

129. Ницше, Ф. Избранные произведения / Ф. Ницше ; пер. с нем. С.Л. Франка и К.А. Свасьян. – М. : Просвещение, 1993. – 573 с.

130. Някляеў, У. Вежа / У. Някляеў // Полымя. – 1988. – № 6. – С. 34–55.

131. Нямцу, А.Е. Миф и легенда в мировой лит-ре / А. Е. Нямцу. – Черновцы : ЧГУ, 1992. – Ч. 1. – 318 с.

132. Нямцу, А.Е. Новый Завет и мировая литература / А.Е. Нямцу. – Черновцы : ЧГУ, 1993. – 243 с.

133. Платон Диалоги / Платон. – Ростов н/Д : Феникс, 1998. – 501 с.

134. Потенбня, А.А. Слово и миф / А.А. Потенбня ; предисл. А.К. Байбурина; сост., подгот. текста и примеч. А.К. Байбурина. – М. : Правда, 1989. – 622 с.

135. Потенбня, А.А. Эстетика и поэтика / А.А. Потенбня. – М. : Иск-во, 1976. – 614 с.

136. Пузанова, Ж.В. Философия одиночества и одиночество философа / Ж.В. Пузанова // Вестник РУДН. Сер. Социология. – 2003. – № 4–5. – С. 47–58.

137. Рагойша, В. Тэорыя літаратуры ў тэрмінах. Дапам. для студ. філал. спец. ВНУ / В. Рагойша. – Мінск : Бел. энцыкл., 2001. – 383 с.

138. Ромодановская, К. Повести о гордом царе в рукописной традиции XVII–XIX вв. / К. Ромодановская ; отв. ред. Л.А. Дмитриев. – Новосибирск : Наука. Сиб. отд-ние, 1985. – 383 с.

139. Садлер, У., Джонсон Т. От одиночества – к анонии. Лабиринты одиночества : пер. с англ. / Сост., общ. ред. и предисл. Н.Е. Покровского / У. Садлер, Т. Джонсон. – М. : Прогресс, 1989. – 624 с.

140. Сартр, Ж.-П. Избранные произведения / Ж.-П. Сартр. – М. : Политиздат, 1992. – 480 с.

141. Сініла, Г.В. Біблія як феномен культуры і літаратуры. Частка 1. Духоўны і мастацкі свет Торы. Кніга Быцця / Г.В. Сініла. – Мінск : Беларуская навука, 2003. – 449 с.

142. Сіпакоў, Я. Прытчы і метафары / Я. Сіпакоў // Маладосць. – 1992. – № 1. – С. 65–89.

143. Сирано де Бержерак, Савиньен Иной свет, или Государства и империи Луны / Савиньен Сирано ; пер. с фр. М. Яснова, Е. Гунста. – СПб. : Азбука-классика. – 2005. – 253 с.

144. Собуцкий, М.А. Средневековые притчеобразные нарративы: общечеловеческое знание о структурах возможных событий / М.А. Собуцкий // Рациональность и семиотика дискурса. – Киев : Думка, 1994. – С. 73–87.
145. Солганик, Г.Я. Стилистика текста / Г.Я. Солганик. – М. : Наука, 2002. – 284 с.
146. Стенник, Ю.В. Традиции лафонтеновской басни в притчевом наследии А.П. Сумарокова / Ю.В. Стенник // Творчество Жана де Лафонтена и мировой литературный процесс. – СПб. : Наука, 1996. – С. 33–41.
147. Таксиль, Л. Забавная Библия : пер. с фр. / Л. Таксиль. – Минск : Беларусь, 1988. – 414 с.
148. Товстенко, О.О. Идеино-эстетические особенности современной притчи : автореф. дис. ...канд. филол. наук : 10.01.08 / О.О. Товстенко. – Киев. – 1989. – 22 с.
149. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика : уч. пособие / Б. В. Томашевский. – М. : Аспект Пресс, 1996. – с. 334.
150. Томилина, М.В. Категория модальности в современном литературоведении / М.В. Томилина // Филология в системе современного университетского образования : материалы межвузовской научной конференции. – М. : УРАО, 2002. – С. 187–201.
151. Топоров, В. Модель мира / В. Топоров // Мифы народов мира : в 2 т. – М. : Сов. энцикл., 1992. – Т. 2 – С. 161–164.
152. Топоров, В. Миф. Ритуал. Символ. Образ : Исслед. в обл. мифопоэт. : Избранное / В. Топоров. – М. : Прогресс. Культура. – 1995. – 624 с.
153. Турнье, М. Каспар, Мельхиор и Бальтазар / М. Турнье : пер. с фр. Ю.Я. Яхниной. – СПб. : Амфора, 2001. – 313 с.
154. Турнье, М. Пятница или Тихоокеанский Лимб : Роман / М. Турнье : пер. с фр. И. Я. Волевич ; послесл. Ж. Делёза. – СПб. : Амфора, 1999. – 304 с.
155. Турнье, М. Элеазар или Источник и Куст / М. Турнье ; пер. с фр. И. Волевич, Е. Морозовой. – СПб : Амфора, 2001. – 214 с.
156. Тынянов, Ю. Н. История литературы. Критика / Ю.Н. Тынянов. – СПб : Азбука-классика, 2001. – 503 с.

157. Тычына, М. Апошнія творы В. Быкава / М. Тычына // Роднае слова. – 2004. – № 2. – С. 23-27.

158. Тюпа, В.И. Новелла и аполог / В.И. Тюпа // Рус. Новелла : Пробл. теор. и истор. ; под ред. В.М. Марковича, В. Шмида. – СПб. : Амфора, 1993. – С. 13–25.

159. Успенский, Б. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы / Б. Успенский. – М. : Искусство, 1970. – 223 с.

160. Философские и эстетические традиции в зарубежных литературах : сб. ст. под ред. И.П. Куприяновой. – СПб. : Изд-во Санкт-Петербур. ун-та, 1995. – 149 с.

161. Фолкнер, У. Притча / У. Фолкнер. – М. : Астрель, 2013. – 448 с.

162. Фрадкин, И.М. Бертольд Брехт. Путь и метод / И.М. Фрадкин. – М. : Наука, 1965. – 374 с.

163. Францыск Скарына і яго час. Энцыкл. даведнік / рэдкал. І.П. Шамякін. – Мінск : Беларус. сав. энцыкл., 1988. – 608 с.

164. Французская литература, 1945–1990 / В.В. Ерофеев, Л.Г. Андреев, З.И. Кирнозе и др. ; отв. ред. Н.И. Балашов; Рос. АН, Ин-т Мировой лит. им. А.М. Горького. – М. : Наследие, 1995. – 874 с.

165. Фрейд, З. Человек по имени Моисей и монотеистическая религия / З. Фрейд ; пер. с нем. И. Додельцева. – М. : Наука, 1993. – 173 с.

166. Фрейденберг, О.М. Образ и понятие // Фрейденберг О. М. Миф и литература древности: сборник; сост., подгот. текста, коммент. и послесл. Н.В. Брагинской; Рос. акад. наук, Ин-т высш. гуманитар. исслед. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Изд. Фирма “Вост. лит.”, 1998. – 784 с.

167. Фрейденберг, О.М. Поэтика сюжета и жанра // О.М. Фрейденберг. – М. : Лабиринт, 1997. – 448 с.

168. Фрейдкина, И.С. К истории жанра басни в России : конец 50-х – нач. 60-х гг. XVIII в. / И.С. Фрейдкина // Филологич. науки. – 1972. – № 1. – С. 104–113.

169. Хайдеггер, М. Бытие и время / М. Хайдеггер ; пер. с нем. В.В. Бибихина. – М. : Республика, 1993. – 447 с.

170. Хайлов, А. Концепция человека и движение жанрово-повествовательных / А. Хайлов // Взаимодействие литератур и худ. культура развитого социализма. – М. : Наука, 1977. – С. 178–179.

171. Храпченко, М.Б. Художественное творчество, действительность, человек / М.Б. Храпченко. – М. : Наука, 1998. – 416 с.

172. Цветков, А. Возможности и границы притчи / А. Цветков // Вопр. лит. – 1973. – № 5. – С. 155–167.

173. Цыбакова, С.П. Классическая притча: трансформация в художественной литературе XX века : автореф. ... дис. канд. филол. Наук : 10.01.08 / С.П. Цыбакова; Нац. акад. наук Респ. Бел., Ин-т лит. Я. Купалы. – Минск, 2000. – 19 с.

174. Шамякіна, Т.І. Беларуская класічная літаратурная традыцыя і міфалогія / Т.І. Шамякіна. – Мінск : БДУ, 2001. – 184 с.

175. Шамякіна, Т.І. Міфалогія Беларусі (нарысы) / Т.І. Шамякіна. – Мінск : Маст. літ., 2000. – 400 с.

176. Шатобриан, Ф.–Р. де Атала; Рене : Повести : пер. с фр. / Ф.–Р. де Шатобриан; послесл. и коммент. Ф. де Ла Барт. – М. : Канея. – 1992. – 96 с.

177. Шеллинг, Ф.В.Й. Сочинения: в 2 т. / Ф. В. Й. Шеллинг; сост., ред., авт. вступ. ст. А.В. Гулыга ; пер. с нем. М.И. Левиной. – М. : Мысль. – Т. 1. – 1987. – 637 с.

178. Шматкова, І. Чалавек-паэт-грамадства ў беларускай жаночай паэзіі другой паловы XX ст / І. Шматкова // Государства Центральной и Восточной Европы в исторической перспективе : сб. научн. ст. по мат. II Междунар. научн. конф., Пинск, 24–25 ноября 2017 г. : в 2 ч. – Полес. гос. ун-т ; под ред. Р.Б. Гагуа. – Пинск : ПолесГУ, 2017. – Вып. 2. – Ч. 1. – С. 75–78.

179. Щербина, С.Д. Притча в американской литературе XIX–XX вв. : (идейно-содержат. особенности, структура) : автореф. ... канд. фил. наук : 10.01.08 / С.Д. Щербина. – Киев, 1988. – 17 с.

180. Эбаноидзе, А. Не храм, а мастерская / А. Эбаноидзе // Вопросы литературы. – 1978. – № 5. – С. 79–104.

181. Эзоп. Басни / Эзоп ; пер. и коммент. М. Гаспарова. – М. : ЭКСМО-Пресс, 2001. – 448 с.

182. Эзоп. Трагедии / Эзоп : пер. С. В. Шервинского ; предисл. М.Г. Гаспарова. – Томск : Водолей, 2000. – 255 с.
183. Элиаде, М. Аспекты мифа / М. Элиаде : пер. с франц. В. Большакова ; ст., коммент. Е. Строгановой. – М. : Инвест-ППП, 1996. – 239 с.
184. Эсалнек, А.Я. Внутрижанровая типология и пути её изучения. – М. : Изд-во МГУ, 1985. – 183 с.
185. Эсалнек, А.Я. Типология романа: теоретический историко-литературный аспекты / А.Я. Эсалнек. – М. : Изд-во МГУ, 1991. – 158 с.
186. Юнг, К.Г. Архетип и символ / К.Г. Юнг. – М. : Ренессанс, 1991. – 304 с.
187. Якименко, В. Границы и возможности (Миф и притча в современной литературе) / В. Якименко // Вопросы литературы. – 1978. – № 11. – С. 97–104.
188. Якобсон, Р.О. Работы по поэтике / Р.О. Якобсон ; сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. – М. : Прогресс, 1987. – 460 с.
189. Aquin, M. Parabole / M. Aquin // Dictionnaire de poétique. – Paris : Panckoucke, 1896. – 426 p.
190. Arfeux, M.-H. La présence au monde dans l'oeuvre en prose de Julien Gracq: Thèse pour l'obtention au diplôme de Doctorat es Lettre. Université de Lumière. / M.-H. Arfeux. – Lyon 2, 2002. – 430 p.
191. Association des lecteurs de J.-M.G. Le Clézio [Resource électronique] Disponible en ligne sur : <http://www.associationleclezio.com/> – Consulté le 09.07.2017.
192. Baudrillard, J. Dette mondiale et univers parallèle / J. Baudrillard. – Libération. January 15, 1996. – P. 5–8.
193. Beauzée, N. Encyclopedie méthodique. Grammaire et littérature / N. Beauzée. – Paris : Panckoucke, 1784. – 826 p.
194. Borillo, A. L'espace et son expression en français / A. Borillo. – Paris : Seuil, 1998. – 167 p.
195. Borgomano, M. La Stratégie de l'araignée : Hors texte et dissémination / M. Borgomano // Nouvelles Tendances en littérature Föiskola, 1996. – P. 27–33.
196. Boucheron, du B. Court serpent / B. du Boucheron. – Paris : Gallimard, 2004. – 133 p.

197. Bouloumié, A. La Figure du Christ dans l'oeuvre de Michel Tournier / A. Bouloumié // Foi et vie. – 1987. – № 4. – P. 1–14.
198. Bouloumié, A. Rire, humour et ironie dans l'oeuvre de Michel Tournier / A. Bouloumié. – Angers : Université d'Angers, 1988 – P. 45–56.
199. Bouloumié, A. Vives lettres. Dimension symbolique et cosmique de l'objet dans l'oeuvre de Michel Tournier / A. Bouloumié. – Paris : Mercure de France, 1997. – P. 145–161.
200. Booth, W.C. The Rhetoric of Fiction / W.C. Booth. – L., 1961. – 230 p.
201. Brunel, P. La littérature française aujourd'hui / P. Brunel. – Paris : Vuibert, 1997. – 221 p.
202. Cardinal, M. Le clé dans la porte / M. Cardinal. – Paris: Gallimard, 1980. – 198 p.
203. Cauville, J. Le motif du double dans “Vendredi ou les Limbes du Pacifique” / J. Cauville // Revue Francophone de Louisiane. – vol. II, № 2. – P. 7–16.
204. Cavallero, Claude “J.-M. G. le Clézio: Le Voyage vers l'origine” / C. Cavallero. – P. : French Studies in Southern Africa, 2005. – 143 p.
205. Combe, D. Les Genres littéraires / D. Combe. – Paris : Hachette, 1992. – 113 p.
206. Constan, P. White spirite / P. Constan. – Paris : Gallimard, 1998. – 268 p.
207. Cortanze, Gérard de J. M. G. Le Clézio : le nomade immobile / Gérard de Cortanze. – Paris : Chêne, 1999. – 187 p.
208. Davis, C. Michel Tournier / C. Davis. – Angers : Clarendon. Press, 1988. – 89 p.
209. Debreuille, J.-Y. Les Rois Mages, poésie et roman: André Frenaud et Michel Tournier / J.-Y. Debreuille. – Georgie : Université de Georgie, 1989 – 74 p.
210. De Lubac, H. Les quatre sens de l'Écriture / H. De Lubac. – Paris : Hachette, 1989. – 213 p.
211. Dictionnaire de la théorie du langage. – Paris : Gallimard, 1892. – 675 p.

212. Diderot Parabole // Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers / Didero. – Paris : Nachan, 1751–1781. – 412 p.

213. Di Scano, T. La vision du monde: cinq études sur l'oeuvre de Le Clézio. – Paris : Liguori–Napoli–Nizet, 1978. – 135 p.

214. Domange, S. Le Clézio ou la quête du désert / S. Domange. – Paris : Imago, 1993. – 198 p.

215. Fauconnier, G. Espaces mentaux / G. Fauconnier. – Paris : Hachette, 1984. – 223 p.

216. Feyereisen, J. L'Écriture de l'événement ou l'événement de l'écriture. Ritournelle de la faim de Jean-Marie Gustave Le Clézio [Resource electronic] / J. Feyereisen // Les facettes de l'événement: Des formes aux signes. – 2013. – №°15. – Mode of access: <http://www.mediazioni.sitlec.unibo.it/index.php/no-15-special-issue-2013.html> – Date of access: 20.08.2017.

217. Interview de Michel Tournier – [Electronic resource] – Mode of access: <http://www.cercle-enseignement.com/Primaire/Cycle-III/Dossiers-thematiques/MichelTournier> – Date of access: 01.07.2014.

218. Germain, S. L'Enfant Méduse / S. Germain. – Paris : Gallimard, 1991. – 285 p.

219. Golding W. The Hot Gates and Other Occasional Pieces / W. Golding. – London : Blackwell, 1965. – 387 p.

220. Guichard, J.–P. L'enfant du Nouveau Monde / J.–P. Guichard. – Auvergne : IUFM d'Auvergne, 1998. – 87 p.

221. Guinoiseau, F. Figures du Doubles et de la Métamorphose de Nodier a Stendal / F. Guinoiseau. – Lyon : Université de Lumière, 2002. – 392 p.

222. Guyau, M.–J. La genèse de l'idée du temps / M.–J. Guyau. – Paris: Hachette, 1990. – 214 p.

223. Kern-Oudot, C. Poétique du chant dans l'oeuvre de J.M.G. Le Clézio / C. Kern-Oudot // Colloque Le Clézio, 9–11 décembre 2004, Toulouse. Ailleurs et origines : parcours poétiques, sous la direction de Bernadette Rey Mimoso-Ruiz. – Paris : Editions Universitaires du Sud, 2006. – P. 147–159.

224. Labbé, Michelle Le Clézio, l'écart romanesque / M. Labbé. – Paris ; Montréal ; Torino : l'Harmattan, 1999. – 285 p.

225. La Fontaine, J. *Oeuvres choisies* / J. La Fontaine. – Paris : Gallimard, 1964. – 167 p.
226. Le Clézio, J.-M. G. *Dans la forêt des paradoxes* [Electronic resource] – Mode of access: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2008/clezio-lecture_fr.pdf – Date of access: 20.08.2017.
227. Le Clézio, J.-M. G. *Désert* / J.-M. G. Le Clézio. – Paris : Gallimard, 1980. – 445 p.
228. Le Clézio, J.-M. G. *L'Africain. Traits et portraits* / J.-M. G. Le Clézio. – Paris : Mercure de France, 2004. – 103 p.
229. Le Clézio, J.-M. G. *La Fièvre* / J.-M. G. Le Clézio. – Paris : Gallimard, 1965. – 237 p.
230. Le Clézio, J.-M. G. *Le Chercheur d'or* / J.-M. G. Le Clézio. – Paris : Gallimard, 1985. – 332 p.
231. Le Clézio, J.-M. G. *Le procès verbal* / J.-M. G. Le Clézio. – Paris : Gallimard, 1963. – 290 p.
232. Le Clézio, J.-M. G. *Ritournelle de la faim, roman* / J.-M. G. Le Clézio. – Paris : Gallimard, 2008. – 206 p.
233. Le Clézio, J.-M. G. *Voyages de l'autre côté* / J.-M. G. Le Clézio. – Paris : Gallimard, 1975. – 308 p.
234. *Lexique des termes littéraires* (sous la direction de Michel Jarrety). – Paris : Gallimard, 2001. – 478 p.
235. Lhoste, P. *Conversation avec Jean- Marie Gustave Le Clézio* / P. Lhoste. – Paris : Mercure de France , 1971. – 138 p.
236. Lehtovuori, E. *Les Voies de Narcisse ou Le Problème du miroir chez Michel Tournier* / E. Lehtovuori. – Helsinki : Suomalainen Tiedekatemia, 1995. – 289 p.
237. Marin, L. *Essai d'analyse structurale d'un récit-parabole* / L. Marin. – Paris : BSR, 1974. – P. 93–134.
238. Mambrino, J. *Lire comme on se souvient: la beauté est donnée* / J. Mambrino. – Paris : Etudes, 1978. – 78 p.
239. Meredith, G. *An Essay on Comedy and the Issue of the Comic Spirit* / G. Meredith. – L., 1994. – 230 p.
240. Merle, R. *Oeuvres choisies* / R. Merle. – Paris : Gallimard, 1972. – 835 p.
241. Michel, J. *Une Mise en récit du silence : Le Clézio, Bosco, Gracq* / J. Michel. – Paris : Corti, 1986. – 184 p.

242. Molinié, G. Approches de la réception : sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio / G. Molinié. – Paris : Presses universitaires de France, 1993. – 306 p.
243. Nodié, Ch. Oeuvres choisies / Ch. Nodié. – Paris : Presses universitaires de France, 2015. – 120 p.
244. Parole–figure–parabole / Presses universitaires de Lyon : sous la direction de J. Delorme. – Lyon, 1987. – 392 p.
245. Piatier, J. Le poète de la peur de vivre / J. Piatier. – Paris : Réalités, 1967. – 190 p.
246. Quignard, P. La frontière / P. Quignard. – Paris : Gallimard, 1992. – 90 p.
247. Quignard, P. Le nom sur le bout de la langue / P. Quignard. – Paris : Gallimard, 1993. – 110 p.
248. Quignard, P. La raison / P. Quignard. – Paris : Gallimard, 1990. – 158 p.
249. Rabaté, D. Le roman français depuis 1990 / D. Rabaté. – Paris : PUF, 1998. – 138 p.
250. Raymond, J. L'univers biologique de Le Clézio / J. Raymond. – Paris : Mercure de France, 1965. – 278 p.
251. Reichler, C. Quand l'esprit parle, qui parle? / C. Reichler. – Paris : Gallimard, 1994. – 45 p.
252. Revel, J.-F. Les idées de notre temps: J.-M. G. Le Clézio / J.-F. Revel. – Paris: Laffont, 1972. – 189 p.
253. Ricoeur, P. Des paraboles de Jésus / P. Ricoeur. – Paris : Odile, 1888–1892. – 123 p.
254. Ricoeur, P. Parcours de la reconnaissance. Trois études / P. Ricoeur. – Paris : Stoc, 2004. – 386 p.
255. Ridon, J.-X. H. M. J.-M. G. Le Clézio : l'exil des mots / J.-X. H.M. Ridon. – Paris : Kimé, 1995. 146 p.
256. Rosello, M. L'In-différence chez Michel Tournier / M. Rosello. – Paris : J. Corti, 1990. – 415 p.
257. Salles, M. Le Clézio : notre contemporain / M. Salles. – Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2006. – 338 p.
258. Sbiroli, S. Michel Tournier: La Séduction du jeu / S. Sbiroli. – Genève – Paris : Réalités, 1987. – 113 p.
259. Stendhal Oeuvres choisies / Stendhal. – Paris : Delagrave, 1999. – 504 p.

260. Suzanne, S. L'obsession du regard chez Le Clézio / S. Suzanne. – Paris : Mercure de France, 1980. – 117 p.
261. Tadié, J.-Y. Le Roman au XX-e siècle / J.-Y. Tadié. – Paris : Belfond, 1990. – 245 p.
262. Tournier, M. Eléazar ou La Source et le Buisson / M. Tournier. – Paris : Gallimard, 1996. – 129 p.
263. Tournier, M. Le Roi des Aulnes / M. Tournier. – Paris : Gallimard, 1996. – 206 p.
264. Tournier, M. Le vent Paraclet / M. Tournier. – Paris : Gallimard, 1989. – 138 p.
265. Tournier, M. Vendredi ou Les Limbes du Pacifique / M. Tournier. – Paris : Gallimard, 1970. – 301 p.
266. Vacain, M. Dictionnaire de poétique / M. Vacain. – Paris : Universitaire, 1996. – 312 p.
267. Valaydon, V. Le mythe de Paul et Virginie dans les romans mauriciens d'expression française et dans Le Chercheur d'or de J.M.G. Le Clézio / V. Valaydon. – Ile Maurice : Editions de l'Océan indien, 1992. – 87 p.
268. Vercier, B., Lecarme, J. La littérature en France depuis 1968 / B. Vercier et J. Lecarme. – Paris : Bordas, 1982. – 158 p.
269. Veiras, D. Oeuvres choisies / D. Veiras. – Paris : Honoré Champion, 2001. – 292 p.
270. Viart, D. Le roman français au XX-e siècle / D. Viart. – Paris : Hachette, 1999. – 158 p.
271. Vray, J.-B. Michel Tournier et l'écriture seconde / J.-B. Vray. – Lyon : Presses Universitaires, 1997. – 417 p.

СПІС ПУБЛІКАЦЫЙ АЎТАРА

1–А. Жилевич, О.Ф. Роман-парабола Р. Мерля “Мальвиль” / О. Ф. Жилевич // Філалагічныя навукі : Маладыя вучоныя ў пошуку : матэрыялы навук. канф., прысвеч. 80-годдзю Белдзяржун-та, 20 крас. 2001 г. / адк. рэд. С.А. Важнік. – Мінск : Права і эканоміка, 2003. – С. 45–49.

2–А. Жылевiч, В. Ф. Жанр рамана-прытчы ў французскай i беларускай лiтаратурах (на прыкладзе твораў Леклезіё Ж.-М. Г. “Пустыня” i Бондар Т. “Бласлаўленне Марыi”) / В.Ф. Жылевiч // Славянскія лiтаратуры ў сусветным кантэксце : Матэр. VI Мiжнар. навук. канф., Мiнск, БДУ, 8–10 кастрычніка 2003 г. : у 2 ч. ; пад агульнай рэд. доктара фiл. навук прафесара I. А. Чароты. – Мiнск : БДУ, 2003. – Ч. 2. – С. 55–58.

3–А. Жылевiч, В.Ф. Герой сучаснай французскай прыпавесці (“Пустыня” Ж.-М. Г. Леклезіё)/ В.Ф. Жылевiч // Труды кафедры зарубежнай лiтаратуры БГУ : сб. научных статей. – Мiнск : РИВШ, 2004. – С. 144–149.

4–А. Жылевiч, В.Ф. Сучасны французскі рамана-прытча: жанравыя асаблівасці / В.Ф. Жылевiч // Весці Бел. дзярж. пед. унiверсiтэта. Сер. 1 : Педагогiка. Псiхалогiя. Фiлалогiя. – 2004. – № 4. – С. 92–95.

5–А. Жилевич, О.Ф. Художественное своеобразие “Элеazar, или Источник и Куст” М. Турнье как романа-прищы” / Жилевич О.Ф. // Проблемы истории литературы : сб. ст. / Ин-т славяноведения РАН, Моск. гос. открытый пед. ун-т им. М.А. Шолохова, Полоц. гос. ун-т.; отв. ред. А.А. Гугнин. – М., Новополоцк, 2004. – Вып. 18. – С. 115–119.

6–А. Жылевiч, В.Ф. Да праблемы паходжання прытчы: антычная традыцыя / В.Ф. Жылевiч // Филологические штудии = Studia philologica : сб. науч. ст. / под ред. Г.И. Шевченко, К.А. Тананушко ; [редкол. : А. В. Гарник и др.]. – Вып. 6. – Мiнск, 2005. – С. 21–24.

7–А. Жылевiч, В.Ф. Хранатоп сучаснага французскага рамана-прытчы (на прыкладзе твораў Леклезіё Ж.-М. Г. “Пустыня” i М. Турнье “Элеazar або Крыніца i Куст”) / В.Ф.

Жылевіч // Веснік Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Серыя 4 : Філалогія. Журналістыка. Педагогіка: навукова-тэарэтычны часопіс. – 2005. – № 2. – С. 16–18.

8–А. Жылевіч, В.Ф. Жанр рамана-прытчы ў французскай літаратуры II паловы XX стагоддзя / В.Ф. Жылевіч // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики : материалы X Международной научной конференции, 19–21 сентября 2004 г., Гродно: в 2 ч. / ответственные редакторы: Т.Е.Автухович, А.С.Смирнов. – Гродно : ГрГУ, 2005. – Ч. 1. – С. 372–377.

9–А. Жылевіч, В. Ф. Сюжэтно-кампазіцыйная пабудова рамана-прытчы “Пустыня” Жана-Мары Гюстава Леклезіё / В.Ф. Жылевіч В. Ф. // Славянскія літаратуры ў кантэксте сусветнай = Slavonic literatures within the world context : матэрыялы VII Міжнар. навук. канф., Мінск, 12–14 кастр. 2005 г. : зб. навук. арт. у 3 т. / Беларус. дзярж. ун-т, філал. фак. ; рэдкал.: Г. М. Бутырчык (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Выд. цэнтр БДУ, 2005. – Т. 1. – С. 338–344.

10–А. Жылевіч, В.Ф. Матыў падарожжа ў сучасным рамане-прытчы (на матэрыяле французскай і беларускай літаратуры) / В.Ф. Жылевіч // Роднае слова: штомесячны навуковы і метадычны часопіс. – 2006. – № 3. – С. 16–18.

11–А. Жылевіч, В.Ф. Роля біблейскіх міфалагем у рамане-прапавесці “Элеазар, альбо Крыніца і Куст” Мішэля Турнье // Вестник Полоцкого государственного университета = Веснік Полацкага дзяржаўнага ўніверсітэта = Herard of Polotsk State University. Серия А. Гуманитарные науки : научно-теоретический ежемесячный журнал. – 2006. – № 1. – С. 126–130.

12–А. Жылевіч, В.Ф. Сімволіка ў рамане-прытчы “Элеазар, альбо Крыніца і Куст” Мішэля Турнье / В.Ф. Жылевіч // Автор как проблема теоретической и исторической поэтики : сб. науч. ст. : в 2 ч. / М-во образования Респ. Беларусь, УО “Гродненский гос. ун-т им. Я. Купалы”; [редкол. : Т.Е. Автухович (отв. ред.) и др.]. – Гродно : ГрГУ, 2008. – Ч. 2. – С. 4755.

13–А. Жылевіч В. Ф. Французскі раман-прытча другой паловы XX стагоддзя: ад “вечных” пытанняў да сучасных праблем грамадства / В. Ф. Жылевіч // Веснік Палескага

дзяржаўнага ўніверсітэта. Серыя грамадскіх і гуманітарных навук : навучна-практычны журнал. – Пінск : ПолесГУ, 2009. – № 2. – С. 64-69.

14–А. Жылевіч, В.Ф. Мастацкі свет Жана-Мары Леклезіё / В.Ф. Жылевіч // Роднае слова: штомесячны навуковы і метадычны часопіс. – 2010. – № 9. – С. 30–33.

15–А. Жилевич, О.Ф. Притча в творчестве В. Некляева: генезис, специфика жанра / О.Ф. Жилевич // Славянский мир: письменность и культура : тез. докл. Междунар. научной конф., Смоленск, 24–25 мая 2010 г. / под ред. Г.Н. Ермоленко. – Смоленск : СмолГУ, 2010. – С. 52–53.

16–А. Жылевіч, В.Ф. Раман-прытча ў сучаснай беларускай літаратуры / В.Ф. Жылевіч // Беларуская мова і літаратура ў славянскім этнакультурным кантэксце : мат. рэсп. навук.-практ. канф., Віцебск, 21–22 кастрычніка 2010 г. / рэдкалегія : Г.А. Арцямёнак (адк. рэд.), В.І. Русілка (адк. рэд.) [і інш.]. – Віцебск : ВДУ ім. П.М. Машэрава, 2010. – С. 170–172.

17–А. Жылевіч, В.Ф. Раман-прытча ў сучаснай беларускай і французскай літаратурах / В.Ф. Жылевіч // Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай : матэр. IX Міжнар. навук. канф, прысвеч. 70-годдзю філалаг. фак. Бел. дзярж. ун-та, Мінск, 15–17 кастрычніка 2009 г. : у 2 ч. / пад рэд. В.П. Рагойшы. – Мінск : Выдавецкі цэнтр БДУ, 2010. – Ч. 2. – С. 242–246.

18–А. Жилевич, О.Ф. Структурно-семантические особенности заглавий французских притчевых произведений / О. Ф. Жилевич // Лингвистические и методические аспекты формирования поликультурной многоязычной личности : материалы Междунар. науч.-практ. конф., Барановичи, 13–14 окт. 2011. / М-во образования Респ. Беларусь, учреждение образования “Барановичский государственный университет”; фак. иностр. языков ; редкол. : А.В. Никишова (гл. ред.) [и др.]. – Барановичи : РИО БарГУ, 2011. – С. 17–19.

19–А. Жылевіч, В.Ф. Раман-прытча праз прызму чытацкага ўспрымання / В.Ф. Жылевіч // Чтение : рецепция и интерпретация : сб. науч. ст. : в 2 ч. / Министерство образования Республики Беларусь, Учреждение образования “Гродненский государ-

ственный университет им. Я. Купалы”; [редкол. : Т.Е. Автухович (отв. ред.) и др.]. – Гродно : ГрГУ, 2011. – Ч. 1. – С. 241–247.

20–А. Жилевич, О. Ф. Французская постмодернистская автобиография: “Африканец” Ж.-М. Г. Леклезю / О.Ф. Жилевич О.Ф. // Вестник Полоцкого гос. ун-та. Серия А. Гуманитарные науки: научно-теоретический ежемесячный журнал. – 2011. – № 2. – С. 70–74.

21–А. Жылевiч, В. Ф. Аўтабіяграфiчны раман: традыцыi i наватарства (на прыкладзе сучаснай беларускай i французскай лiтаратур) / В.Ф. Жылевiч // Славянскiя лiтаратуры ў кантэксте сусветнай: да 900-годдзя Кiрыла Тураўскага i 200-годдзя Тараса Шаўчэнкi: матэрыялы XI Мiжнар. навук. канф., Мiнск, 24–26 кастр. 2013 г. : у 2 ч. ; пад рэд. Т. П. Казаковай. – Мiнск : РiВШ, 2013. – Ч. 1. – С. 62–67.

22–А. Жилевич, О.Ф. Художественное своеобразие пьесы “День рождения” Г. Пинтера как драмы-притчи / О. Ф. Жилевич // Актуальные вопросы германской филологии и методики преподавания иностранных языков : сб. материалов XVIII Респ. науч.-практ. конф., Брест, 28 февраля 2014 г. : в 2 ч. / Брест. гос. ун-т им. А. С. Пушкина ; редкол.: В. Ф. Сатинова [и др.]. – Брест : БрГУ, 2014. – Ч. 1. – С. 173–175.

23–А. Жилевич, О. Ф. Лингвокультурологические особенности романа Э.-Э. Шмитта “Как я был произведением искусства” / О.Ф. Жилевич // Специалист XXI века : психолого-педагогическая культура и профессиональная компетентность: материалы IV Международной научно-практич. конф., Барановичи, 22 октября 2015 г. / Мин-во образования Республики Беларусь, УО “Барановичский гос. ун-т”, Фак-т педагогики и психологии, Фак-т славянских и германских языков; редкол.: А.И. Никишова (гл. ред.) [и др.].– Барановичи : РИО БарГУ, 2015. – С. 290–292.

24–А. Жилевич, О.Ф. Мишель Турнье: специфика художественного мира (к 90-летнему юбилею писателя) / О.Ф. Жилевич // Вучоныя запiскi Брэсцкага ўнiверсiтэта : зб. навуковых прац / гал. рэдактар А.М. Сендзер. – Брэст, 2015. – Вып. 10, Ч. 1. – С. 165–172.

25–А. Жылевiч, В.Ф. Стылістыка французскага мінімалізму (на прыкладзе твораў Б. Фрыё) / В.Ф. Жылевiч // Веснік Брэсцкага ўніверсітэта. Серыя 3 : Філалогія. Педагагіка. Псіхалогія. – 2015. – № 1. – С. 36–43.

26–А. Жылевiч, В.Ф. Раман-прытча ў творчасці М. Турнье і У. Караткевіча: параўнальны аспект / В.Ф. Жылевiч // Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай: да 750-годдзя са дня нараджэння Дантэ Аліг’еры і 85-годдзя Уладзіміра Караткевіча : матэрыялы XII Міжнароднай навуковай канферэнцыі, Мінск, 22–24 кастрычніка 2015 г. : у 2 ч. / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, Філалагічны факультэт; пад рэд. Г. М. Бутырчык. – Мінск : БДУ, 2016. – Ч. 1. – С. 106-112.

27–А. Жилевич, О.Ф. Специфика передачи реалий (на материале романа Ж.-М. Г. Леклезіо “Пустыня” и его перевода на русский язык) / О. Ф. Жилевич // Языковая личность и эффективная коммуникация в современном поликультурном мире: Материалы Междунар. науч.- практ. конф., Минск, 17-18 нояб. 2016 г. / редколл. О.И. Уланович [отв. ред.] и др.. – Минск: Изд. центр БГУ, 2016. – С. 167–170.

28–А. Жылевiч, В. Ф. Асаблівасці сінтаксісу прытчавых твораў Ж.-М. Г. Леклезіё / В.Ф. Жылевiч // Вестник Полоцкого гос. ун-та. Серия А. Гуманитарные науки : научно-теоретический ежемесячный журнал. – 2016. – № 2. – С. 133–137.

29–А. Жылевiч, В. Феномен самотнага чалавека праз прызму прытчавай літаратуры / В. Жылевiч // Государства Центральной и Восточной Европы в исторической перспективе: сб. научн. ст. по мат. Межд. научн. конф., Пинск, 21–22 окт. 2016 г. / Полесский государственный университет ; под ред. Р.Б. Гагуа. – Пинск, 2016. – С. 283–290.

“Беларусь – дзяржава, размешчаная ў цэнтры Еўропы, на скрыжаванні культур Захаду і Усходу. Маючы багатую культуру ўласнага народу, мы павінны паказаць свой погляд, свае адносіны да іншых культур і літаратур, каб заняць адпаведнае месца ў інтэлектуальнай прасторы свету. Таму кожнае даследаванне па замежнай літаратуры, напісанае на беларускай мове, набліжае айчынную літаратуразнаўчую навуку да сусветнага кантэксту.

Да такіх даследаванняў належыць манаграфія В.Ф. Жылёвіч. У працы ўпершыню ў беларускай навуцы аб літаратуры прадстаўлены аўтары рамана-прытчы Ж.-М.Г. Леклезіё і М. Турнье ў іх творчай эвалюцыі”.

С.Ф. Мусіенка,
доктар філалагічных навук, прафесар,
прафесар кафедры замежных моў
УА “Гродзенскага дзяржаўнага ўніверсітэта
імя Янкі Купалы”.

Вучэбнае выданне

Жылевiч Вольга Фёдараўна

**Раман-прытча ў французскай лiтаратуры
другой паловы XX стагоддзя:
ад «вечных» пытанняў
да сучасных праблем грамадства**

Манаграфiя

Адказы за выпуск *П.Б. Пiгаль*

У аўтарскай рэдакцыi

Карэктар *К.М. Мицянок*

Падпiсана ў друк .26.12.2017 г. Фармат 60×84/16.
Папера афсетная. Гарнiтура «Таймс». Рызаграфiя.
Ум.-друк. арк. 12,90. Нав.-выд. арк. 9,32
Тыраж 100 экз. Заказ №

Надрукавана ў рэдакцыйна-выдавецкiм аддзеле
Палескага дзяржаўнага ўнiверсiтэта.
225710, г. Пiнск, вул. Дняпроўскай флатылii, 23.