

НАРАТИВНА ФОКАЛІЗАЦІЯ ТА УСНА ТРАДИЦІЯ У РОМАНІ ТАГАРА БЕН ДЖЕЛЛУНА "ДИТЯ ПІСКУ"

У статті досліджено функціонування усної арабської традиції та художні особливості фокалізації у прозі марокканського франкомовного письменника Тагара Бен Джеллуна. Розглянуто аспекти й різновиди імплікації усної традиції, а також шляхи створення багатоголосся та функції наративної фокалізації у романі автора "Дитя піску".

Ключові слова: інтертекстуальність, наратор, нарація, усна традиція, фокалізація.

В статье исследуется функционирование устной арабской традиции, а также художественные особенности наративной фокализации в прозе французского автора марокканского происхождения Тагара Бен Джеллуна. Рассматриваются аспекты и разновидности импликации устной традиции, а также особенности наративной полифонии и функции фокализации в романе автора "Дитя піску".

Ключевые слова: интертекстуальность, наратор, нарация, устная традиция, фокализация.

The article deals with functioning of oral tradition and the peculiarities of narrative focalization in works by Moroccan francophone writer Tahar Ben Jelloun. It has been given analysis of some ways which implicate the oral tradition, narrative polyphony and the effect of focal transposition in Ben Jelloun's novel The Sand Child.

Key words: focalization, intertextuality, narrator, narration, oral tradition.

Однією із найбільш значеннєвих рис творів марокканського франкомовного письменника Т. Бен Джеллуна, написаних автором у 80-х рр. ХХ століття, постає вагомість усної традиції для арабо-мусульманського культурного простору та її прояви у художньому тексті, адже "...те, що роман є текстом, що функціонує на письмі, не заважає слову бути живою, гнучкою його основою" [10, с. 42]. Як зазначає Т. Мішель-Мансур, усвідомлення значення традиції усних жанрів у марокканській літературі є "необхідною умовою для кращого потракування текстів сучасних марокканських авторів" [11, с. 112]. Суттєво, що взаємовпливи багатомовного дискурсу франкофонної Африки сьогодення перебувають на межі із іншими впливами, а саме між писемними та усними жанрами літератури. Йдеться про так званий усний простір арабо-африканської культури, мову про який уперше завів В. Боль під час одного із літературних колокумів 1963 року. Зазначимо, що Т. Бен Джеллуна не єдиний автор, який широко уводить цей аспект у свої тексти – від застосування різноманітних просторіч аж до техніки "спонтанного слова". До прикладу, у його романі "Народний писар" наратор фіксує на папері слова персонажів, які не вміють писати. У творі А. Джебар "Кохання, фантазія" ("L'Amour, la fantasia", 1985) героїня записує спогади невідомих жінок про війну в Алжирі. Так алжирець К. Ясін взагалі полишив ниву роману заради театру, як зазначають дослідники, "очевидно для того, аби хоч трохи стерти межі між усним і писемним словом та залучити до нього ширшу публіку" [7, с. 48].

У даній розвідці ми спинимося на діалектиці усної традиції та спричиненому нею плюралізмі точок зору в романі Т. Бен Джеллуна "Дитя піску" (1985), який свого часу приніс письменнику світове визнання разом із та закріпив за митцем репутацію неперевіреного експериментатора з наративами. Зазначимо, що продовження твору – роман "Священна ніч" (1987) був відзначений Гонкурівською премією. Суттєво, що композиція роману значно імплікує діалектику усних та писемних пам'яток арабського словесного мистецтва та акцентує їх значення для культурного ареалу Магрибу. Подібні акценти оприявлені у тексті твору через авторську рефлексію стосовно єдності/дуальності слова та графічного знаку, а також з допомогою витонченої інтертекстуальної гри з читачем, якого автор "запрошує" до спільної дискусії не лише у межах роману, а й у межах священних писань, скажімо, Корану. За словами М. Аркуна, "...важливо, що перед тим, як стати графічно зафіксованим текстом, Коран був словом у сакральному значенні цього поняття, він лишається словом і донині. Критичний аналіз тексту Корану позначає заразом і дослідження сукупності усіх словесних послань, виголошених Пророком. Коран

є насамперед завершеним зібранням усних повідомлень арабською мовою, які ми маємо змогу сприймати лише через закріплення їх на письмі у пізніші часи. Тож маємо пам'ятати, що протягом довгого часу Коран у сучасному його вигляді функціонував водночас як писемна пам'ятка та як літургічне слово" [4, с. 7]. Тієї ж думки дотримується і Ж. Дерів, зазначаючи, що в арабо-мусульманській культурі спостерігаємо "безперервне і дещо контрверсійне перетинання літератури та Корану, а відтак усної та писемної культурної традиції" [8, с. 92]. До прикладу, фрагментарна будова Священної Книги відзеркалюється у романі "Дитя піску", де кілька голосів переплітаються у складній структурі нарації. Багаторівневе переплетіння наративів у романі апелює до алюзії на хадиси – книги переказів про слова і вчинки Пророка згідно з різними точками зору його сподвижників [6, с. 148]. У даному творі маємо справу із так званою подрібненою оповіддю (фр. narration morcelée), що поєднується в єдину історію голосами дієгетичних оповідачів та недієгетичного наратора. Зазначимо, що слово "хадис" ("hadith") походить від більш давнього дієслова "haddatha", що в перекладі означає "оповідати" або "переказувати". Традиція хадисів поширена на теренах арабо-мусульманської культури і покликана просвітити розум та серця правовірних, а оповідач або оповідачка (часто це жінки) переказів про священні діяння Пророка має оволодіти мистецтвом бесіди зі слухачами, як це відбувається у романі з оповідачем та його публікою. Особливості функціонування усної традиції у романі "Дитя піску" виявляємо на наступних наративних рівнях: 1) фабульному: у романі маємо справу із кількома історіями, вписаними одна в одну, що функціонують у художній канві Великої Історії, в яку наратор посвячує слухачів, та читача; 2) на рівні персонажів: основними фігурантами роману є, власне, Оповідач, що збирає навколо себе коло вузьке коло слухачів, яке сприяє розширенню тематичної, образної та композиційної структур роману мірою того, як розвивається словесна оповідь; 3) сюжетно-композиційному: у тексті наявна багатоплановість точок зору, що проявляється у неоднакових фокалізаціях історій, розказаних самим оповідачем та головними героями-слухачами: Салемом, Амаром, Фатумою, Сліпим Трубадуром; 4) на рівні презентації нарації: таємниця, на яку безперервно натякає оповідач, поступово розкривається у непостійності, перемінній манері оповіді, що відсилає читача насамперед до тягучості та плавності усної оповіді. Це реалізується і на рівні презентації нарації (часті вигуки, звертання, усні навернення, зміна художнього модусу та пафосу тощо).

З огляду нарації, роман "Дитя піску" та його продовження "Священна ніч" є текстами, "розшифрування"

яких значною мірою залежить від усного характеру голосів, що задіяні у них. На основі поліфонічних наративних романних структур вибудовується і їх тематична структура, що прямо пропорційно залежить від особливостей нарації. На початку оповідь у "Дитині піску" є гетеродієгетичною, а опісля, як зазначила Р. Амар, здатна загубити читача "у лабіринті голосів, що в нім перетинаються" [3, с. 87]. Тож тут виявляємо замасковану автором усну традицію оповіді, оскільки чисельність повіданих в романі історій апелює до хадисів, зафіксованих у різних збірниках, де велика кількість оповідей та різноманітних версій однієї і тієї ж події так само призводять до заплутаності та неоднозначності текстів. Тут також присутня постмодерна гра із читачем, який з перших сторінок готується до оповіді всезнаючого наратора, адже роман традиційно відкривається психологічною характеристикою головного персонажа. Проте питання "І хто ж він?" [5, с. 4] створює прагматичний розрив у сприйнятті читачем цілісної нарації роману. Воно різко контрастує із попереднім описом, оскільки з перших сторінок роману читач очікує оповіді недієгетичного наратора. Це питання слугує тому, що не лише слухачі, а й читач (нарататори) цікавляться тим, ким є людина, описана на початку твору. Хоча на текстуальному рівні питання усе ж адресоване публіці, слухачам головного оповідача, який при зміні прагматичних та композиційних акцентів різко перетворюється із недієгетичного (аукторіального) на дієгетичного (акторіального) наратора. Це запитання відкриває читачеві інших слухачів-персонажів, які опісля самі стануть нараторами. У романі читаємо: "Питання несподівано зрушило тишу очікування або ж збентеження. Сидячи на килимі й підібгавши під себе ноги, оповідач вийняв з ранця зшиток і показав його присутнім" [5, с. 12]. На нашу думку, автор не випадково вживає слово "assistance" на позначення присутніх слухачів. У перекладі з французької слово позначає не лише аудиторію, публіку, а й допомогу, підтримку, сприяння у певній справі. Як виявиться, слухачі надалі сприятимуть одне одному у розкритті таємниці Ахмеда та пошуку істини. Власне, тут Т. Бен Джеллун вдається до ще одного способу трансформації усної традиції через ігрове ангажування читача. Влучно зауважує М. Волкер: відкривши книгу, ми розуміємо, що в той час, як "одні читають, інші слухають" [12]. Презентація нарації змінюється не через голос, а через модус оповіді, акцентуючи увагу не на тому, хто бачить, а на тому, хто говорить. Відтак постає питання, хто знає більше: оповідач чи слухачі, а головне, що є істинним: писемний текст чи усна оповідь, яка видається читачеві неправдоподібною, тобто не підкріпленою об'єктивно. З іншого боку, щоденник, який пропонує слухачам оповідач, є своєрідним підкріпленням істинності писемного джерела. Він адресований і прямим нарататорам (присутнім слухачам), і непрямим нарататорам (читачам) Зокрема, оповідач натякає на рукопис як на "книгу таємниці", про яку йтиме мова пізніше. Тож тут маємо дуальний характер розгадування таємниці через слово (інтуїцію) та писемний знак (теж по-своєму узаконений). Таким чином, на думку дослідників, текст можна прочитувати не лише як лабіринт голосів та фокалізацій, але й як квест з приводу розгадування таємниці.

Опісля вступної розповіді Оповідача нарація знову функціонує на рівні екзегезису, а зміщення фокалізації дозволяє читачеві "наблизитися" до всезнаючого наратора, який, проте, не звертається безпосередньо до читача. За словами Ф. Годен, "...ми повертаємося із дуального фікціонального простору до реальності, оскільки усвідомлюємо, що є читачами книги" [9, с. 142]. Проте подібна зміна модусу відіграє й інтертекстуальну

функцію: читач усвідомлює, що у своїх здогадках є обмеженим писемним текстом роману. На противагу такій межі, слухачі у романі мають іншу перспективу: поперше, бути долученими до усного простору історії через своєрідну можливість спілкування із Оповідачем, а по-друге, виступити із власними оповідями, що усе ж є варіантами однієї історії. За словами М. Волкер, при такому обігранні наративних структур читач "...або відчуває певну фрустрацію у зв'язку з недолученістю до правди, або ж почувається певним того, що знає більше, аніж персонажі роману на різних рівнях, оскільки є долученим до них усіх їх" [12]. Фокалізація знову змінюється тоді, коли Оповідач оголошує, кому належить загадковий опис на початку оповіді і вдається до прочитання щоденника, який начебто належить Ахмедові. Відтак нарація знову стає гомодієгетичною, оскільки цитування щоденника вестиметься від першої особи, від Ахмеда. Насправді ж слухачі, на відміну від читача, втручаються у нарацію на запрошення самого Оповідача: "Наразі у книзі з'явилася прогалина, невідомість поглинула аркуші, полишивши їх на волю читача. На вашу волю!" [5, с. 42]. Опісля читаємо кілька реплік п'яти слухачів, що прагнуть висловити власну гіпотезу стосовно правдивості чи неправдивості Ахмедового щоденника. Відтак через своєрідний метатекст усна традиція домінує, адже читач, навіть маючи доступ до щоденника головного персонажа, потенційно не може висловити свою думку, долучившись до діалогу. Опісля читаємо: "Ось назриває вітер супротиву! Ви вільні вірити або ж не вірити у цю історію. Та прийнявши вас до неї, я хотів було здійснити вашу цікавість... Я читатиму продовження... Воно чудовне. Тож я відкриваю книгу, перегортаю чисті сторінки... Слухайте ж!" [5, с. 43].

Як уже зазначалося, словесне вираження, проблематика слова у його сакральному значенні, слова як істини, слова у релігійному та ритуальному сенсі є на правду центральною проблематикою сучасного роману Магрибу. У романі Т. Бен Джеллуна "священна таїна", про яку веде мову наратор, відсилає нас до Корану, що декілька разів постає в романі "Дитя піску" як підтекст для інтерпретації. Як і традиція Біблії та Євангелій, в арабській культурі Коран проголошує герменевтичну ситуацію стосовно усних сакральних переказів та текстів. Зокрема, у Священній Книзі читаємо: "Святість зійшла на вас у слові проповіді, аби ви розпізнали її" [1, с. 14]. Таке перетинання окремих ідіом та релігійної думки створює інакший спосіб потракування істинності, вичерпності на доступності Священних Писань. Насправді їх глибинний сенс можливо пізнати лише через тлумачення словесних послань, що письмово втілилися у Корані. Звідси простежуємо великий вплив арабомусульманського культурологічного простору на прозові твори марокканських письменників. Таким чином, у писемному тексті маємо віднайти Слово, що первинно постало в усних переказах-свідченнях. Той самий пошук наскрізь присутній і в романі Т. Бен Джеллуна, який часто імплікує в творі семантему лабіринту, де читач мусить вивільнитися з пут різних оповідачів, віднайшовши свій шлях до потракування таємниці. З іншого боку, автор удається до прямої та замаскованої полеміки із писемним текстом, зокрема із текстом Корану, переглядаючи та критикуючи ті його догми, що стосуються жінок. Сама героїня говорить про Священну Книгу так: "У книзі цій є рядки, що заміщують закон; вони не визнають жіночої волі... А втім, я потребую правди, істини й прощення" [5, с. 180]. Чи не тому 1985 року в ефірі французького телебачення Т. Бен Джеллун прокоментував, що не написав би "Дитя піску" арабською мовою, оскільки роман "є чимось на кшталт святотатства стосовно Кора-

ну, релігії чи ролі батьків в ісламі" [7, с. 102]. Так само плюралізм точок зору в усних оповідях персонажів є важливим для герменевтичного прочитання твору. Усні оповіді героїв роману, вигадані ними розгалуження однієї історії постають на перетині "пошуку правди через вияв неоднакових версій істини", на перетині полісемантичних голосів та модусів [12]. Із цією метою у творі функціонує кілька нараторів. Спочатку брат Фатіми, хворої дружини Ахмеда, уступає до оповіді, аби викрити обман Оповідача, який читає ніщо інше, як "дешево видання Корану". Таким чином, у романі наново зринає полеміка зі Священною Книгою, між усним та писемним словом. Власне, асоціація із божественним Кораном та людським щоденником Ахмеда прояснюється тим, що видання "дешево", а відтак і неповне, фальшиве. Лише брат Фатіми, заявляє, що є власником справжнього документу, тобто істинного слова, правдивого Корану. Ця лінія знову відсилає нас до хадисів, де кожен оповідач має право на свою історію, але не кожен має право стати Оповідачем. Прикидаючись братом Фатіми, чоловік прагне виграти на цьому правилі: йому конче необхідно знати правду, оскільки він є родичем Ахмеда. Тож своїм виступом новий оповідач ніби розриває зачароване коло, продовжуючи читати рукопис. Старий Оповідач повертає своє місце, коли розповідь Ахмедового зятя перериває інший слухач, аби розповісти свою історію. Але знову ставши очільником таємниці, "поглинений власними словами", оповідач таємниче зникає й історія набуває нового повороту. Відтак, маємо оновлену полеміку між словом та писемним знаком: істина невловима, а відтак вона не може бути фіксованою між тісних сторінок тексту.

Повертаючись до тексту роману зазначимо, що зв'язок між Оповідачем та його "помічниками", до яких він звертається за допомогою формули "мої друзі", "добрі люди" (традиційні формули звертання у жанрі берберських оповідей та арабських казок), посилюється мірою того, як розвивається історія та наростають колізії в ній. Зокрема, читаємо: "Ось уже кілька днів, як ми пов'язані льняними нитками спільної історії. Від мене до всіх вас, від кожного з вас до мене простяглися ниті. Вони іще тривкі. Утім, пов'язують нас, мов спільна угода" [5, с. 29]. Проте ми знаємо, що будучи пов'язаними із оповіддю Оповідача та романного наратора персонажі пов'язані також і спільною таємницею, про яку вже було сказано. З одного боку, спільне передання "ниток" оповіді може трактуватися як долученість до розгадування таїни, тут метафора нитки постає як прообраз натяку, сліду, спільної внутрішньої подорожі у фікцію як у пізнання власної душі. Проте можна запропонувати й інше трактування. Треба гадати, що алегорично згадуючи про "спільні нитки", автор удається до властивого його естетичі потрактування міфу. На нашу думку, це є обіграння міфу про Мойр, богинь долі, а також міфу про подорожблукання Тезея. Символічне звернення до Клото (Прядильниці), Лахесіс (Дарувальниці) та Атропи (Невідворотна) пояснюється тим, що слухачі-оповідачі (спочатку їх, до речі, теж троє) "прядуть" долю Ахмеда/Загри, кожен витлумачуючи її на свій кшталт. З іншого боку, алюзія на клубок Аріадни, присутня у словах Оповідача, натякає на подорож інтеріоризованими лабіринтами, проте це є не просто блукання, а пошук (згадаймо, що оповідачі шукають відгадку, істину). За нашими спостереженнями, у цьому сенсі постать самого Оповідача є досить суперечливою. Якщо трактувати її як вияв традиційного образу провідника, наставника (власне, трансформація образу Аріадни), то він, з одного боку, є активним героєм, як у традиційному міфі, бо ж ангажує, провадить своїх читачів протягом оповіді, а з іншого, пасивним, оскільки наприкінці виявляється, що і він без-

силий у розкритті великої історії, що стала заручницею "місяця уповні" (порівняймо, до прикладу, з Аріадною Моріса Метерлінка у драмі "Аріадна та Синя Борода"). Таким чином, розширення наративних структур твору сприяє не лише тематичній, а й психологічній та інтертекстуальній градації. Для потрактування ролі усної традиції ці слова мають неабияке значення, оскільки виявляється певна залежність слухачів від словесної історії Оповідача, так само, як і прив'язаність читачів до писемного полотна роману. Важливо, що така уважність до оповіді є необхідною для оповідного мистецтва хадису, оскільки йдеться про священні тексти. Не забуваймо і про позу, у якій сидять персонажі – "підібгавши ноги". Це відсилає нас до древніх суфійських ритуалів та до більш давніх традицій буддизму, де вона є способом медитації, пізнання істини. Побутує подібна практика і в дискурсі дервиських сказань. Після загадкового зникнення Оповідача три людини вирішують спробувати завершити історію: два чоловіки, Салем та Амар, і жінка Фатума. Таким чином, оповідь продовжується і кожен наратор, за традицією хадисів, має право на власну історію, власне життя, що його викладає нам кожен із персонажів. Утім, правда про Ахмеда/Загру ще більше віддаляється від читача мірою того, як розвиваються колізії історій оповідачів. Це дозволяє нам зробити висновок, що така спроба продовжити історію має швидше онтологічний, аніж прагматичний сенс: усі троє прагнуть швидше не до задоволення свого слухачького інтересу, а до співтворення простору, долученого до істини. Відтак полеміка між словом висловленим та словом записаним не втрачає своїх позицій: адже саме через слово слухачі прагнуть прийти до осягнення істини та осягнути істину через себе. Мається на увазі те, що розповідають вони не стільки про Ахмеда/Загру, як про себе, прагнучи утілити власні фантоми та візії матеріально, відбутися у трикратному просторі: світі фікційному (йдеться про лінію Ахмеда), світі земному (йдеться про реалії площі Маракешу) та світі трансцендентному (у пошуку істини). Нарешті, після оповіді Фатуми із приходом нового персонажа – сліпого трубадура – ракурс оповіді знову змінюється. Наголосимо, що зі зміною персонажів змінюється і кут зору самих нараторів, тобто має місце зміщення фокалізації. Саме на плюралізмі наративної фокалізації в романі ми спинимось детальніше. По-перше, загадкове зникнення Оповідача не випадкове. У романі читаємо: "Оповідач помер від смутку. Його тіло було знайдено поблизу висохлого джерела... Кінець цієї історії назавжди лишиться загадкою. І все-таки кожна історія має бути доведена до кінця" [5, с. 136]. Хоча потім читач дізнається, що смерть оповідача не є нічим іншим, як метафорою: лише через поривання будь-яких зв'язків із минулим, суб'єктивним світобаченням, можна досягти істини. Символічна смерть Оповідача може трактуватися і як прагнення трьох його наступників утвердити себе через історію, а відтак і утвердитися у пошуку істини, адже, як зазначалося, кожна історія має бути розказана до кінця. Наприкінці роману він знову з'являється як чоловік у синьому тюрбані, аби довершити історію. Метафорою є і символічне спалення книги, яка нібито згоріла разом із речами старого: таким чином, знання, до того доступні усім слухачам історії, проходять сакральне очищення вогнем, але знову й знову слова зі "спаленої" книги постають із попелу у розповідях усіх трьох персонажів. Таким чином, автор уводить читача у новий лабірнт оповіді, а історія набуває інакших потрактувань.

Першим альтернативну історію зачинає Салем, який виступає вторинним дієтичним наратором. Як уже зазначалося, він починає з історії свого життя, прагнучи ідентифікувати себе через оповідь, слово. Коли Амар та

Фатума запитує його, чим він мотивує своє право бути першим, той відповідає: "Бо я народився і пропрацював в одній великій родині, схожій на ту, яку нам описав Оповідач. Там були самі лише дівчата..." [5, с. 137]. Таким чином своїм життям Салем хоче довести, що має право претендувати на місце Оповідача. Сумнів його супутників пояснюється тим, що оповідач є водночас герменевтом, інтерпретатором священних текстів та слів. Так, читаємо: "— Але ж ти не оповідач... Ти не маєш тих знань, якими володів Абдель Малек, нехай Бог прийме його душу... — Я не володію його мистецтвом, та мені дещо відомо. Тож слухайте..." [5, с. 137]. В даному випадку Салем є носієм внутрішньої фокалізації. Зазначимо, що усі троє персонажів не просто розповідають ізольовані історії. Вони обговорюють кожну версію, висловлюючи свої думки чи сумніви з приводу них, будучи, таким чином, персонажами-фокалізаторами (М. Бал). Здебільшого обговорення зосереджується на одному й тому аспекті — пошуку істини, оскільки ключовим критерієм для нараторів є правдивість або ж неправдивість історії попри те, що всі версії є фіктивними, вигаданими. Так, після першої розказаної історії сам Салем робить відступ, він вибачається за "жорстокість" своєї версії, оправдовуючи її тим, що "не міг бути самотнім сторожем такої страшної трагедії". Амар же категорично не сприймає сказане його попередником, звинувачуючи його в тому, що він "...утілює до життя свої божевільні фантазії". "Я певен, — каже Амар, — ти все вигадав, і при цьому хотів би бути на місці Аббаса, а не на місці нещасної Загри. Ти сплоторена людина" [5, с. 144]. Також читаємо: "Фатума промовчала. Вона ледь посміхнулася, підвелася й зробила рукою жест, ніби кажучи: до завтра!" [5, с. 144]. Тож навіть у межах ізольованих версій історії автор удається до поєднання кількох голосів з метою забезпечити поліфонічність роману. На сторінках оповіді Салема автор витворює простір демонічного міфу, а сам Салем, "син раба, зодягнений у чорне", є виразником, невеликим речником цього міфу. Він сам проходить очищення словами, а наприкінці своєї оповіді виправдується перед слухачами. Можна припустити, що за своїм модусом історія Салема є дуже близькою до роману Т. Бен Джеллуна "Ніч помилки", у якому, за визначенням В. М'ястківської, "...найяскравіше виражається перехід іронічного модусу до міфічного" [2, с. 183]. Ознаки демонічного простору знаходимо і в короткій оповіді Салема. Серед них наступні: функціонування демонічної образності та символіки, що сприяє творенню світу розбещеності та спустошеності (це образи убивць-мучителів Аббаса та його старої матері-чаклунки); відсутність будь-яких причинно-наслідкових відносин, це світ, де важить лише звіриний інстинкт; безцільне блукання чужими лабіринтами; хаос, що втілюється у кровопролиттях та підземних вбивствах; демонізація образів, які розпадаються на безліч облич, персон, масок, як мати-розпусниця Аббаса, яку ніхто не бачив); присутність жертвних тіл, якими є бранки цирку, Загра та незрозумілі потвори-тварини; злиття двох душ в одному тілі (як ми

бачимо у стосунках Аббаса та його матері). Функція демонічного міфу Салема — оповідь про втрату душі, Аніми, життєвої дороги. Салем убиває свою героїню, тим самим стверджуючи, що лише через символічне вбивство, ініціативну смерть можна відродитися до життя. Самогубство доведеної до відчаю Загри набуває жорстокої кульмінації, а Салем говорить: "Я не міг уявити жодного іншого виходу з такої трагедії, як калюжі крові" [Jelloun 1985, 85]. Зазначимо, що Загра забирає із собою і Аббаса, перекреслюючи хаос буття. Саме про пошук відродженої Загри йдеться в оповіді Амара. Це оповідь про пошук себе, насамперед внутрішній, адже вона так і не виходить із батьківського будинку і знову помирає — вже вдруге вдаючись до ініціатив. В історії Фатуми ми зустрічаємося із Загрою втретє під час її справжнього паломництва, під час її оновленої душі у подобі жінки. Тож оповідь Фатуми — це історія воскресіння й відродження до життя у новій подобі через концепт паломництва, пошуку, випробовування, що теж поширене в міфічних сказаннях. У романі "Дитя піску" нарративне багатоголосся дещо викривлює систему причинно-наслідкових відношень твору, про яке згадував П. Рікер. З одного боку, це пояснюється тим, що у постмодерному романі задіяні фантоми, симулякри, а з іншого, неоднозначними просторово-часовими маркерами.

Підсумовуючи зазначимо, що через принцип трикратної композиційної ретардації та плюралізму фокалізації у романі імплікується концепт втрати, пошуку й знаходження "Я" головної героїні. З цього приводу М. Волкер зазначає: "...для багатьох читачів рецепція романів Т. Бен Джеллуна кружляє навколо розмежування таких категорій, як усна-письмова традиція, проза-поезія, реальність-фантазія, а також присутність-відсутність. Адаптування художньої прози до таких симбіотичних структур свідчить про те, що й сам автор перебуває на роздоріжжі між двома культурними світами, традиціями і образом романної героїні є чудовим проявом такої діалектики приналежності-відчуження" [12].

1. Коран / Пер. и коммент. И. Ю. Крачковского. — М.: Наука, 1990. — 728 с.
2. М'ястківська В. Міфологічний дискурс у романах Ж.-М.Г. Ле Клезіо та Тагара Бен Джеллуна // Дисертація канд. філол. наук / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка; Інститут філології. — К., 2003. — 216 с.
3. Amar R. Tahar Ben Jelloun: Les Strategies Narratives. — New York/Wales, Edwin Mellen Press, 2005. — 150 p.
4. Arkoun M. La pensée arabe. — Paris: Presses Universitaires de France. — Que sais-je?, 1975. — 185 p.
5. Ben Jelloun, T. L'enfant de sable. — Paris, Editions du seuil, 1985. — 208 p.
6. Bonn Ch., Khadda N., Mdarhri-Alaoui A. La littérature maghrébine d'expression française. — Paris, EDICEF, 1996. — 271 p.
7. Déjeux J. La littérature maghrébine d'expression française. — Paris, PUF, Que sais-je?, 1992. — 127 p.
8. Derive J. "Champs littéraires" et l'oralité africaine: problématique // Les champs littéraires africains. Paris: Karthala, 2001. — P. 87 — 114.
9. Gaudin F. "La fascination des images dans les romans de Tahar Ben Jelloun". — Paris, L'Harmattan, 1998. — 196 p.
10. Gontard M. Le Moi Étrange. Littérature marocaine de langue française. — Paris, Harmattan, 1993. — 219 p.
11. Michel-Mansour T. La portée esthétique du signe dans le texte maghrébin. — Paris, Publisud, 1994. — 192 p.
12. Walker M. Le secret de l'oralité dans la narration de L'enfant de sable et La nuit sacrée de Tahar Ben Jelloun. — www.echopolyglot.com.

Надійшла до редколегії 20.05.10