БЕЗМІРНІСТЬ

ЛЕЙТМОТИВ ЯК ФОРМА ТЕКСТОВОЇ МІСТИФІКАЦІЇ В ПРОЗІ СИЛЬВІ ЖЕРМЕН

Наталія БАНЯС

ВСТУП

Письменниця Сильві Жермен (1954 р. н.) є яскравою представницею сьогочасної французької літератури, яку не можна прив'язувати лише до жіночої прози як такої. Складний художній світ, що вона представила в своїх романах, не може бути інтерпретований лише на засадах гендерного літературознавства, це збіднило б його змістовність.

Багата на постаті жіноча література Франції (Анрієт Желінек, Солант Фаскель, Флора Гру, Клер Галуа, Катрин Кобер, Анна Ерно, Марілен Клеман та інші) стала у пригоді молодій письменниці, але з-поміж всіх цих імен лише з одним, мабуть, можна якось пов'язувати творчість Сильві Жермен. Це — Маргеріт Юрсенар, перша в історії Франції жінка, обрана членом Французької Академії наук, яка працювала у жанрі філософського роману, зокрема «Філософський камінь» — один із найкращих її творів. Отож Сильві Жермен є продовжувачем цієї жіночої філософської лінії в сучасній історії французької літератури.

У вітчизняному літературознавстві постать і творчість Сильві Жермен є настільки недослідженою, що періодика не може похизуватися жодною статтею про неї, не кажучи вже про монографічні дослідження. І це в той час, коли у себе на Батьківщині Сильві Жермен становить естетичну сенсацію, має кільканадцять престижних премій і видається величезними тиражами. Для українського художнього мислення надзвичайно актуальним є опанування романною поетикою Сильві Жермен, оскільки її романна структура неповторна і становить своєрідний винахід як у жанровому, поетикальному, так і в філософському відношенні. Філософія Сильві Жермен є формою пропаганди нової постмодерної релігійності, тілесності, духовності. Тож як варіант загальноєвропейських пошуків можливості повернення до абсолютного Добра проза Жермен представляє зразок оптимізації гуманізму.

Всі проаналізовані в нашому дослідженні романи Сильві Жермен належать до жанру філософських, а оскільки саме цей жанр в українській літературі не настільки розвинений, як хотілось би, то, безперечно, вишукана проза французької письменниці посприяє розвитку нашої літератури, зокрема розвитку жанру філософського роману. Наше дослідження певною мірою є естетичною провокацією для української літератури, спрямованою на пробудження інтересу до постаті письменниці.

Одним із ключових пунктів нашого дослідження є спроба систематизації лейтмотивної структури прози Сильві Жермен. Лейтмотивна структура у даному разі розглядається як особливість сюжетно-композиційної будови її романів, а отже, ми пропонуємо новий підхід до жанрової ідентифікації філософської прози з урахуванням внутрішніх властивостей самої цієї прози. Сильві Жермен винайшла структурний компонент (лейтмотив) як площину накопичення філософських сенсів, змінивши повністю класичне уявлення про будову філософського роману, тож і аналіз подібної художньої структури треба здійснювати, виходячи з особливостей новітньої філософської прози, що ми, по суті, вперше й пропонуємо як методологічний підхід в аналітиці французького філософського роману.

На теренах вітчизняної науки постать Сильві Жермен вивчається вперше; наразі українською мовою перекладено лиш один роман («Книга ночей»), а вона ж іще є автором віршів, критичних статей, есе тощо; по-друге, всі постаті французьких письменників сучасності, які ми залучаємо до аналізу в аспекті порівняльно-типологічному, є малодослідженими; по-третє, текстова містифікація на рівні лейтмотиву є науковою проблемою, яка до цього часу в літературознавстві не досліджувалась; по-четверте, синтез жанрових ознак новітнього французького філософського роману та функція містифікації на рівні лейтмотивів як наукова проблема також піднімається уперше; по-п'яте, вперше також буде відтворено культурний резонанс філософської прози Сильві Жермен та встановлені деякі типологічні закономірності на рівні лейтмотивів, зокрема подібність окремих художніх структур Жермен і української письменниці Галини Пагутяк, а також Жермен і Мішеля Турньє тощо.

Наше дослідження виконане як складова частина комплексної теми «Світова література в історичному зрізі: сучасні підходи та інтерпретації», яку розробляє колектив кафедри теорії та історії світової літератури Київського національного лінгвістичного університету. Тема дослідження затверджена вченою радою університету (протокол №3 від 29.10.2001).

Мета даного дослідження полягає у:

— виявленні закономірностей текстової містифікації на рівні лейтмотивів у романах Сильві Жермен;

— згрупуванні та з'ясуванні специфіки функціональності та змістовності виявлених лейтмотивів, які сприяють утворенню містики в романах Сильві Жермен;

— врешті, мета нашого дослідження зводиться до ретельного спостереження над текстами письменниці та з'ясування специфіки філософського роману постмодернізму.

У зв'язку з поставленою метою дослідження постають такі завдання щодо її здійснення:

— відтворення структури лейтмотивів у романах Сильві Жермен «Книга ночей», «Бурштинова ніч», «Погляд медузи», «Дні гніву»;

— систематизація плюс характерологія провідних (тобто найчастіше уживаних) лейтмотивів у прозі Сильві Жермен;

— ідентифікація лейтмотивів тіла, сну, голосу, мовчання, Бога, тіні, самотності, дзеркала, ніщо тощо та з'ясування їхньої контекстуальної функції;

— порівняльно-типологічне зіставлення лейтмотивів Сильві Жермен на всій площині творчості та спостереження найбільш тривких закономірностей їхнього функціонування.

Щодо самої постаті та літературного спадку Сильві Жермен, то в українському чи російському літературознавстві шукати статті буде марною справою. В літературній критиці Франції Сильві Жермен вже здобулась на належну оцінку у розвідках

Пауля Фукса, Дж.-М. Турін, Паскаля Тісона, Рене Вейра, Богуслава Рейнека та ін. Дослідники звертали увагу на природу її філософічності, яку пов'язували з творчою адаптацією біблійних міфів, що й стало основним напрямом вивчення художнього спадку письменниці. Більшість із них присвятили свої дослідження з'ясуванню природи нової релігійності Сильві Жермен.

Проблема особливостей розвитку романної форми в новітню добу стає чи не найбільш актуальною, оскільки роман як прозовий жанр втрачає ознаки, які за ним були утримувані у попередню добу існування. Ідентифікацією оновленої романної форми займались Л. Андрєєв [4], М. Бенькович [21, 22], М. Бютор [30], О. Есалнек [174, 175, 176], О. Єремєєв [50, 51, 52], В. Пестерьов [116, 117, 118], В. Пронягін [123], М. Римар [130, 131], І. Смущинська [144], Ю. Уваров [155], В. Фесенко [158], Є. Цуганова [167] та ін. Їхні дослідження спирались на ґрунтовну теорію роману, розроблену у попередню добу в працях Д. Варта [198], Н. Галукяна [40], Є. Єніної [49], Л. Єремєєва [51, 52], Д. Затонського [59], А. Звєрєва [61], З. Кірнозе [68, 69], Ю. Крістєвої [79, 80, 183], Г. Лансона [84], З. Лехманн [185], Ф. Наркірьєра [101], Д. Овсяніко-Куликовського [110], З. Хованської [164] та ін.

Тож сьогочасне уявлення про філософський роман значно різниться від модерного, який на тлі нинішніх експериментів із формою виглядає як класичний зразок. Фрагментарність стала для постмодерних романістів формою провідного виявлення думки, звідси й надзвичайна актуалізація «другорядних» тематичних елементів, як-от: ремінісценція, алюзія, лейтмотив, міфологема тощо. Суттєво змінився погляд на саму романну форму. Так, В. Сідельник зауважував стосовно Поля Нізана: «Структура роману на перший погляд абсолютно фрагментарна, епізоди, які її складають, і розділи пов'язані між собою лише образом оповідача, задумом його асоціацій, здається, можна розділити, виділити із цілого, поміняти місцями, оформити як самодостатні оповідання або вставні новели. Відсутність чітких, строго окреслених кордонів між частинами, епізодами, взагалі між будь-чим — одна з основних особливостей поетики Нізана» [138, с. 117]. На зруйнуванні класичної форми роману внаслідок втрати орієнтації на персонажа-пророка у творчості французьких романістів актуалізувала увагу й В.Фесенко: «Шириться відмова від фігури митця-пророка, митця-філософа, який наперед знає, що і як він хоче змалювати, що має сказати, якого результату хотів би досягнути» [158, с. 140]. На її думку, «романи, як бачимо, побудовані на основі деконструкції відомих романних парадигм» [158, с. 144]. На відмінностях романної форми постмодерну стосовно класичного періоду наголошував і В. Пестерьов, вважаючи, що динаміка романного світу в класичному (або «традиційному») різновиді жанру досягається розробкою сюжетної багатолінійності і сюжетним розгортанням у повістуванні образів героїв і персонажів.

У романі XX століття ця поетика замінена сполученням різних пластів: художньо-зображального, есеїстичного, теоретичного, мемуарного, автобіографічного. Ця творчість — «дискурсивне» естетичне смислоутворення, пов'язане з індивідуальною манерою художньо мислити й кристалізується в її зображально-виражальних формах, — по-іншому розуміється романний герой: «як деякий простір багатьох «я», як ряд можливостей» [117, с. 168]. Вперше про численність «я» в постмодерністському романі заговорив М. Мамардашвілі. Реалізація самого принципу подібної численності «я» вимагала від роману нового покоління винайдення й нових форм суб'єктивізації художнього простору. М. Римар зазначав, що в сучасному романі відбувається «відмова від того способу побудови образу людини, який охоплюється поняттям «літературний характер» і передбачає низку прийомів, що створюють ціле, де зовнішнє й внутрішнє утворює єдність: образ романного героя часто вибудовується як якийсь розпорошений ряд суперечливих відносно одне одного можливостей зовнішнього й внутрішнього порядку, різних «я», маси, фігур» [130, с. 65]. Він же наголосив, що актуальними романними формами стали цитата, алюзія, форма рефлективного переосмислення, контекстуальна інтерпретація, форма «вторинної» інтерпретації. Подібний підхід до романної форми актуалізував також мотив як найбільшу з тематичних одиниць живого тексту, але дана актуалізація мотиву пов'язана з його розумінням як симулякру.

Характер сьогочасного мислення Жан Бодріяр визначив так: «Уславлений рух (йдеться про авангард) сучасності привів не до трансмутації всіх цінностей, як ми мріяли, але до розсіювання і заплутування цінностей. Результатом всього цього стала повна невизначеність і неможливість знову заволодіти принципами естетичного, сексуального і політичного визначення речей» [27, с. 17-18]. Розлад сфери цінностей відбився й на художньому синтезі світу цінностей, тому романна форма як така у сьогоднішній літературній практиці стає дедалі більш фрагментарною. Фрагментарна романна форма полюбляє маргінальні тематичні одиниці, а саме: алюзію, ремінісценцію, лейтмотив, міфологему тощо. Основна оповідь розпорошується на цих маргінальних тематичних одиницях тексту, в той час, як велич тем та зображуваних постатей просто зникає.

Сильві Жермен представила таку романну форму, в якій зовсім винищено навіть натяк на дидактизм, а провідні ідеї лунають в маргіналіях тексту, зокрема в лейтмотивах, улюблених тематичних елементах письменниці. Дослідити природу її лейтмотивів, спосіб розвитку семантики всередині них, простежити закономірності еволюціонування тексту на рівні лейтмотивів — ось що може вирішити проблему авторської своєрідності письменниці. Ці аспекти її творчості ще ніхто не брав до уваги. Але не лише всередині творчості Сильві Жермен актуально дослідити функції та структуру лейтмотивів, адже лейтмотив стає на сьогодні чи не провідним елементом у будові філософського роману.

Літературознавчій історії лейтмотиву передувала його історія в музиці та музикознавстві, адже вперше термін лейтмотив застосував німецький композитор Р. Вагнер у XIX столітті для позначення повторюваних моментів музичного твору. З того часу термінологічне наповнення поняття «лейтмотив» у літературознавстві надзвичайно трансформувалось, породжуючи іноді протилежні тлумачення, зокрема лейтмотивом називають як провідний мотив творчості письменника (чи окремого твору), так і мотив, що повторюється в художній тканині твору два чи більше разів і поступово оформлюється у тематично відносно незалежну змістовну структуру тексту. Ми схиляємося до другої точки зору, оскільки перша дещо підміняє поняттям лейтмотив такі категорії, як: «проблема», «тема», навіть «ідея».

Прихильники тематології досліджують текст із огляду на його змістовну конструкцію, смисл при цьому абсолютизується. Форма є породженням смислу, отже, другорядним утворенням тексту. Тематологи утворили тематичну, отже, змістовну градацію тексту, щоправда, кожен із них запропонував власну версію такої градації. Для Р. Труссона мотив — це «широке поняття, що позначає або якусь позицію, — наприклад, бунт або якусь загальну безособову ситуацію, учасники якої ще не індивідуалізовані, наприклад, становище чоловіка між двома жінками, ворожнеча між братами, між батьком та сином,

становище покинутої жінки тощо» [195, с. 12]. Труссон вважав мотив явищем ширшим, аніж тема, швидше позалітературним, аніж внутрішньолітературним.

Г. Башляр використав для ідентифікації тематичної структури тексту поняття марева та тематичної сітки. Всю тематичну будову літератури він виводить від чотирьох елементів світобудови, а саме: вогонь, вода, повітря й земля. Тема виявляється у нього залежною від первісного прообразу. Башляр як «великий епістемолог» [137, с. 386], за визначенням Люсьєна Сева, намагається дати тематичні мотивації всій літературній сфері, базуючись на первинності мрії та марення, які й містять первісний праобраз сущого. В його тематичній теоретичній системі мотив має таке ж значення, як і тема, лейтмотивними є всі змістовні елементи твору, лейтмотивність є всезагальна характеристика художності.

У річищі теорії Г. Башляра вибудовується тематологія Ж. Пуле [189]. В своїй знаменитій книзі «Перетворення кола» Пуле запропонував нове тематичне бачення творчості Бальзака, виділивши своєрідний центр, від якого й починає рух творча думка письменника, навколо якого все життя й обертається. Отже, він, як і Башляр, виявив себе прихильником ідеї щодо однієї теми творчості, притаманної одному письменнику, а множинність текстів — це лише модуляції цієї теми.

Ж.-П. Рішар [191] уподібнює тему до кореня слова, а залежність модуляцій цієї теми одна від одної — до залежності однокореневих слів. Така лінгвістична паралель робиться задля ідентифікації теми, яка розуміється як нав'язлива ідея, причому тема й мотив у його методиці аналітики не розподібнені.

Одна з найцікавіших тематологічних теорій, на наш погляд, належить Жану-Полю Веберу [200]. Тему він розуміє як реальну подію життя художника, яка залишила в його свідомості сильне враження. Мотив тлумачить як суто формальну ознаку художнього тексту. Вся тематологія Вебера спрямована на відшуковування ірраціонального в структурі теми, на з'ясування позалітературних чинників тематичного конструювання тексту.

На жаль, досягнення французької тематології стали досяжні для українського літературознавства лише в останні десятиліття, а до того воно живилося переважно теоретичними розробками вітчизняних авторів.

О. Веселовський зазначав: «Під мотивом я розумію формулу, яка відповідає на початку суспільності на запитання, що їх природа скрізь ставить людині, або зміцнює особливо яскраві враження дійсності, які видаються вагомими чи повторюються. Ознакою мотиву є його образний одночленний схематизм…» [36, с. 494]. Такі мотиви, на думку Веселовського породжувалися внаслідок «однорідності побутових умов та тих психічних процесів, що відбилися на них» [36, с. 494]. Отже, мотив для нього був найпростішою неподільною одиницею оповіді. Взаємопідміняючи «тему» й «сюжет», він говорив: «Під сюжетом я розумію тему, в якій існують різні положення-мотиви» [36, с. 500]. Мотив стає найменшою конструктивною одиницею змісту, вирізняється історичною стабільністю та повторюваністю.

В. Пропп розвивав теорію мотиву, відштовхуючись від «Історичної поетики» О. Веселовського і зазначав, що Веселовський розуміє під сюжетом комплекс мотивів: «Мотив може включатися в різні сюжети (серія мотивів — сюжет. Мотив вростає в сюжет. Сюжети варіюються: в сюжет включається якийсь мотив, або сюжети комбінуються один з одним). Під сюжетом я розумію тему, в якій існують різні становища-мотиви» [124, с. 21].

Традиції інтерпретації мотиву у дусі О. Веселовського у сьогочасному російському літературознавстві підтримав Б. Путилов, який мотив вважає стійкою семантичною одиницею, що «характеризується підвищеним, можна навіть сказати, виключним ступенем семіотичності. Кожен мотив наділений стійким набором значень» [126, с. 84].

Б. Томашевський подав теорію мотиву в ієрархії всіх тематичних елементів, розуміючи цей рівень художності як структурну, апріорну конструкцію значеннєвості: «Поєднує ж всі частини твору між собою тема або предмет твору. Темою називається те, про що говориться в творі. Тема, котра поєднує весь твір, називається головною темою. Окремі частини твору розвивають цю головну тему, і для цього вводять інші предмети або теми, підпорядковані головній темі. Ці підпорядковані теми називаються епізодами. Таким чином великий твір розпадається на пов'язані між собою епізоди. Нарешті, епізоди розпадаються на ще більш дрібні частини, що описують окремі дії, події та речі. Теми таких частин твору, які вже не можна більше поділити, називаються мотивами» [150, с. 95]. Отже, мотив є у нього найменшою змістовною неподільною частиною твору. До цієї ж точки зору пристає й О. Бем, у якого «мотив — межовий ступінь художнього узагальнення конкретного змісту твору, закріплений у найпростіших словесних формулах» [20, с. 231]. Таке потрактування мотиву було властиве для формалізму та раннього структуралізму, які не пов'язували між собою поняття «структура» та «зміст». У сенсі структурної характеристики твору мотив інтерпретується і М. Верлі: «Мотив є образною єдністю стилізації й дії; структурний елемент зовнішнього або внутрішнього процесу» [35, с. 144].

У «Лермонтовській енциклопедії» 1999 року зазначалося: «Поширюючись на сферу досліджень індивідуальної творчості, ставши актуальним аспектом сучасного літературознавчого аналізу, термін «мотив» все більше втрачає свій попередній зміст, що стосується формальної структури твору: із галузі «строгої» поетики він переходить в галузь вивчення світогляду і психології письменника (або навіть психології творчості — В. Дільтей). Мотивами стали називати і характерні для поета ліричні теми або комплекс почуттів і переживань, а також константні властивості його ліричного образу, незалежно від того, чи мають вони відповідників у якійсь усталеній словесній формулі» [96, с. 291]. У цій енциклопедії реалізований тематичний принцип класифікації мотивів, наприклад, виділені мотиви самотності, мандрів, смерті, любові тощо. Такий же тематичний принцип класифікації мотивів запропонований був також західними вченими К. Бауерхостом у 1932 році та Ф. Шміттом у 1959 році. Щодо концептуального бачення лейтмотиву, то в сьогочасному літературознавстві часто його не відділяють від мотиву як такого, оскільки характерною рисою мотиву взагалі вважається його повторюваність, в тій же «Лермонтовській енциклопедії» читаємо: «Мотив — стійкий смисловий елемент літературного тексту, що повторюється в низці фольклорних (де мотив означає мінімальну одиницю сюжетоскладання) та літературно-художніх творах» [96, с. 290].

У сучасному літературознавстві побутує уявлення про мотив як про позаструктурне начало тексту, яке існує тільки завдяки наратору. Б. Гаспаров відзначав, що властивості мотиву «зростають щоразу в процесі самого аналізу» [41, с. 301], при тлумаченні мотиву як основної одиниці літературознавчого аналізу він відмовляється від поняття «фіксованих блоків

структури», які впливають на формування тексту. Для нього мотив — змістова складова тексту, яка нічим не виявляє себе в його структурі та має характерологію повторюваності настільки ж, як і нахил до модифікацій. Фактично всі мотиви при такій інтерпретації можуть називатися лейтмотивами. У річищі наратології тлумачить мотив також І. Силантьєв. Його дихотомічна теорія мотиву заснована на розумінні даної категорії як повторюваної структури, вмотивованої особливостями мислення людини.

Ми беремо на озброєння теорію лейтмотиву як повторюваного змістовного елементу тексту, який не завжди є породженням однотипних обставин життя чи потреб людей різних епох та походження. За визначенням Т. Бовсунівської, «лейтмотив — це художня модель елементу мікрокосму, на якому віддзеркалюється образ героя-носія ідеї у всьому багатстві його функцій, або в одній з них» та характеризується нахилом до повторюваності та до модифікацій змістовності при принциповому збереженні централізуючого смислу [26, с. 25]. Лейтмотив характеризується нахилом до семантичного розвитку і є способом організації змісту художнього твору.

Основні положення, які ми збираємось обґрунтувати, такі. 1) У літературі доби постмодернізму лейтмотив переростає значення тематичного елементу і набуває рис організуючого принципу, тобто всі попередні теорії лейтмотиву не можуть бути застосовані до характеристики лейтмотивів постмодерного роману, оскільки вони базувалися на істотно інакшому розумінні природи художності. 2) Тож як наративний принцип художності постмодерної доби, він заступає поняття «сюжету», «теми» тощо. 3) Лейтмотив у системі сьогочасного художнього світобачення є своєрідним структурно-значеннєвим симулякром, який, повторюючись за певною текстовою схемою, втілює такі смислові кореляти, що мають можливість самодостатнього розвиток та дорівнюють філософемам. 4) Лейтмотив-філософема — своєрідне художнє досягнення постмодерного часу, поза приналежністю письменників до власне постмодернізму. 5) У творчості Сильві Жермен його визначення буде найповнішим, якщо вибудувати такий ряд: лейтмотив — філософема — містерія.

Таким чином наша теоретична проблема була продиктована характером художності самої Сильві Жермен.

Об'єктом дослідження є поліфункціональність лейтмотивів у структурі творів Сильві Жермен та з'ясування форм містифікації тексту, притаманних її художній манері на рівні лейтмотивного кодування художності, а предметом — її романи «Книга ночей», «Бурштинова ніч», «Дні гніву», «Погляд Медузи», «Безмірність».

Методологічною основою дослідження є тематологія та філософія літератури, а також герменевтика й наратологія. Перевагу надаємо женевській школі критики свідомості, представленої в працях Г. Башляра, Ж.-П. Вебера, Ж. Пуле, Ж.-П. Рішара, Р. Труссона та ін. Враховуємо також досягнення методики аналізу тексту на рівні лейтмотивів, запропоновану М. Бахтіним, О. Веселовським, Б. Гаспаровим, О. Жолковським та ін. Спираємось також на теоретичні розробки Ю. Борєва, Н. Висоцької, О. Галича, В. Жирмунського, Ю. Лотмана, Д. Наливайка, А. Ткаченка, В. Халізєва, В. Фесенко та ін., в яких лейтмотив не завжди ставав акцентованою проблемою літературознавства, проте глибоко осмислено закономірності літературного розвитку.

Теоретичні засади дослідження складає концепція фрагментарності постмодерністської романної форми Д. Затонського, Т. Денисової, В. Фесенко та актуалізація маргінальних тематичних елементів тексту, зокрема у працях М. Абрамса, М. Бахтіна, Г. Башляра, Т. Бовсунівської, Н. Зиховської та ін. Ми глибоко переконані у необхідності перегляду існуючої теорії роману з позицій функціональності маргінальних тематичних елементів, оскільки вбачаємо, наприклад, у лейтмотиві своєрідний принцип конструювання змісту у постмодерністському романі, який потребує мотивації, інтерпретації з позицій сьогочасної теорії літератури.

Практичне значення нашого дослідження полягає у презентації постаті Сильві Жермен на українському культурному ґрунті з тим, аби ця постать у майбутньому була введена в курс сучасної західноєвропейської літератури та могла бути активно використаною в навчальному процесі. Напрацьовані матеріали, отже, можуть бути використані в практичній роботі викладачів вищої школи під час підготовки до спецкурсів з сучасної зарубіжної літератури.

МІСТИЧНА ФУНКЦІЯ ЛЕЙТМОТИВІВ У РОМАНІ СИЛЬВІ ЖЕРМЕН «КНИГА НОЧЕЙ»

Проза Сильві Жермен вражає особливою філософічністю, заснованою не на прямолінійному розкритті обраної автором теми, а на опосередкованому її висвітленні через посередництво численних мотивів, що, сплітаючись, утворюють дивовижну ієрархію змістовності. Повторювані мотиви, тобто лейтмотиви, становлять специфіку її художнього стилю. Можна багато говорити про художній стиль Сильві Жермен, проте провідною характеристикою, безперечно, є утворення нової письменницької стратегії тексту, заснованої на перенесенні змістових акцентів з глобальної теми оповіді на маргінальні тематичні елементи. Принцип фрагментарності в постмодерному романі кожен письменник реалізує по-своєму, а Сильві Жермен винайшла таку неповторну наративну стратегію, яка повністю виключає дидактику, та й будь-який диктат, і відкриває безмежні площини до нарощування сенсу.

Роман «Книга ночей» (1985) характеризується наявністю численних лейтмотивів у його структурі, в просторі яких і конструюється авторська концепція буття, космосу, людини. Складність лейтмотивної будови романів Сильві Жермен урівноважується їхньою аксіологічною спорідненістю та спільністю теологічної заданості. Спробуємо виділити тематичні групи лейтмотивів, представлені в романі «Книга ночей». До таких належать:

— мотиви, що індивідуалізують персонажів, а саме: 1) присмак айви й ванілі, пов'язаний з образом Віталії; 2) меланхолія Ноемі; 3) сім сліз молочного кольору, подарованих батьком Віктору-Фландрену разом із тінню бабусі; 4) округлість буття для Мелані; 5) великі сині очі Альми; 5) родима пляма Віолетти; 6) символіка числа «7» стосовно Теодора-Фостена тощо (кожного персонажа супроводить його індивідуалізуючий мотив);

— мотиви, які характеризують світобудову та людське світовідчуття і завдячують своєю появою світовій художній практиці, а саме: 1) мовчання; 2) крик; 3) тіло; 4) Бог; 5) гріх; 6) краса; 7) сон; 8) танець; 9) кров; 10) самотність; 11) війна; 12) багно; 13) пацюк; 14) час тощо.

Частина лейтмотивів у цьому романі існує як специфічна антиномічна парність. Активний розвиток лейтмотивної системи твору є характерологією доби постмодерну в цілому, але наявність в одному творі антиномічно парних лейтмотивів є свідченням значного текстологічного розвитку самого явища прози. Скажімо, література романтизму знала антиномії лише на рівні тематичному. Велика увага постмодерну до колись «незначних» тематичних елементів, зокрема до ремінісценції, лейтмотиву, міфологеми, спричинилась до утворення їхньої поліфункціональності, а отже, до збільшення поля змістовості, що й дало можливість розвитку лейтмотиву в опозиційній єдності з ідеологічно супротивним мотивом. Опозиційність лейтмотивів у прозі Сильві Жермен є закономірністю не лише її художнього стилю, а й людського мислення як такого, тож частина лейтмотивів може розглядатися лише у сукупності з опозиційними щодо них мотивами, тобто становить художню цілість, а отже, може бути виділена в окрему тематичну групу лейтмотивів з подвійним антиномічним ядром, як то мотиви:

— крик — мовчання;
— мовчання — голос;
— тіло — безтілесність;
— мовчання — сон;
— війна — народження;
— кров — чужа кров;
— дитинство — старість тощо.

Парадоксальним у такій структуризації лейтмотивів є те, що більшість з них становлять класичний здобуток світової літературної традиції (наприклад, мотиви мовчання, крику, голосу, війни, дитинства, сну тощо). Фактично оригінальними в цьому тексті є лише мотиви, які покликані характеризувати ту чи іншу особистість. Решта ж лейтмотивів є своєрідним авторським перетворенням вже достатньо семантично розвинених мотивів, причому Сильві Жермен не прагне до вираження існуючої традиції, а навпаки, спирається на обізнаність читача в цій площині, всіляко використовує читацький досвід як культурний, так і життєвий. Використовуючи таким чином всі можливості лейтмотивного рівня художньої будови, письменниця утворює фантастичний світ саме у площині другорядного тематичного розвитку тексту, яким є мотив стосовно теми. Тобто, якщо ми спробуємо реконструювати тематичний рівень роману «Книга ночей», то одержимо також доволі просту схему руху персонажів, простору та часу, позбавлену містичного змісту. І на цьому, тематичному, рівні тексту ми не знайдемо філософських фантасмагорій, притаманних Сильві Жермен. Все фантастичне й неймовірне концентрується нею у змістовій площині лейтмотивів.

Мотиви, що індивідуалізують персонажів

1.1–1.5. Лейтмотиви числа 7; меланхолії Ноемі; семи сліз молочного кольору; айви й ванілі; синіх очей Альми

У прозі Сильві Жермен такі мотиви складають основу індивідуалізації персонажа, решта художніх засобів є лише допоміжним матеріалом. Отже, розглянемо найбільш уживані з них.

До таких належить лейтмотив числа сім, який пов'язаний з образом Теодора-Фостена. Символіка семи повторюється в романі ще до народження Теодора-Фостена: «Віталія Пеньєль привела на світ сімох дітей, але світ обрав для себе лише одного з них, останнього. Решта померли в день свого народження, навіть не встигнувши виголосити свій перший крик. Сьомий же, навпаки, закричав, ще не народившись» [203, с. 9].

Художній світ Жермен в першу чергу інтегрований у християнсько-іудейську традицію тлумачення сімки, в якій ґрунтовна актуалізація символіки 7 сягає часів Ноя, Книги Буття. Там читаємо: «І з усякої чистої худоби візьми собі по семеро, самця та самицю її, а з худоби нечистої — двоє: самця та самицю її. Також із птаства небесного по семеро, самця та самицю, щоб насіння сховати живим на поверхні всієї землі. Ось бо по семи днях Я литиму на землю дощ сорок день і сорок ночей…» [1М., 7, 2-3]. Значення прихованого сімені, майбутніх народжень — одне з провідних в символіці сімки. Тож і Теодор-Фостен, подібно до біблійного Ноя, дає життя цілому роду Пеньєлів. Його провідна функція — збереження та продовження роду. Піфагорійці вважали сімку числом священним, оскільки з неї все людське приходить до свого максимального вивершення. Антична філософія зберегла уявлення про сім сил земної та місячної природи. Сильві Жермен зумисне оживлює цю архаїчну містичну площину числа 7, щоб утворити навколо Теодора-Фостена ореол прихованої плодючості, початку великого завершення земної історії Пеньєлів у катаклізмі Другої світової війни. Дивовижна сила немовляти гіперболізується письменницею саме через символіку 7: «Сім разів підряд немовля кричало, сім разів підряд коні ставали дибки, хрипучи й трясучи гривами. А батько все плакав і плакав, і сім разів підряд серце зупинялось у нього в грудях» [203, с. 10]. З народженням Теодора-Фостена функція батька завершується («І з цього дня він більше не промовив ні слова» [203, с. 11]). Семикратне повторення різних дій Теодора-Фостена наголошується в кризові моменти його життя, наприклад після повернення з війни: «Але найжахливішим був його сміх — злобний, напівбожевільний, який долав його сім разів на день, трясучи і ледве не розколюючи ослабле тіло» [203, с. 36].

Таким чином наголошується епохальність періоду, який переживає герой; глобальність даної подієвості не всі усвідомлюють, лише символіка семи, завдаючи болю оточенню, звертає їх увагу на щось неймовірне поруч з ними. Коли Ноемі народжує мертву дитину, протримавши її до того два роки в утробі, до кінця війни, скам'яніле тільце немовляти розбивається на «сім соляних уламків». У спадок своєму сину Віктору-Фландрену тато також залишає «сім сліз молочного кольору». Містичне скам'яніння сліз батька, як і сім соляних уламків немовляти, — це матеріалізація містичного уявлення, заснованого на гіпертрофічній емоційності персонажів. Відбувається диво чарівного перетворення сліз на камінь, але це нікого не дивує, оскільки межа між ймовірним і реальним у больовому світі Пеньєлів стерта. Містичні кам'яні сльози батька на шиї у Віктора-Фландрена бачить Мелані, але ніколи не розпитує його про дивне намисто. Замовчування зримої містики, втіленої у реалістичних образах і деталях, — один із специфічних прийомів художності Сильві Жермен. Вона не лише створює містичні ефекти в межах індивідуалізуючих мотивів, а й дозволяє їм розвиватися за внутрішньою логікою їхньої власної структури. Кожен індивідуалізуючий мотив у такий спосіб перетворюється на містичний феномен на зразок романтичного камерного гротеску.

Спадок Віктора-Фландрена має й охоронну функцію. Коли селяни приходять до його оселі, щоб помститися, відбувається дивна феєрія вогню, що жахає їх: «Солом'яна лялька миттєво згоріла, для великої насолоди глядачів. Але коли вогонь уже згас, із купи попелу раптом вирвались сім неймовірно жовтих язиків полум'я; вони здійнялись в людський зріст, вигнулись, як змії, потім упали і миттєво, сімома вогняними кометами, понеслися в нічний морок» [203, с. 86]. Містична функція вогню використана письменницею вперше і лише в межах лейтмотиву сімки. Отже, містична неймовірність реалізується зримо лише в межах індивідуалізуючих персонажів лейтмотивів, які й становлять основну площину символічного розвитку змісту.

Кожна жінка в романі «Книга ночей» має свій супровідний мотив, який найчастіше пов'язаний із смаком та запахом і становить тяглість присутності жінки як продовження її тілесності. При цьому тілесність дещо абстрагується, стає більш містичною, а врешті, по смерті героїнь, лишається як згадка про них, як містичне послання. Віталію супроводить лейтмотив айви й ванілі: «То був нестерпно нудотний аромат айви і ванілі» [203, с. 16]. «Їй пригадувались колишні ночі, ще живі в її серці, ще палючі для плоті, коли її тіло, зрошене соком тіла її чоловіка, боліло під простирадлом, немов ніжна чаша з молоком, що пахла айвою та ваніллю» [203, с. 24]. Характерно, що сльози батька пахнуть цим Віталіїним запахом айви й ванілі, коли їх Віктор-Фландрен збирає в долоню.

Індивідуалізуючим лейтмотивом образу Альми стали сині очі: «Її велетенські очі заливали синявою вибілену стіну» [203, с. 287]. По мірі наростання напруги у переживаннях Альми, яка спостерігає, як німці вбивають її рідних, очі її стають синішими: «Очі Альми заливали тепер синявою всі стіни навколо, весь сніг до самого небосхилу. Бенуа-Кентен не бачив, не чув і не відчував нічого іншого, лише це сизо-блакитне сяйво, що випромінювали очі Альми, зафарбовуючи небеса й землю і тремтячи в його власному серці протяжним німим плачем» [203, с. 287]. Синяву очей Альми обриває лише куля. Образ Альми, символізуючи красу й дитинність світу, зливається з синім кольором, позначає абсолютну чистоту, божественну й піднесену.

Мотиви, які характеризують світобудову та людське світовідчуття

1.2.1. Лейтмотив мовчання

Майже всі лейтмотиви цієї групи еволюціонують. Наприклад, лейтмотив мовчання в романі «Книга ночей» спочатку має змістовність чогось вагомого в житті, що не називається людьми чи то внаслідок виняткової збудженості почуттів, чи то з причини кризового становища персонажа (передсмертний стан, сон, хвороба). Зокрема Віталія, дізнавшись про смерть чоловіка, поринає в мовчання: «Груди пекло, як вогнем, подих перехопило, вона не могла навіть покликати чоловіка» [203, с. 15]. Повернення Теодора-Фостена з війни також супроводить сцена мовчання, адже рідні його не впізнають, оскільки війна спотворила і його душу, і тіло. Втрата голосу, як вимушене мовчання, як наслідок духовної трагедії, завжди долається самим потоком життя. У сферу мовчання в романі «Книга ночей» потрапляють навіть імена людей. Віталія відмовляється назвати ім'я дівчини, в яку закоханий Теодор-Фостен: «Добре, — сказала вона, — я не буду називати її ім'я, поки вона не стане твоєю дружиною» [203, с. 20]. У даному випадку неназваним лишається ім'я, сповнене позитивної сили творіння й майбуття, тобто в романі «Книга ночей» «неназивання» зазнає сутнісне й високе в житті персонажів, на відміну від народної язичницької традиції карати «неназиванням» ворожі людині сили.

Лейтмотив мовчання в Сильві Жермен зазнає розвитку, народжує змістовні напластування, він сягає навіть сфери божественного буття, стає характерологією самого Бога: «…Бог мовчить і злоститься» [203, с. 40]. Семантика мовчання злого Бога у романі дедалі більше виділяється в осібний лейтмотив. Цей лейтмотив стає формою містичного оживлення Бога, проникнення в його таємничий світ, з невідомими людині критеріями правди й істини. В межах лейтмотиву мовчання Бога передається становлення атеїстичних поглядів Теодора-Фостена, навіть його індивідуального бунту супроти Бога, повстання супроти злобливого Божого невтручання у справи людські, тобто фактично відбувається нищення містичного як такого, приведення його до спільного знаменника з великою природою. Паралельно ж розвивається змістовість містичного світовідчуття як всепоглинання природи й людини, яке людина ніколи не буде здатна зрозуміти до кінця.

Отже, лейтмотив мовчання в романі «Книга ночей» має, як мінімум, два семантичних поля значень, кожне з яких характеризується динамікою наростання змісту через загострення відчуття втрати: 1) персоналізація мовчання як текстова містифікація трагедії індивідуальної втрати; 2) глобалізація мовчання як містичного стану природи й людини, що пройшли крізь війну. Опанування мовчанням Віктором-Фландреном сталось, коли батько відрубав йому кілька пальців, щоб той не став солдатом на війні, котра так скалічила Теодора-Фостена. Мовчання у цьому випадку стає обітницею маленького хлопчика: «Віктор-Фландрен ніколи більше не дивився йому у вічі і не говорив з ним» [203, с. 53]. Абсолютизація мовчання як рятівного стану в кризовій ситуації характеризує й Віталію: «І вона не оплакувала сина, бо тепер, на цьому останньому порозі, де вже стояла сама, зрозуміла, що сльози й плачі лише шкодять мертвим, уповільнюючи їхній і без того важкий шлях до іншого берега вічності» [203, с. 56]. Жінці, якій довелося поховати стількох своїх рідних, Віталії, відкривається страшна містична таємниця потойбіччя, потойбічної долі тих, кого вона так любила. Концепт «потойбіччя як доля» проглядає кожного разу у вчинках цієї мудрої жінки, вона навіть навчається співати мертвонародженим дітям колискову.

Персоналізація мовчання як семантичної складової образу Золотої Ночі (Віктора-Фландрена) розвивається у космологічному плані, адже він поступово навчається спостерігати світ, життя в ньому через світло сфери мовчання. Для Віктора-Фландрена все в цьому світі перебуває у мовчанні й темряві, з якої він намагається вибирати те, що можна полюбити й зберігати: «Золота Ніч споглядав землю, що простерлася навколо нього, ще більш мовчазну й уповільнену, ніж сонна вода каналів, таку скупу й сувору, як шахта, де кожен божий день доводилось боротися за існування. Тільки плоди, які він виривав у цієї землі, належали йому самому і, дістаючи їх з підземного мороку, він ніс їх до світла» [203, с. 81-82].

Морок і мовчання зливаються в містичній картині світу Віктора-Фландрена, і для нього існує тільки те, що вдалося вибороти у темряви й мовчання. Таке містичне бачення темряви й мовчання Віктором-Фландреном яскраво описане в епізоді пологів Мелані: «Мовчала тільки Мелані. Врешті-решт, Віктору-Фландрену здалось у темряві, що три повитухи лише для виду метушаться навколо порожнього ліжка, а самі відьомськими чарами звели Мелані, заставили її зникнути. І він шалено закалатав у двері, вимагаючи, щоб жінки впустили його, та вони вперто не відчиняли. Він не мав сили стримати нестерпний

страх і мовчання Мелані, яке лякало його більше за будь-які крики…» [203, с. 87]. Народження сина він сприймає як перемогу над мовчанням й мороком. Людина, яка все життя перебуває у борні з мовчанням, обирає собі за дружину жінку, яка також розуміється на мовчанні: «В коханні Мелані була пристрасною, але мовчазною, ніби її нестримний жар незмінно змагався з цнотливою сором'язливістю, і це надавало їхнім обіймам відтінок ритуальної боротьби» [203, с. 94]. Друга дружина його також була надзвичайно мовчазною: «Віктор-Фландрен дуже швидко навчився визначати настрої Бланш за одним лише кольором її очей, бо вона ніколи ні на що не жалілась і взагалі була небагатослівною» [203, с. 130].

Жіноче мовчання в романі інтерпретується також, як таємниця світу, звабна й вічна, як життєдайне джерело. Для Віктора-Фландрена жіноче мовчання — це та родзинка, яку він шукає, яка вабить його як прихована істина сущого. «Він майже не говорив з кожною із своїх дружин, і всі його шлюби трималися на цьому впертому мовчанні. Блакитна Кров була ще менш допитливою, ніж її попередниці, ніколи не ставивши питань і не говорила про себе. Здавалось, вона і душею і тілом створена з мовчання, і навіть її гладка лискуча шкіра надавала будь-якому її жесту струїсту грацію рибки, що пірнула в німотні водні глибини. Саме таку мовчазність він і любив понад усе в кожній із своїх дружин» [203, с. 229]. Отже, сприйняття героєм жіночого начала у світі засноване на містичному розумінні мовчання як природи сутнісного, яке ще не вийшло на поверхню.

Семантичний розвиток лейтмотиву мовчання Віктора-Фландрена відбувається також за рахунок накладання «чужого мовчання». Зокрема кюре Монлеруа «замикався у понурому мовчанні, яке порушував лише для проповідей, молитов та кашлю» [203, с. 121]. З незаконнонародженою родичкою кюре Монлеруа герой одружується. Катастрофічне розростання сфери мовчання пов'язане в романі з війною, яка не датується і не називається, здобуваючи таким чином рис всезагального позачасового лиха. Війна трактується Сильві Жермен як царство мороку й мовчання, якого так боявся Віктор-Фландрен. Отже, картини війни в романі «Книга ночей» текстологічно містифікуються завдяки лейтмотиву мовчання. Незрима сфера мороку й мовчання, яку лише трепетна душа Віктора-Фландрена могла відчути й запобігти зайвому доторканню до цієї сфери, раптово поширюється на весь світ. Всі стають свідками розростання сфери мороку й мовчання, тобто сфери поглинання живого, перетворення його на багно й сморід. Містичні істини Віктора-Фландрена стають кривавим болісним здобутком багатьох, стають трагедією країни й нації. Перед читачем виростають картини царства мовчання: «Вони ховалися у нічному мороку й мовчанні; нерідко їм траплялось проводити ніч серед мерців, які купами валялися на їхньому шляху. Вони перетнули, самі того не відаючи, рідні краї їхнього батька, які, до речі, і впізнати було неможливо: скрізь, куди не глянь, пейзаж був лякаюче одноманітним — війна зрівняла із землею й знелюдніла все навкруги» [203, с. 143].

Виринає в романі й семантика мовчання як спотвореного, зумисне встановленого. Сфера мовчання за Сильві Жермен не може бути встановлена за чиїмось наказом, під тиском. Її містична сила непідвладна жодній живій істоті на землі, тому химерними тлумачаться в романі спроби «наказати мовчати», тобто зростити мовчання, штучно утворене людиною на основі чиєїсь волі. Альма стає жертвою «насильницького мовчання». Мовчання не може бути встановлене насильницьким шляхом.

Врешті, після стількох випробувань і втрат лишившись живим, Золотою Ніччю — Вовчою Пащею (Віктором-Фландреном) оволодіває містичне мовчання як специфічний стан очищення й всепрощення світу, який так багато у нього забрав: «У його душі не було зараз ні гніву, ні ненависті, ні обурення супроти Бога. До чого все це, коли Бога просто не існує, коли небеса такі є порожні, як земля, як його дім?! Не було у нього інших богів, окрім близьких, яких він так любив і які тепер мирно згорали на його очах. Він дивився, як ці боги обертаються на порох, і мовчав» [203, с. 295]. Дізнавшись про смерть Рут і дітей, Золота Ніч — Вовча Паща сам стає сферою мовчання, втілення мовчання, з яким боровся все своє життя. Містифікується його особа (його вважають перевертнем-вовком), його доля (численні спроби мати дружину, дітей, неодноразове народження двійнят), оточуючий його світ, врешті, містично подовжується терміном його життя на світі, не з Божої ласки, не за молитовним проханням самого героя, а саме внаслідок містичного злиття його з сферою мовчання, яка таки перемогла людину-велетня, незнищенну Золоту Ніч — Вовчу Пащу. Текстова містифікація за всіма трьома напрямами в романі здійснюється завдяки численним лейтмотивам, де лейтмотив мовчання посідає чільне місце, є структуротворчою неординарною цілісністю, початком підрахунку утаємничених змістів.

Лейтмотив мовчання має й позитивну семантику прихованих народжень. Опанувати таким змістом мовчання Сильві Жермен дозволяє представникам молодшого покоління Пеньєлів — Мікаелю та Габріелю. «Вони відчули у повітрі щось нове, незнайоме; воно перебивало ухання вибухів, віяло крізь багрово-чорну пелену, що затягла небеса. Це було щось на зразок абсолютного мовчання, найпрозорішої чистоти. Воно виникло невідомо звідки і рухалось на них» [203, с. 329]. І хоча далі йде абсолютно немістична сцена (величезний танк виїжджає просто на хлопців та чавить їх), Сильві Жермен подає містичну інтерпретацію цього жахливого видовища. Смерть не стала страшною для Габріеля й Мікаеля, оскільки вони чують казковий голос свого третього брата-близнюка, чують «чисту, блаженну пісню милосердя» (хоча сам співак знаходиться на іншому континенті) і, зачаровані нею, переживають духовне очищення, переродження, хоча й на межі потойбіччя. Отже, в романі «Книга ночей» Сильві Жермен семантика мовчання не вичерпується суто негативним змістом, вона є амбівалентною, оскільки містить всі сенси містичного протожиття, яке мовчанням своїм проступає у світі живих, є голосом прихованої плоті людини, її магічним віддзеркаленням.

1.2.2. Лейтмотив тіла

Тілесність як категорія культури почала осмислюватись лише у XX столітті завдяки праці М. Бахтіна «Творчість Франсуа Рабле і народна культура Середньовіччя і Ренесансу». В ній автор висунув концепцію двох канонів тіла в культурі. Перший він назвав гротескним тілом, а другий — новим каноном тіла і охарактеризував його таким чином: «Живіт, ніс, звичайно, завжди лишаються в образі тіла, їх не приховаєш, — але в індивідуальному і завершеному тілі вони мають… чисто експресивну функцію…, або функцію характерологічну та індивідуалізуючу» [16, с. 356]. У новому каноні, за М. Бахтіним, тіло постає як завершене, непроцесуальне; провідна роль припадає на індивідуально характерологічні та експресивні частини тіла; сексуальний потяг, народження, смерть, як і зображення статевих органів, черева тощо не відіграють вирішальну роль; новому

канону тіла не властива гіперболізація, фамільярність, двозначність. Його концепція тілесності, безперечно, мала сенс в системі культури XVII–XIX ст., але в культурі модерну та постмодерну бачення тіла та його функцій істотно змінюється.

Протягом XX ст. уявлення про тілесність істотно збагатилось новими відтінками, спровокованими психоаналізом, феноменологією, шизоаналізом тощо. Для М. Мерло-Понті тіло є феноменом буття: «Якщо тілесний та зовнішній простори утворюють практичну систему, де тілесний простір є фоном, на якому може вимальовуватись об'єкт, або пусткою, перед якою він може з'являтись як мета нашої дії, то очевидно, що саме в дії реалізується просторовість тіла, й аналіз власного руху повинен зробити її краще зрозумілою. Визначаючи тіло через рух, ми можемо добре побачити, яким чином воно населяє простір (а також час), адже рух не обмежується тим, що зазнає впливу простору та часу, він активно підтримує їх та відновлює їх оригінальне значення, яке стирається банальністю звичайних ситуацій» [94, с. 126]. Феноменологізуючи поняття тіла, він пропонує взяти на озброєння екзистенційний психоаналіз.

Про знакову цінність тіла писав Жан Бодріяр: «Вся новітня історія тіла — це історія його демаркації, історія того, як сітка знаків і міток розграфляє, роздроблює і заперечує його в його особності та радикальній амбівалентності, реорганізуючи його як структурний матеріал для знакового обміну за зразком речей, підсилюючи його здатність (яка не співпадає з сексуальністю) до гри й символічного обміну в сексуальність як детермінуючу інстанцію — інстанцію фалоса, цілком організованого навколо фетишизації фалоса як всезагального еквіваленту. Саме в такому сенсі тіло, підпорядковане сексуальності в її сьогоднішньому розумінні, тобто її «розкріпаченні», залучається до процесу, який за своїм функціонуванням та стратегією подібний до політичної економії» [28, с. 193]. Тіло як знак людини, як кладовище таких знаків, — провідна думка дослідника.

У постмодерну добу бахтінівське уявлення про новий канон тіла значно похитнулось, зокрема в аспекті «завершеності», «процесуальності» та відвертості зображень. У постмодернізмі тілом є, власне, соціальний конструкт. У культурі постмодерну все частіше експлуатується постлюдський дискурс тіла (кібертіло, космічні прибульці тощо) [цит. за: 42, с. 339]. Постмодернізм запропонував різні версії гендерного тіла. В системі конструктивізму Д. Батлера стать, секс, сексуальність трактуються як форми соціальних конструкцій тіла, тож тіло у нього є соціокультурним конструктом. В есенціалізмі тіло моделюється через руссоїстське поняття «природної людини». У постмодерній парадигмі з'являється концепція «тіла без органів» (Гваттарі, Делез), яке мислиться як осередок «чистої інтенсивності», як прочитане й поруйноване плато різоми тощо.

Особливе місце у постмодерній інтерпретації тіла посідає феміністська критика, коливання уявлень про тіло якої утворили палітру від цілковитого зречення тіла й заперечення тілесності як категорії культури, до поглибленого споглядання тіла, синтезу автоеротизму й специфічного порнографізму. Особливу увагу феміністична критика приділяє жіночому тілу: «Жіноча тілесність — то є буття, яке не перекладається на вже відомі чи навіть ще не відомі коди соціальності чи природи, культури чи органіки. Тілесність не може бути витлумачена засобами соціального або натуралістичного дискурсу. Вона сама є тим буттям, із якого повинна розгортатися певна метафізична версія розуміння людини — і чоловіча, і жіноча. Жіноче тіло не є ані природною даністю, ані соціальним конструктом. Воно є постійно відкритою онтологічною можливістю переживання жінкою себе як жінки, тобто є умовою можливості самореалізації жінки у своїй жіночості. Сама ж жіночість, чи то фемінність, не є, звичайно, ані суто природне визначення, ані соціальна функція» [42, с. 125]. Фемінізм відкрив маскулінний характер культури взагалі, в системі якої жіночість становить особливу форму метафізики.

Сильві Жермен, безперечно, заявила нову концепцію тілесності, маніфестовану в формі лейтмотивів, адже найчастіше зустрічається, наприклад, в романі «Книга ночей» лейтмотив тіла, хоча й у некласичному висвітленні. Він зреалізований в межах семантично розвиненого художнього простору: тіло номінальне — жадане тіло — тіло ляльки — гниюче тіло — мертве тіло — зникнення тіла — безтілесність. Всі ці парадигми тілесності Сильві Жермен презентують принципову відмінність від заявлених раніше постмодерних, а також концепцій нового часу та архаїчних. Тілесність у текстах Сильві Жермен вибудовується як своєрідний синтез класичних та постмодерних уявлень про тіло. Тіло стає площиною містифікацій, але це не феміністична метафізика, і не постмодерний соціокультурний конструкт. Вишуканість стилю Сильві Жермен зокрема й полягає в умінні моделювати тілесність як позапростір художності, як другий план екзистенційності персонажів. За цих умов тілесність стає в її текстах наголошуваною ознакою, не втрачаючи можливості синтезу містичного ряду образності.

Найсильніший вплив постмодерного бачення тіла як розчленованого з самодостатніми частинами цілого, тіла без органів, тіла як суми органів, де окремі органи мають цілковиту самодостатність, навіть право визначати життя чи смерть свого носія, безперечно, частково відбився на жерменівській поетиці тіла. Делез твердив, що тіло без органів протистоїть не органам, а тій сумі органів, що називається організмом. У такому постмодерному сенсі тіла без органів, де організм — ворог тіла, розкривається епізод з Матьє-Малинкою, стає зрозумілою причина його загибелі: «…Остання «дружина» Матьє-Малинки міцно тримала свого коханця, і, вибору не було, вони взялися за пилу. Так його і поховали без тієї єдиної частини тіла, до якої він проявляв хоча б якийсь інтерес. А вона, ця частина, залишилася назавжди вмурованою в стінку хліва…» [203, с. 80]. Організм став кордоном для тіла, тіло вивертається за межі організму, хоча й ціною втрати прикметної складової — фалос лишається замурованим у стіну. Цей фрагмент тексту є яскравою постмодерністською трансгресією тіла.

Постмодернізм дав кілька варіантів трансгресії тіла, фактично майже в кожному романі останніх десятиріч ми зустрічаємо трансформоване тіло або варіанти штучної тілесності. Мотиви фалоса як самодостатньої частини тіла в сьогочасній літературі виринають у найневибагливіших місцях і ситуаціях, але рідко мають текстову містифікацію, як у Сильві Жермен. У сучасній французькій літературі тіло, як літературна категорія й образ, реалізується в кількох модифікаціях, найпоширеніші з них ми й спробуємо тут коротко охарактеризувати.

Припустімо, в романі «Тремтячі душі» Сальвейр Ліді читаємо: «Цю тваринну грацію Джейсон доповнював вихиляннням стегон у дусі Майкла Джексона, щоб туристки могли поцінувати його видатні (у всіх смислах) чоловічі скарби. Він дуже сподівається пускати їх в діло і якомога частіше при нинішніх мандрах. Якщо у багатеньких клієнток свербить у одному місці, то він їх віддере як належить, це йому раз плюнути» [133, с. 11]. Тут тіло заступається окремим органом, всі його численні ознаки зводяться до сексуальних, маскулінність проступає як провідна ознака тіла.

Повне знищення поліфункціональності класичного тіла маємо в романі Фредеріка Бегбедера «99 франків», де тіло є функцією тіла, вдосконаленою до абсурду, до безтілесності, оскільки ця товарна функція виставленого напоказ тіла позбавляється конкретного людського наповнення, це абстрактне тіло — витвір реклами й повністю позбавлене містицизму.

Для сьогочасної французької літератури характерне також прагнення виділити духовну й тварну функцію тіла, як це спостерігається в романі «Урок непослуху» Жана-Філіппа Арру-Вінйо: «Вона кохалась з якоюсь грубою тваринною енергією, направляючи його рухи, вимагала натомість такої ж несамовитості. Почуття це не зачіпало. Вони зійшлися в рукопашну, ніби змагаючись, хто надасть іншому більше насолоди… Вона стягнула з себе сорочку й кинула на спину, без будь-яких кривлянь, без удаваної сором'язливості, позбавляючись зайвого одягу, як плавчиха на краю басейна. Вона не віддавалась: роздягнувшись, вона опинялась у бойовому обладунку, прихованому до часу під маскарадним драпам. Тепер подивимось, хто кого, ніби промовляла білизна її шкіри в яскравому світлі лампи» [7, с. 32-33].

Містифікація тілесності, як видно з наведеного фрагменту, тут також відсутня. Відсутня вона і в творчості Жана-Філіппа Туссена, зокрема в романі «Фотоапарат» тіло змальовано у стані сп'яніння. Сомнамбулічне тіло жінки, з відвертими рухами типу: «Потім, почесавши під трусами, вона чмокнула губами подібно до цілунку…» [153, с. 16]. Концепція втомленої плоті, обтяженість тілесністю як власною, так і чужою; тілесністю, що не знає містики, характеризує художність Мішеля Уельбека (зокрема роман «Платформа»). Лише у творчості Мішеля Турньє спостерігається деяке повернення до класичної концепції тіла, особливо в його філософському романі «Лісовий цар», але й там текстова містифікація тілесності не становить художньої домінанти.

Отже, серед сьогочасних французьких прозаїків Сильві Жермен виділяється особливим умінням створити текстову містифікацію лейтмотиву тіла. Але й вона не прагне до відтворення тіла у дусі народної культури, як то ми маємо в творчості Франсуа Рабле. Письменниця живе в умовах доби постмодерну, тому її містифікована тілесність мусить бути пов'язана з сучасністю, мусить декларувати сьогодення. Про зміну народних традицій та естетосфери сучасної людини дуже влучно висловився один із представників тієї ж французької літератури, Філіпп Мюре: «Класичне народне свято, прив'язане до певної дати (ярмарок, карнавал тощо), а також свято вдома, яке забезпечувало нам телебачення, віднині розчинилось в глобальному святкуванні, яке безперервно і безконечно змінює поведінку людей та оточуюче середовище. В гіперфестивному світі свято більше не протиставляється повсякденному життю, не суперечить йому: тепер воно і є повсякденність, вся буденність і ніщо, крім буденності» [99, с. 225]. В такому «гіперфестивному світі» змінюється й уявлення тілесності насамперед в бік абстрагування тіла, коли об'єктивне тіло заступається символом-знаком його, і містика з'являється не на традиційній, скажімо агіографічній, системі зображення тіла, а на штучній площині його уявного функціонування, тобто тіло стає «зайвим». У творчості Сильві Жермен таке зайве тіло, виплекане постмодерном, представлене поруч з частковим відродженням суто народної традиції зображення народного незнищенного тіла як маси тіл у потоці буття, та традиції сакралізації тіла, що яскраво відбилось на романі «Книга ночей». Отже, вона поєднала тенденцію абсурдності тілесності з тенденцією її невідворотності, неминучої присутності та сакральної безтілесності як мети самовдосконалення. Нагадаємо, що Л. Андрєєв стверджує, що позитивною тенденцією в літературі другої половини XX століття є саме такий плідний синтез постмодерністських та немодерністських начал [цит. за: 5, с. 29]. Тепер розглянемо, в який спосіб вдалося цього досягти Сильві Жермен.

Лейтмотив тіла в романі «Книга ночей» спочатку виринає щодо характеристики живого світу людей (рудий вершник, який розрубав голову Теодору-Фостену; сам Теодор-Фостен тощо). Потім цей мотив пов'язується із затяжними пологами Ноемі: «Ноемі нерухомо покоїлась на ліжку. Її тіло, ніби розчавлене гігантським животом, страшно схудло й висохло. Широко розкриті, обведені ліловими тінями очі дивились на стелю» [203, с. 38]. Зображене тіло Ноемі максимально наближене до мертвого, позбавлене руху, процесуальності, її вагітність, призупинена війною, сама по собі є страхітливим гротеском, а переведена в ракурс тілесності підсилює жахливе сприйняття у читача. Вагітність тривалістю в два роки є не просто гротескним прийомом викриття війни, маніфестаційна ідеологічна частина цього образу поглинається концептуальною мертвою тілесністю. Містична вагітність Ноемі сприймається на віру, оскільки тілесно вмотивована градація зображень патологічної вагітності заступає процесуальність зростання плоду й відповідної зміни тілесних форм матері. Містика потойбіччя входить в життя родини Пеньєлів через лоно Ноемі. Сприйняття Ноемі також поступово змінюється в родині. Якщо спочатку вона була символом кохання й життєствердження, то потім її сприймають не інакше, як «тіло матері».

Сильві Жермен змальовує ланцюжок народжень, де тіло є центром, тілесність — єдиною позитивною ознакою життя. Кожне народження вже свідчить про характер та темперамент того, хто народжується. Так, Віктор-Фландрен був наділений великою силою до життя: «Він виявився таким великим, що, виходячи на світ божий, розірвав тіло своєї матері. Це був хлопчик; ледве народившись, він пронизливо переможно закричав і так енергійно почав рухатися, що сам порвав пуповину» [203, с. 46]. Тіло промовляє не словами, а знаками життя, символами руху, формозмін, навіть занепаду. Містична мова людського тіла в романі доповнена мовою тіла тварин та дерев, що значно розширює семантику мотиву тіла.

Але чи не найбільшим здобутком у плані текстової містифікації лейтмотиву тіла стало утворення картин повільної втрати тіла, перетворення тілесності на безтілесність. Наприклад, смерть Віталії змальована процесуально як перетворення жіночої тілесності на містичну золотаву хмарку, що осідає в тінь Віктора-Фландрена, щоб назавжди стати його болючим спадком і обороною від мовчання світу: «Коли ж він прокинувся, він був один. На місці Віталії тремтіло легке світло, подібне до золотавої хмарки на сході. Не встиг він зіскочити зі стільця і покликати бабусю, як мерехтлива пляма вислизнула донизу і, облетівши кімнату, розчинилась в його тіні» [203, с. 60]. Віднині ця мерехтлива тінь буде супроводити образ Віктора-Фландрена, утворюючи навколо нього містичний ореол винятковості людини, казкового перевертня. Смерть Бланш також передається через безтілесність, втрату матеріальності: «Вона до того схудла, що її шкіра, натягнута на гострі кістки, зробилась прозорішою за папір. І ця прозорість спрагло захоплювала всю істоту Бланш, невідступно витісняючи її з видимого світу. Врешті-решт, саме так і сталось — вона просто зникла, залишивши від себе лише великий клапоть висохлої стертої шкіри, ніби зітканий із скляних

волокон. І насправді — коли її почали класти у домовину, вона розбилась на цурпалки, як скло, з мелодійним дзвоном, схожим на сміх немовляти» [203, с. 133].

Зникнення тілесності, як і переведення її у сферу неживої предметності, — питомі ознаки постмодерного бачення тіла. Сильві Жермен мотивує містичне зникнення тіла в романі «Книга ночей» приналежністю персонажів до високої чистої духовності, адже тільки ці персонажі гинуть шляхом містичної втрати тіла, зникнення плоті як такої. Художня логіка Сильві Жермен подібна до логіки казкових перетворень, коли позитивні персонажі перетворюються, наприклад, на бездушний предмет з чарівними ознаками. Але в народній традиції такі перетворення рідко мислились остаточними, незворотними, в прозі Сильві Жермен містичне перетворення тіла на ніщо є незворотнім, абсолютним.

Через категорію тілесності зображено також Звіра, якого диявол послав на муку людям. Цей Звір має багато тіл, складається з них. Звір оселяється у вовчих тілах, вовки переслідують людей. Містика Звіра як кари Господньої поглиблюється особистим знайомством Віктора-Фландрена із звіром. Він зустрічає вовка в лісі й приручає його. Причому, тіло Звіра у цьому випадку зображене як покорене, переможене, воно лежить біля ніг героя. Віктор-Фландрен приборкує звірячу натуру і свою власну природу. Суще, як тілесно значиме, проявляється через цей архаїчний язичницький культ Звіра. Ритуалізоване поклоніння Звіру замінене Віктором-Фландреном на практику виживання і прагматизм ужиткових проблем, але при цьому містицизм його схильності до порозуміння з дикою природою, неодноразово наголошений у романі, і ґрунтом для такого порозуміння є спільність тілесності сущого. Адже навіть земля трактується у романі як сонмище тіл, невичерпна низка тіл. Здається, це єдиний момент, коли Сильві Жермен відроджує раблезіанське бачення народного гротескного тіла з його невичерпністю, незнищенністю, і виринає це традиційне тлумачення тіла при спогляданні персонажем свого рідного краю під час війни.

Еротичне тіло у Сильві Жермен уподібнене до квітучої землі або до квітки, насамперед троянди. Малюнки Матюрена представили його кохану, як квітучий сад: «На четвертому малюнку Ортанс квітла, як дикий сад: на кінчиках грудей розпускалися маки, під пахвами палав рожевий чортополох, руки й ноги обвивала ожина, з губ звисали грона смородини, з очей випурхували бузково-блакитні бабки, пальці переплутувались з яскравими жовтцями й отруйно-зеленими ящірками. Сідниці палали, як розчавлені полуниці, лоно прикривали сині волошки та буйно заплутаний плющ, і з цих густих заростей переможно підіймався закруглений м'ясистий бутон плоті, що готовий розкритися, ніби вранішня троянда» [203, с. 147-148]. Ортанс сприймала тіло так само, як і її обранець, з великим пафосом кохання та життєствердження, отже, й символічне передання відчуттів плоті у неї також пов'язане з рослинним квітучим світом: «Ортанс зробила для Матюрена найбільш натхненний, найбільш виразний із своїх малюнків — барвисте, яскраво квітуче тіло з багатьма руками й ногами, що стирчали у всі боки, як розсмикані списи колеса, а у центрі зріла троянда, що розпустилася» [203, с. 163]. Тіло-троянда як символ щасливого кохання зазнає в романі сплюндрування й нищення, оскільки війна жорстоко руйнує всі квітучі перспективи людського життя. Матюрена вбивають на війні, його духовна тілесність переходить до брата-близнюка, що також становить один із містичних аспектів тілесності в романі «Книга ночей» Сильві Жермен.

Символіка незайманого тіла втілена в романі в образах Віолетти Плащаниці Господньої та Рози Святого Петра, «двох відлюдниць, які покинули світ задля беззмістовної любові до Того, кого навіть не існує — не повинен існувати» [203, с. 234]. Частота звернення до лейтмотиву незайманого тіла в романі поступається перед іншими семантичними аспектами лейтмотиву тіла, що свідчить про більшу увагу письменниці до «зрілих» тілесних форм, які надають більше можливостей для текстової містифікації. Втім, навіть в межах цієї модифікації лейтмотиву тіла зустрічаємо містичне зникнення тіла Віолетти, вона ніби розтанула, розчинилась у світовому розмаїтті тілесності, перейшла в духовне, пориваючи з тілом, яке її завжди так пригнічувало.

Трагедія війни також передається Сильві Жермен через лейтмотив тіла, і війна постає, як страшний катаклізм руйнування матеріального світу, вихолощення життєдайної сили з надр природи й людського лона: «Вся місцевість перетворилась на одне гігантське попелище; здавалось, на цій спаленій дотла, чорній рівнині більше ніколи не зійде жоден паросток. Пекельний плуг війни виорав поля ранами, відкритими, як рани, борознами, засіяними лише одним — людськими рештками» [203, с. 141]. Війна, як сонмище знівечених тіл, що безладно розкидані у просторі, який існує поза часом, — такі картини малювала Рут («полчища сплюндрованих тіл і облич» [203, с. 257]). Зміст війни розкривається через постійне утворення хаотичних нагромаджень тіл людей, рослин, тварин і багна: «…Земля і плоть змішувались тут в єдину субстанцію — багно. Лінію фронту вони побачили ще здалеку. Мутно-сіре небо повсякчас спалахувало біля обрію, ніби хтось підпалював один за одним гігантські факели. Цей розшарпаний палаючий кордон між небом і землею позначали ще нестихаючий гуркіт канонади, завивання мін і тріск кулеметів. Жовтороті новобранці, ледве навчені воєнному ремеслу, відразу були кинуті в бій. Їх сотнями заганяли у траншеї, де уперто падаючий сніг тут же розтікався смердячою гноївкою» [203, с. 150]. Підсилюючи апокаліптичні характеристики війни, письменниця дедалі частіше змальовує багно як символ війни, як основний її витвір, втілений хаос. Багно також є тілом, але позбавленим права на життя, тілом на стадії хаосу знищення, тілом, яке залишило по собі лише одну ідентифікаційну характеристику — речовинність. Тіло, як речовина багна, що сповнює світ по мірі просування війни вглиб країни, — таким є концептуальне бачення війни через призму тілесності у Жермен. Виділившись у самодостатню тематичну одиницю, лейтмотив багна війни розвивається в тексті, з'являючись там, де за логікою життя його бути не може: «Бо Ортанс не могла годувати свою дитину — замість молока її груди сочилися ріденьким багном» [203, с. 184].

Війна як спаплюження материнського лона, з прямим перенесенням ознак багна на груди годувальниці-матері, безперечно, є утворенням містичної образності в структурі роману, але становить лише невеликий за обсягом текстовий фрагмент. Це характерно для містики Жермен: вона вибудовує містичні сцени як миттєвість, що виринула й зникла, уявність якої може бути вмотивована масовими психозами чи індивідуальною параноєю. Але жодного разу письменниця не намагається вмотивувати появу містичних лейтмотивів, дати їм сцієнтистське підґрунтя.

Семантика багна у романах Сильві Жермен відтворена у річищі поетики французького письменника Кено Реймона (1903–1976). Багно як спотворена плоть, як втрата одухотвореності — провідна ознака цього символу.

Лялька як варіант тіла є суто постмодерним художнім утворенням. Мертве тіло Мелані стає несхожим на неї, ляльковим: «А потім, що це за крихітна жінка лежить у ліжку матері і чому вона так недоречно загорнута у картату тканину?» «Ой, яка лялька! Наша мама перетворилась на ляльку! Яка ж вона гарна!» [203, с. 112]. Ноемі після містичної дворічної вагітності також народжує ляльку: «Ось лише з'явилося з черева Ноемі не живе немовля, а соляна фігурка» [203, с. 39]. Потім ця фігурка розбивається на сім соляних уламків. Відчуження звичного й рідного через символіку ляльки кількаразово виринає в романі, відкриваючи в людській тілесності містичний бік дивних метаморфоз, викликаних кризою людського життя, найчастіше війною. Для постмодерного художнього мислення властиве зображення людського тіла як надтілесності, або штучної тілесності, часом рукотворної, наприклад, кібертіло. У даному випадку постмодерністська тенденція до вихолощення самого поняття людської тілесності, до метафізичного осмислення живого й неживого, справджується в образі ляльки.

Середньовічні книги диявола «Ключі Соломона» (перше видання 1629), «Червоний дракон» (Авіньйон, 1522), також книга Йоганна Віра «Псевдомонархія демонів» з мотивами екзорсизму (вигнання диявола) та специфікою магічного оперування тілом, безперечно, були знайомі Сильві Жермен. Деякі фрагменти «Книги ночей» сповнені містикою середньовічного оперування тілом, як магічним знаряддям зокрема епізод оволодіння Блакитною Кров'ю Віктором-Фландреном тощо.

1.2.3. Лейтмотив сну

Функція лейтмотиву сну в романі «Книга ночей» полягає в утворенні натяків щодо природи деяких загадкових явищ людського життя, часто має провіденційний сенс. Лейтмотив сну поєднує функцію індивідуалізації персонажа з функцією об'єктивізації світобудови Це єдиний лейтмотив, функціональність якого так ускладнена, що вмотивована самою природою сновидіння, яке здавна мало безліч тлумачень, зокрема і в плані цієї поліфункціональності.

Найбільший фрагмент сну стосується долі Віктора-Фландрена. Сниться йому, коли він стоїть на межі вибору долі, покидаючи «річників» і вирушаючи за порадою бабусі Віталії у широкий світ. Цей сон представляє фантасмагорію образів, запахів, барв і емоцій: «Йому наснився сон… наснився або, можливо, передався від лежачого поруч вовка. Він крокував по лісу і раптом помітив, що дерева розмахують гілками і одягаються в блискучу металеву броню; закуті в панцирі стволи повільно гойдаються у всі боки, простягаючи до неба гілки та зчіплюючи їх, ніби ламають руки; потім у дерев з'являються голови, круглі масивні голови у шлемах, які вони незграбно схиляють то ліворуч, то праворуч. Потім вони ледве виривають із землі коріння і важко рухаються кудись; схоже, ніби вони йдуть супроти вітру, так сильно зігнуті їхні стовбури і так судомно махають вони гілками, уподібнюючись до плавців у бурхливому морі.

А тепер дерева у броні сидять на величезних довгих плоскодонках, що спускаються донизу широкою сірою річкою, в глибинах якої тремтять багрові вогні. Там, під водою, люди з непокритими головами йдуть супроти течії, несучи факели.

Дерева в броні покинули барви, зараз вони простують до якоїсь приземкуватої будови і чим ближче підходять до неї, тим вона стає синішою. Вони хочуть увійти в цей будинок, але варто їм переступити поріг, як вони щезають, поглинаються густим мороком, що заповнив кімнату.

Будинок порожній, вітер залітає в розчинене вікно і шарпає фіранки. Посеред кімнати стоїть велике залізне ліжко. На ньому лежить жінка, одягнута в білу сорочку. Її величезний роздутий живіт готовий до пологів. Чути якийсь дивний фантастичний шум. Жінка, яка все ще лежить на спині, повільно підіймається в повітря і починає літати по кімнаті. Вона вигинається так, що їй вдається ухопитися за щиколотку. І вітер виносить її у вікно» [203, с. 67-68]. Далі сюрреалістична панорама сну розпадається на окремі метаморфози світу (вовк грає на пилі; зіткане на килимі обличчя відділяється він нього і падає в річку тощо), що символізують морок міста, людську самотність, смерть і втрату. Надприродні явища, що наснилися Віктору-Фландрену, не жахають його, оскільки вони є лише сновидінням, виплеканим глибинами його власного світовідчуття, фантасмагорією його химерної душі. Але у структурі роману це сновидіння має силу містичного бачення майбутнього героя, як і будь-який сон у тексті є засобом проникнення у майбутнє посередництвом знаків, які незрозумілі персонажам. Символічне прочитання сну передбачається лише читачем.

Цей сон для Віктора-Фландрена, який ще не став Золотою Ніччю — Вовчою Пащею, становить абсолютну таємницю, він не може второпати кодів цього містичного одкровення, а вони відкривають його долю у шаленому вирі втрат і народжень, війн і тяжкої праці. Містика цього сну для Віктора-Фландрена ще не є опанованою, тому сон лише дивує його і він вирушає далі, за могутнім поштовхом своєї інтуїції.

Сон Ельмінти — Преображення Господнє — Марії не має жодного стосунку до майбутнього, він, навпаки, зосереджений на кодуванні минулого, яке було у неї доволі сумним. Сон для неї став порятунком від жорстокої реальності, оскільки в ньому сховалася таємниця її зґвалтування. Уві сні вона чула неймовірно приємні голоси, що сприймала, як прекрасний інший світ, і тому чекала кожного разу повторення сну, як повернення до казки, і він повторювався щоп'ятниці. Основою цього сну була музика, пісня голосом зрілої плоті, яка сповнювала її істоту: «Але ті розкидані голоси знову залунали в кожному куточку її тіла; їхні відлуння метушилися і перетинались, переходячи то в крик, то в мертву тишу. Голос жебрака, покірливий і сумний, під стопою; жіночий голос кольору іржі, у ліктях; прозорі дитячі голоски в ямках долонь, а потім на потилиці та на лобі; і ще якийсь дивний, ні чоловічий, ні жіночий, усереднений голос, солодко вібруючий у потаємних куточках її черева…» [203, с. 220]. Сон уособлює містичний досвід Ельмінти.

Жермен ніби художньо ілюструє тезу Маслоу про те, що містичний досвід не є відхиленням від норми, адже майже всі її персонажі здобувають у тій чи іншій формі певний містичний досвід. Дивна дівчина Ельмінта змальовується в ореолі її таємничого сну, який розгадує лише Віктор-Фландрен, людина з великим містичним досвідом: «Він почув пісню, що піднімалась, ніби приплив у тілі його дружини; побачив, як таємничі голоси заставляють здійматися її груди і хвилями пробігають по животу, по руках і ногах; як гойдається, подібно до морської водорості, блакитна жилка на виску… Він потрапив у темні безодні її черева і вуст і дав себе захопити бурхливому потоку чарівного гімну» [203, с. 222]. Містика сну виявляється спізнаною не лише Ельмінтою, а й її чоловіком; спільність містичного досвіду в романі інтерпретується, як незаперечна істина, як форма емоційного співпереживання на ґрунті тілесності. Сон як холотропний стан у даному фрагменті тексту із

безсвідомості Ельмінти переходить в свідомість Віктора-Фландрена, тобто фантастичною у даному випадку є здатність чоловіка осягнути видовище холотропного стану дружини, виняткова здатність виняткової людини. Отже, вони обидва перебувають в містичному двосвіті, на межі реальності й містики. Через містичну площину сну в романі утворюється феноменальна реальність, реальність чистої істини. У сфері феноменальної реальності рух від безсвідомого до свідомого і знову до безсвідомого (Віктор-Фландрен не прагне теоретизувати з приводу містичного гімну тіла своєї дружини, він просто вливається в хор голосів зі своїм криком) — це єдиний виправданий рух духовності.

Після смерті Марго, божевільної дочки Віктора-Фландрена, він бачить сон спокутування, в якому єдиний жіночий образ помножується в дзеркальній послідовності: «Золота Ніч — Вовча Паща пізнає цих жінок — ось Мелані, ось Бланш, а це Блакитна Кров і Марго» [203, с. 238-239]. Кожна з жінок подарувала йому щось на згадку, якусь прикметну рису своєї душі й тіла, всі вони зливаються в потоці буття у великий образ потонулого щастя. Містика цього сну базується на феноменальній природі реальності для самого Віктора-Фландрена, від цього моменту він взагалі перестане відрізняти реальність від нереальності.

У долі Віктора-Фландрена сни відіграють вагому роль. Зокрема в його щасливе сімейне життя з Рут вриваються два поганих сни-передвісники, які він відганяє, щоб не затьмарили щастя. Але велика пророча сила снів сильніша за людську волю і людське щастя: сни Віктора-Фландрена невідворотно збуваються. Фашисти вбивають Рут і дітей у концтаборі. Сни-передвісники, містичні знаки майбутніх трагедій, скільки б їх не відганяв Віктор-Фландрен, завжди наздоганяли його в невмолимій реальності.

Останній сон Віктора-Фландрена є медитативним поверненням до начала світу, до первісного стану землі й всесвіту, до незайманості фарб і звуків: «Йому марилась земля, її мідне й золотаве колосся, її смарагдові й блакитні трави, ліси і джерела, квіти — рожеві, як губи, сині, як очі, червоні, як кров. І від усього цього нічого не лишилось. Тільки смертельний холод і прах» [203, с. 294]. Цей сон є поверненням до раю, виплеканого уявою дитинного стану людини, стану, у якому, власне, й перебуває герой після численних випробувань.

Отже, оніричні лейтмотиви в романі «Книга ночей» представляють своєрідну художню систему містичного бачення майбутнього або увиразнення прихованих історій життя персонажів, навіть таких, які вони самі вже забули, як у випадку з Ельмінтою. Техніка утворення оніричних картин у тексті базується на підсиленій гіперболізації та оксюморонних кольорових гамах, супроводиться накладанням гротескних образів неіснуючих істот на узвичаєне розуміння людиною тілесності, переважно власної. Фантасмагорії снів у романі «Книга ночей» мають власну логіку розгортання, що спирається на християнські провіденційні традиції, викладені не лише у сакральних текстах, але й у супровідній тлумачній літературі, пов'язаній з біблійною екзегезою. У «Книзі ночей» відчутний вплив середньовічної традиції тлумачення снів, як і здійснений сам принцип ідентифікації істини через інтерпретацію сну.

1.2.4. Лейтмотив дзеркала

Лейтмотив дзеркала також представлений у романі «Книга ночей». Насамперед він пов'язаний з образом Віктора-Фландрена, який після знайомства з вовком у дикому лісі перероджується, сам не знаючи про це, і з того часу не бачить свого відображення в дзеркалі: «Але не встиг він піднести його до очей, як скло раптом потемніло й затуманилось, ніби позбулось амальгами. Віктор-Фландрен поклав його на стіл. Віднині і до самої смерті йому не таланило побачити себе у дзеркалі, і лише погляди інших людей повертали йому його образ» [203, с. 75]. Містична колізія втрати власного відображення у дзеркалі у даному разі наголошує надприродні властивості Віктора-Фландрена, якого всі вважатимуть перевертнем. Своє відображення він знаходить в очах інших людей, зокрема в очах закоханої в нього Мелані. Тож він може побачити себе лише в Іншому і таким, яким його бачить Інший. Втрата такого свого відображення в Іншому є трагедією для Віктора-Фландрена: «Тіло Мелані видавалось дзеркалом, що подвоїло одну дитину, і Віктор-Фландрен машинально пошукав у ньому очима власне відображення. Але наштовхнувся на таку саму матову непрозорість, яку зустрічав у будь-якому дзеркалі…» [203, с. 89].

Лейтмотив дзеркала в романі не зазнав активних модифікацій, він відтворюється в тексті без будь-яких змін, без семантичного розвитку, його функція полягає в «нагадуванні» містичної чаклунської природи Віктора-Фландрена. Отже, його функція — індивідуалізувати постать Віктора-Фландрена за тією ознакою, якої не має жоден з мешканців околиць, ознакою, яка відкриває в його постаті зримий зв'язок з містикою, з потойбіччям, з таїною світу й людського духу. Містифікація образу Віктора-Фландрена здійснена письменницею кількома способами, де втрата дзеркального відображення є одним з них. Всі повідомлення про винятковість, про містичний характер його людської природи приходять до читача у вигляді лейтмотивів, мотивів, міфологем і тому подібних невеликих тематичних елементів тексту. Основний тематичний розвиток зовсім не містить навіть спроб містифікації тексту, тема долі людини та війни розвивається поза спробами містифікації, часом вражаючи грубими зображеннями та відвертим змалюванням людських мук, покаліченої плоті тощо. Простором містики лишається лише другий текстовий ряд — лейтмотиви.

1.2.5. Лейтмотив краси

Лейтмотив краси у романі «Книга ночей» підсилюється при зображенні війни та весільної процесії Марго. Містифікація краси відбувається суто на змістовному рівні, постійно проноситься думка про випадковість краси у нашому світі, хоча при цьому вона високо цінується як явище рідкісне й цінне: «…Радість, так само, як і краса, настільки рідкісні і тимчасові гості в цьому світі, що потрібно уміти їх уславити, нехай хоча б на один день…» [203, с. 186]. Поява Марго, вбраної у весільну сукню, переконує присутніх, що щасливий момент появи краси в людському світі нарешті настав: «…Всім справді здалось, ніби краса і радість зійшли в цей світ…» [203, с. 186]. Але в романі краса завжди зазнає поразки, від Марго втікає наречений, і вона перетворюється на божевільну; світ не ладен утримати красу в своїх обіймах.

Концепція краси в романі сформульована так: «…Краса, як і любов, завжди хоче повернутися назад і досягти свого апогею. І обидві зберігають від дитинства веселу, безтурботну чарівність, пристрасть до гри, мистецтво звабливання й відсутність докорів совісті» [203, с. 118]. У душі Віктора-Фландрена краса залишила гіркотний слід, як і радість, обидві своєю нетривалістю

зранили його серце. Тому красу він іноді бачить гнівною і не довіряє їй. Навіть спостерігаючи красу власної доньки Марго перед весіллям, Золота Ніч — Вовча Паща сприймає це, як своєрідну й нетривалу гру, але не стає на заваді жіночому щастю, всіляко сприяє доньчиним фантазіям. За логікою тексту, уявлення героя про красу стають домінантними, справджуються в ході становлення родини Пеньєлів.

1.2.6. Лейтмотив Бога

Одним із найчастіше вживаних лейтмотивів роману «Книга ночей» Жермен є лейтмотив Бога, який вражає розмаїттям семантичних відтінків відтворення спілкування персонажів з Богом, від єресей — до побожного фанатизму. Кожен персонаж Сильві Жермен переживає випробування у своєму ставленні до Бога. Містика лейтмотиву Бога, не зважаючи на містичну природу самого об'єкта зосередження персонажів, є доволі притлумленою. Письменниця в цьому випадку вибудовує містифікацію тексту на противагу містичній таємниці Бога, як своєрідне викриття Божественного Абсолюту.

На початку роману «Книга ночей» позитивне значення Бога виринає повсякчас. Лейтмотив Бога акумулює позитивний сенс людського розвитку і становлення людської культури. Мотив Звіра, що протиставлений мотиву Бога, виконує на початку роману функцію підсилення сакрального змісту, навіть має вигляд несамостійного тематичного елементу: «…Треті бачили в Звірові караючий перст Господа, розгніваного людськими гріхами й непослухом. Тому селяни, збираючись вполювати вовка, просили кюре освятити рушниці й заряджали їх на церковній паперті кулями, відлитими із срібних образків Богоматері та святих угодників» [203, с. 62]. Таємниця Звіра відкривається Віктору-Фландрену раніше за таємницю Бога, та чи й відкрилася йому Божа таємниця взагалі, невідомо.

Роздуми над Богом з'являються у Віктора-Фландрена на Верхній Фермі, він визнає існування Бога як специфічної людської опори. Кілька сторінок роману присвячено висвітленню божественної картини світу, що виплекана уявою Віктора-Фландрена. Вона характеризується значними спробами гармонізації світу та позитивним значенням божої присутності у ньому: «Його віра насправді була позбавлена будь-яких образів та почуттів. Він зовсім не розумівся ні на релігійних таїнствах, ні на церковних обрядах і сказаннях. В одному він лише був переконаний: Бог ніяк не міг народитися немовлям і прийти в цей світ, бо тоді світ, позбавившись Божественної опори, відразу б упав, перетворившись на руїни і хаос. І потім Бог, навіть в образі немовляти, був занадто важким, щоб спуститися на землю і ходити по ній…» [203, с. 91].

Отже, від початку у тексті заявлено, що містика боголюдини не сприймалася Віктором-Фландреном. Його релігійні уявлення були далекими від традиційного догматичного християнства. Фантазії Віктора-Фландрена з приводу Божої сили є лише навіяними прочитанням Біблії образами, що не мають стосунку до суті релігійного досвіду: «Віктор-Фландрен уявляв собі, як ця фантастична злива вогненними потоками спускається з неба на землю, і сяючі краплі Божого дощу опалюють своїм могутнім полум'ям неприкриті голови і плечі людей. А мова, якою тоді почалися спілкуватися люди, напевне була схожа на голос руйнівного безумного вітру…» [203, с. 92]. Ця містична картина, навіяна читанням Діянь, не має нічого спільного з початковим сакральним текстом. Подібна містика навіть не може бути класифікована як сакральна. Жахливі картини, яких немає в Біблії, які виплекані химерною уявою героя, свідчать про сатанинську природу його мислення, про ставлення до чорного боку містики, але автора захоплює Віктор-Фландрен і його яскраве життєсприйняття, тому в тексті немає осуду, Жермен дає вільно виявитися всім химерним фантазіям персонажа.

На відміну від свого батька, який не визнавав Бога і мав до нього претензії, Віктор-Фландрен «міцно тримався Божої опори, не забуваючи про те, що з цим Богом, таким далеким, якщо він взагалі існує, треба постійно підтримувати зв'язок крізь порожнину, що їх розділяє, берегти, щоб не порушити рівновагу світу» [203, с. 96]. Апокаліптична свідомість героя невідворотно наближається до саморуйнування, до мороку й мовчання, але на цій стадії свого духовного розвитку Віктор-Фландрен ще тримається за Божу опору і не дає мовчанню поглинути його. Лейтмотив Бога у цьому разі стає площиною боротьби духовності персонажа з внутрішнім омертвінням і пусткою душі. Містика у даному варіанті лейтмотиву утворюється не на засадах інтерпретації сакрального, а в сенсі індивідуального протистояння мороку й мовчанню, великої темної містичної сили, з якою все життя бореться персонаж, і яка, врешті, його перемагає.

Перший бунт Віктора-Фландрена супроти Бога стався в хвилину втрати коханої дружини, коли він відрубав голову коню, якого також любив: «Тільки цей виклик адресувався не звірам і людям — він був спрямований проти Того, від імені кого смерть завжди з'являлась недоречно і невчасно, дозволяючи собі одним випадковим ударом зламати тривале й важке створення щастя людського» [203, с. 115]. Дивним чином всі дружини Віктора-Фландрена приносили нове розуміння Бога, яке також було далеким від догматичного. Зокрема для Бланш Бог завжди виринав як кат, що вимагає негайної спокути всіх гріхів, тому у кожному своєму нещасті вона вбачала подібне спокутування.

Згадка про Бога виринає у стражденному, зомореному війною мозку Огюстена: «Ми стріляємо. Тільки Бог знає, куди і в кого. Не видно нічого, дим виїдає очі. Стріляємо, примруживши; повіки щипає від кіптяви й сміття. Іноді я думаю: «Це ж треба, адже я мертвий, а все-таки стріляю. І буду стріляти отак цілу вічність, не зупиняючись і не покладаючи надії на Страшний Суд, який зупинить цей жах» [203, с. 159]. Образ Бога, вплетений в загальний хаос та безладдя війни, містифікується в тексті не за законами містики сакрального, а на засадах індивідуального страдницького, навіть мертвецького, життєсприйняття Огюстена. Обидва брати-близнюки, Матюрен і Огюстен, врешті, приходять до втрати віри у Бога, отже, він перестає бути для них і джерелом містичного другого світу, потойбіччя, де можна бути спасенними. Єретичні переконання батька стають їм близькими: «Але для Огюстена її слова не мали змісту, він давно втратив віру й подумки засуджував Жюльєтту за те, що вона потрапила в тенета релігії. Тепер він був солідарний з своїм батьком в його бентежному запереченні Бога» [203, с. 163].

Тож, хоч би яким дивним це видавалось, але в романі «Книга ночей» текстова містифікація в межах лейтмотиву Бога найменше пов'язана з самим образом Бога, з релігійними ритуалами та з сакральними текстами, а виростає при спробах персонажів дати власне тлумачення жахливим подіям їхньої історії життя і становить форму химерного переосмислення релігійних уявлень, іноді сповнену сарказму та іронії. Вершиною зневаження Бога в романі є бунтівний монолог Віктора-Фландрена: «Підлий Бог! Отже, тобі подобається дивитися, як твої діти гинуть або втрачають розум?! Ну, так дивись, дивись

добряче на це, на мою дитину, на моє кохане дитя! Коли ти всіх нас зживеш зі світу і земля стане пусткою, тобі вже ні на кого буде милуватися!» [203, с. 189]. Звернення до містичного об'єкта — це єдине, що захоплює героя, і воно становить апогей у плані містифікації тексту.

Діалог з містичною субстанцією, яка мовчить і реакція якої бачиться героєм негативно, сповнює його химерну душу мороком. Страшний гнівний смертоносний Бог — це все, що лишилось від релігійних переконань Віктора-Фландрена. Він втрачає опору божественну, але набуває опору Рут: «Світ, давно вже позбавлений Божої опори, знайшов набагато більш тривкі основи: Рут стала берегинею його рівноваги…» [203, с. 270]. Після такого бурхливого виплеску емоцій персонажа раптово виринає поміркований авторський голос: «Бог створив світ і всі речі у світі, але Він нічого не назвав по імені. Він делікатно змовчав, надавши своєму Творінню розквітати в чистому, оголеному сяйві простої присутності…» [203, с. 192]. І в цьому фрагменті містифікація тексту на засадах класичних християнських уявлень є, безперечно, сильною. Автор, від імені Божого Творіння, складає осанну Божій мудрості, розкриває перед читачем в аспекті спокійної рівноваги природу створеного Богом світу, адже саме цей аспект навіки втрачають персонажі. Отже, у романі містяться дві форми презентації Бога — авторська й навіяна персонажами — що у свою чергу й лягло в основу подвійної семантики лейтмотиву Бога в романі «Книга ночей».

Авторський голос проголошує нам втрату Богом власного імені в п'ятому розділі «Ніч праху»: «Імена людей і троянд, що роздираються криком болю, зникли в мовчанні небуття. Кров-прах, кров-ніч і туман. І тоді сама людина втратила ім'я — отже, втратив його і Бог» [203, с. 272]. Перемога мороку й мовчання здається остаточною і невідворотною. Безіменний Бог не може бути деміургом живого світу, гнівний Бог не може створити добро. Містичне поняття «Бог» в романі знищується як таке, натомість з'являється містика мовчання, сповненого людськими стражданнями, болем, втратами. Змістова еволюція поняття «Бог» вивершується, здається, у концепт «неіснуючий Бог».

Динаміка взаємин Віктора-Фландрена з Богом не завершується визнанням Бога «неіснуючим». Парадигма Бог — ніщо у романі змістовно вибудовується саме Віктором-Фландреном. Раптово до нього приходить осяяння істиною, яка завжди була для нього відкрита, але не помічена ним: «Осяяння це прийшло до нього раптово, як удар грому, в той день, коли він повертався додому через поля, з в'язанкою хмизу на плечах. Він зупинився на місці, настільки вражений, що у нього перейняло подих; дика думка про те, що Бог таки існує, пройняла його серце. Але це був не той Бог, що сидить, наче гігантський птах, десь там, високо на небесах, поза часом і світилами, раз на рік являючи себе людям. І не той, в чиє милосердя вірила Поліна, яка щовечора молилася йому біля ліжка сина. Це було інше, безлике й безіменне божество, розчинене в землі, скелях, в корінні й багні. Божество-Земля, що жило в лісах і на горах, у водах рік і морських припливах, у дощі та вітрі. А люди — всього лише маріонетки в руках цього невідомого, але всюдисущого Божества, що поринуло в космічний сон» [203, с. 306]. Життя Віктора-Фландрена знову має сенс: він прагне пробудити Бога. І Бог-Земля пробуджується від тривалого богатирського сну за велінням людини: Париж був звільнений від фашистів. Така мотивація перемоги над німцями у Другій світовій війні є, здається, крайньою формою містифікації тексту в межах лейтмотиву Бога.

Паралельно до родини Пеньєлів, проблему стосунків з Богом вирішує також родина Арчибальда Мервейє дю Кармен. Помираючи, дочка заповідає батькові організувати притулок для бідних дівчаток, але це не рятує Арчибальда від гріха. Він закохується в одну з дівчат і переслідує, доводячи її до божевілля. Це одна з дружин Віктора-Фландрена, Блакитна Кров. Спокутування не відбувається.

У межах лейтмотиву Бога в романі «Книга ночей» можна розглядати спроби біблійної екзегези персонажами. В тексті наводяться прямі цитати з Біблії, зокрема з книги Діянь, Книги Буття. Цитата з Книги Буття мусила пояснити читачеві магічне значення числа сім, цитата з Діянь повинна розтлумачити віру Віктора-Фландрена у Трійцю: «І нагло зчинився шум із неба, ніби буря раптова зірвалася і переповнила весь той дім, де сиділи вони. І з'явилися їм язики поділені, немов би огненні, та й на кожному з них по одному осів. Усі ж вони сповнилися Духом Святим, і почали говорити іншими мовами, як їм Дух промовляти давав» [Дії, 2, 2-4]. Тлумачення Віктора-Фландрена щодо цього уривку Святого Письма є, безперечно, далеким від всіх існуючих екзегез, становить швидше язичницьке захоплення дивом Бога, ніж теоретизування з приводу Святого Духу. Ця біблійна ремінісценція з наступною екзегезою персонажа розкриває в ньому «природну людину» і богонатхненного інтерпретатора Святого Письма. «Екзегетика — це не лише вчення про те, як слід розуміти священний текст (розвивалось ще в раввіністичних школах останніх століть до нашої ери), вчення, істинне начало якого асоціюється зазвичай з ім'ям Філона Александрійського і його концепцією тлумачення Старого Завіту, засвоєною потім християнськими богословами і поширеною ними на Новий Заповіт.

Необхідно додати, що екзегетика нерозривно пов'язана з вченням про Посередника, про того, хто, власне, й пише для нас богонатхненний текст» [140, с. 206]. Тож враження Віктора-Фландрена в романі існують не лише для емоційної характеристики персонажа, адже потім, як ми знаємо, він винайде для себе нового Бога — Бога-Землю, якого пробудить з одвічного сну. Така функція вказує на вибраність персонажа з позиції сакральної історії людства. Отже, Віктор-Фландрен є обраним, є Посередником між Богом і людьми, тож мусить на якомусь етапі стати рупором божественних істин світу, мусить винайти живого небайдужого Бога. В цьому полягає містична сутність образу, вона ж є і вершинною у змістовій ієрархії роману.

Зважаючи на вищенаведений аналіз мотивної структури роману Сильві Жермен «Книга ночей», можемо підвести деякі підсумки. Зокрема всі лейтмотиви цього роману поділяються на дві великі групи за функціональністю та спрямуванням: лейтмотиви, які характеризують персонажів та лейтмотиви, які характеризують світ, в якому персонажі перебувають.

Обидві групи лейтмотивів є тематично поєднаними на основі авторської ідеї, авторського задуму. Обидві сприяють вираженню відчуття плинності всього сущого та нагромадженню додаткових семантичних значень, які є об'єктивно приховуваними чи то самими персонажами, чи то природними та соціальними явищами. Таким чином наявність подібних лейтмотивів у структурі роману «Книга ночей» необхідна автору, щоб повідомити читачеві якусь утаємничувану, проте надзвичайно актуальну інформацію. Лейтмотив у даному випадку постає як можливість читацького декодування, як істина,

прихована від персонажів, але наявна для читацького сприйняття. Такий спосіб функціонування мотиву забезпечує компетентність читача та його переваги над компетентністю персонажів.

Провідними лейтмотивами, що характеризують світ, роману «Книга ночей» є мотиви Бога, тіла, мовчання, сну, дзеркала, краси. Всі вони є водночас філософемами макрокосму. Разом з мотивами, що сприяють індивідуалізації персонажів, лейтмотиви створюють картину прихованого від поверхневого погляду світу істин та фактів природного життя. Кожна така кодована мотивна істина є початком якихось майбутніх семантичних зрушень, які проявляють себе поступово, нагромаджуючи елементи містифікованої картини світу.

Ефект такої містифікації виринає на межі словесно-знакового рівня і образно-символічного, що само по собі розраховано швидше на підсвідомість читача, ніж на його аналітичні здібності. Невловимість текстової містифікації на рівні лейтмотиву зумовлена саме такою орієнтацією на підсвідомість, на укорінених в глибинах пам'яті архетипах певних уявлень, конструктивних за своєю природою. Тож Сильві Жермен використовує прийом містифікації тексту засобом лейтмотиву, спираючись на здатність читача до прочитання кодованого архетипу.

КОНСТРУЮВАННЯ ВТАЄМНИЧЕНИХ СЕНСІВ БУТТЯ ЧЕРЕЗ ЛЕЙТМОТИВИ В РОМАНІ СИЛЬВІ ЖЕРМЕН «БУРШТИНОВА НІЧ»

Роман «Бурштинова ніч» (1987) характеризується частим злиттям семантики різних лейтмотивів, заявлених у «Книзі ночей». Зокрема лейтмотиви крику, мовчання, книги, сну, крові, витлумачувані в єдиній семантичній площині, відкривають роман: «Книга оберталась в крові та попелі, ніби сновидець в чаді божевільного сну. Книга поставала в пустельному світі, придавленому небом, яке упало низько й тяжко, ніби поранений на землю, яку не впізнає, бо був кинутий на неї з великою силою. Книга імен, що перебувають у забутті, в мовчанні — книга імен, що перетворилися на крики» [204, с. 9]. Поетика цього роману базується на своєрідному перевтіленні раніше задекларованих словесних формул, трансформації лейтмотивів, заявлених у «Книзі ночей», часто з їхнім наступним ускладненням, з підсиленням містичного змісту через загострення якогось вагомого компоненту. Тож наведена цитата є зразком семантично зрощених мотивів, які постають як єдине ціле і неодноразово виринають у тексті, створюючи ефект присутності всесвіту, або навіть ефект поглинання всесвіту безмірною душею персонажа.

2.1. Лейтмотив тіла

Наприклад, лейтмотив тіла активно використовується в романі «Бурштинова ніч», але, окрім вже раніше заявлених значень, він характеризується тенденцією до містифікації статі («З силою притиснув до себе, до свого тіла живого чоловіка, ніби бажаючи відібрати її у смерті їхнього сина» [204, с. 13]. У романі «Бурштинова ніч» концепція тіла настільки розростається, що всередині лейтмотиву з'являються також повторювані мотиви, які є уточненням надміру містифікованої тілесності, зокрема до числа таких мотивів належить мотив екскрементів.

2.1.1. Лейтмотив екскрементів

У межах цього мотиву концентрується поняття неприйняття смерті брата як трагедії; він символізує торжество дитинства над вічністю смерті, поступово трансформуючись у форму протесту супроти байдужості рідних і тяжкої влади «Тхора», тобто померлого брата, як, власне, й виродження дитинності у злодійкуватість. Вперше протест виринає внаслідок образи Шарля-Віктора на батьків, які, як йому здається, забули про нього в день смерті старшого брата: «Врешті-решт, він встав, підійшов до порожнього ліжка свого брата, заліз у нього, зірвав ковдру й помочився на простирадла. Жодних інших сліз над братом він проливати не буде» [204, с. 16]. Такий стихійний протест супроти дитячої самотності поступово зміцнюється в душі враженого хлопчика та дає дивовижні пагони ненависті й гріхопадіння. Трансцендентна площина мотиву екскрементів вперше проступає при кореляції його з небом: «Ну і нехай дощ! Навіть небо мочиться на мого старшого братця!» [204, с. 18]. Потоки сечі як рідини, що сприяє зниженню образа брата, дедалі більшають: «Плювати йому на всіх зрадників. На брата, на матір, на батька — всіх в одну купу. Всіх в одну яму. Він їх більше не розрізняв. Не розрізняв смерть і божевілля, сльози, крик і мовчання» [204, с. 24-25]. Компілятивний лейтмотив смерті, божевілля, сліз, мовчання (варіант накладання кількох лейтмотивів, запозичених з «Книги ночей») у даному разі свідчить про спробу письменниці перейти на новий рівень світобудови у визначенні самого Шарля-Віктора. Він символізує розростання дитячої самотності та трагедію «здичавіння» душі.

Тілесність у лейтмотиві екскрементів ніби відділяється від поняття «тіло», існує як самодостатня, пройнята мазохізмом категорія, тож вона логічним чином вивершується в образі «старого нужника», де полюбляє гратися Шарль-Віктор. Така незвабна трансформація тілесності, втім, не викликає у читача огиду, а швидше співчуття до маленького загубленого серед власної родини хлопчика. Йому не надається можливість нормального людського спілкування, тому воно стає ненормальним, позбавляється духовних носіїв і переходить у світ предметності, що оточує людину. Пустка навколо хлопчика не зменшується навіть тоді, коли він затоваришував з циганкою. Мазохістські нахили його душі проступають у взаєминах з дівчинкою, щоб далі перейти у загострену форму відчуження, а врешті, у злочин вбивства. Трагедія дитячої самотності породжує викривлені форми спілкування з світом та оточенням, і Шарль-Віктор зростає, загартовується ненавистю, яку він і понесе у широкий світ.

Художня адаптація фекалій у літературі вперше була здійснена не Сильві Жермен, зокрема англійський письменник XVII століття Вільям Максвелл також вдавався до філософського споглядання екскрементів, особливо тваринних, та навіть утворив теорію речовинності на основі таких спостережень. У філософській системі Г. Башляра багно й фекалії одержали право на екзистенційну характерологію людського буття. Він писав: «…Сумний садизм, садизм багна можна охарактеризувати через регресію до стадії раннього дитинства, до анальної фіксації. У декотрих невротиків ми легко виявимо агресію з використанням нечистот, яка нагадує окремі типи поведінки тварин» [18, с. 116-117]. Мотив екскрементів є показником відчуття наближення ворога та засобом захисту від нього. Власне, саме так і користується фекаліями маленький Шарль-Віктор. Наголосимо, що лейтмотив фекалій, нужника у філософській традиції постмодерну здобувся на ґрунтовне осмислення, і не лише в психоаналізі. Поєднуючи у художній практиці традиції персоналізму, психоаналізу й екзистенціалізму, Сильві Жермен

перетворює екскременти на житійний символ враженого горем дитинства, з якого потім народиться злодій. Художня «регресія до стадії раннього дитинства» вибудована письменницею з психоаналітичною метою демонстрації витоків патології особистості героя.

2.1.2. Лейтмотив старого нужника

Лейтмотив старого нужника становить частину лейтмотиву екскрементів. Він заступає лейтмотив сечі. Поетизація нужника, перетворення його на частину краси свідчить про цілковите виродження ціннісних критеріїв аналітики світу в душі й розумі Шарля-Віктора: «Гарненький мій нужничок, просто напрочуд!» — вигукував він захоплено, досліджуючи хиткі стіни своєї хатинки» [204, с. 36]. Замилування нужником переходить у нього в абсолютизацію всієї краси світу, як «нужника»: «Пануючий там дух був для нього таким же казковим, як і переливи блакитного кольору на вилинялих дверях; то була химерна мішанина гидотних запахів — трухлявого дерева, сирої землі, старого газетного паперу, що згнив у сечі та калі на дні ями» [204, с. 36]. «Гарний дерев'яний сарайчик з віконечком, прекрасний нужник, всі королі від заздрості подохнуть. У моєму домі тхне сечею й гидотою, і цей запах набагато кращий, ніж від моєї матері, яка смердить прокислим молоком і кров'ю Тхора. Хочу залишитися в своєму домі, тут повно зелених мух, великих синіх тарганів і прекрасних хробаків, білих і м'яких. І нехай лишень мати суне свою лисячу морду в моє віконечко, я їй очі й рот в гній вимажу» [204, с. 65-66]. Світ нужника перетворюється для Шарля-Віктора на інший світ, вільний від моральних страждань матері та любовної туги батька.

Світ нужника Шарля-Віктора зазнає своєрідних видозмін, химерним чином облагороджується у сприйнятті героя, коли народжується Баладина, його сестра: «Я відкрию тобі моє прекрасне королівство — іржі й покидьків — і ти все перетвориш на красу, а для тебе я стану добрим…» [204, с. 78]. Метаморфоза нужника в красу не відбувається, Шарль-Віктор не стає добрим. Добро не може бути зрощене в нужнику.

Далі семантика лейтмотиву екскрементів ускладнюється появою дитячого щоденника Шарля-Віктора, який він сам назвав «Щоденник Кізяка», і записував у ньому всі свої незліченні подвиги в ім'я подолання жахливого впливу його мертвого брата, якого він називає «тхором». Актуалізація екскрементів таким чином наголошує на нікчемності померлого брата, стає формою подолання потойбіччя, його влади над живими людьми. Раблезіанські традиції, як і традиції народної сміхової інтерпретації екскрементів, тут ніяк не відроджені. Авторська міфологізація світу через сечу, кал тощо є явним відхиленням від існуючих у культурі форм художньої характерології. Семантика огидного дедалі більше проступає в цьому лейтмотиві, він акумулює значення огидної плоті, змертвілого тілесного конгломерату, над яким і глузує Шарль-Віктор.

У майбутньому Шарлю-Віктору випадає стати великим грішником, вбивцею. Тож ця поетика екскрементів у ранній період його формування дедалі більше мотивує химерні смаки юнака, його тяжіння до екстремальних форм спілкування, здатність до глуму над людьми (наприклад, сцена зі старою, яка продавала гнилі лимони). Мотиваційна функція лейтмотиву екскрементів у творі проявляється по мірі формування Шарля-Віктора як злодія та вбивці. Філософська основа даного мотиву (погане зростає на поганому) має властивість проступати навіть асоціативно, коли у тексті йдеться про чергову аномалію поведінки героя. Перед нами історія Каїна по-жерменівськи.

Особливо актуалізований мотив старого нужника у романі «Безмірність» (1994) Сильві Жермен. Для головного героя роману Прокопа нужник стає єдиним місцем, де він, викинутий на периферію соціального життя дисидент, почувається вільним. Прокіп розвиває теорію свободи, споглядаючи власний нужник: «Прокіп та його лари довше, ніж завжди, вели мовчазну бесіду в нужнику про таємниці зримого й незримого і про проблему порятунку» [202, с. 118]. Нужник стає єдиною площиною, де він почувається вільним, решта простору його світу виявляється контрольованою.

Хвороблива самотня свідомість Прокопа вдається до болісного фантазування на основі видовища нужника. Герой часто розмірковує з приводу актуальності нужника в людській долі [цит. за: 202, с. 26-27]. За його філософією, свобода людини визначається тим, як ця людина користується убиральнею. Зрештою убиральня здобуває в його філософії статус «демократичного притулку»: «Варто мати на увазі особливий характер цього демократичного притулку: в нього ті самі властивості, що і у печі Декарта; воістину, воно найкраще місце для медитації. Лише опустиш свої сідниці на стілець, як відразу, з усією відвертістю тобі відкривається, що ти є насправді, і тут слід визнати, що король — голий» [202, с. 27]. Філософема лотоса у нужнику — породження хворої свідомості Прокопа Поупа, водночас — це розквіт його душі, яка принишкла у чеканні ще гірших часів. Надання нужнику соціальної семантики (єдиний куток у тоталітарній Чехії, де людина має вільний простір), по суті, в системі прози Сильві Жермен є семантичним вивершенням мотиву «старого нужника».

2.1.3. Лейтмотив Синюшного Тхора-брата

У системі змістів лейтмотиву екскрементів існує також лейтмотив Синюшного Тхора-брата. У цьому випадку ми маємо справу з мертвим тілом як з ворожим об'єктом. Це швидше абстрактна тілесність потойбіччя, таємничого, але нездоланного. «Шарль-Віктор обрав місця для своїх бентежних ігор в самотності та в таємниці, ніби стратег місця бойових дій, до того ж йому цілком вистачало свого брата, Синюшного Тхора, пса-батька й крику матері, супроти яких він вів невпинну війну, щоб мати ще час і бажання брататися зі своїми молодшими дядьками. Втім, його призупиняло саме явище близнюків, і він намагався позбутися подібності до свого брата-дохлятини, щоб відразу ж зламати йому шию. Він прагнув бути живим, по-справжньому живим, повністю, а не одним з тих ледь живих, заражених смутком і запахом покійників, здихляків, що вціліли з усієї родини. Справжнім живим, вільним і єдиним, не зобов'язаним ділитися з двійником» [204, с. 53]. Мотив Синюшного Тхора буде і надалі супроводити Шарля-Віктора як химера спотвореного дитинства, як пам'ятка нездоланності влади мертвих над живими. У найдивовижніших ситуаціях образ Тхора буде з'являтися, щоб збурити в герої палючу злобу, прагнення помститися, буде штовхати його на вбивство.

З точки зору психоаналізу лейтмотив Тхора-брата має характеризувати патологію душі Шарля-Віктора. Тхір, символізуючи образ ворога для Шарля-Віктора, стає його власним негативним відображенням. У боротьбі з ним хлопець губить межу між добром і злом, переймається помстою й ненавистю. Йдучи дорогою пізнання і керуючись виключно ненавистю, він приходить

до руїни власної душі, до потреби спокути, про яку боїться признатися навіть собі. Ця химера Тхора-брата, спотворюючи душу Шарля-Віктора, спотворює і все, до чого він доторкається, сіючи лише зло.

Семантичне розростання лейтмотиву Синюшного Тхора є зразком авторської міфотворчості, оскільки він трансформується у міфологему за зразком міфів про потойбіччя, про владу померлих предків над живими: «Він невтомно розповідав їй історію про старшого брата, Синюшного Тхора, стверджуючи, що той перетворився на залізноокого велетня, на страшенно голодного людожера з бузковими губищами й великим черевом… Синюшний Тхір насправді жахливий людожер. Жере, що трапиться: листя, кору, коріння, а ще каміння, хмари й звірів — просто сирими. Мене також хотів зжерти, але не на такого натрапив!» [204, с. 83]. Тхір-брат має властивість бути скрізь і постійно, від нього не можна відчепитися, він переслідує живих.

Образ мерця із зубами людожера — вершинне втілення дитячої фантазії Шарля-Віктора. Він міфологізується за зразком давніх тотемічних уявлень, з тією лише відмінністю, що тотем для давньої людини мислився сакральним об'єктом, а для маленького хлопчика Синюшний Тхір є ворогом, якого треба подолати. Це, так би мовити, зворотна міфологізація, адже утворений образ всесильного велетня-людожера тут же й спростовується, його таємнича сила обмежується. Містична влада Тхора-брата, витворена враженою самотністю дитячою фантазією, й утворюється для того, щоб бути поруйнованою. Владний Тхір забирає у Шарля-Віктора матір, спочатку її душу, а потім і тіло: «Не його мати померла, а Синюшного Тхора, втім, сам же Синюшний Тхір її і вбив. Це його гниючий скелет покрив гілки тису отруйними ягодами в Іоаннову ніч» [204, с. 115].

Тобто функцією Тхора-брата є забирати людей у потойбіччя, позбавляти їх реальності, і саме за це ненавидить його герой. Переживаючи містичний жах щодо природи й сили влади Тхора-брата над світом, хлопчик шукає прихистку в тому, щоб утворити міф і тут же деміфологізувати його задля власного порятунку. Шарль-Віктор, як і примітивна людина у минулому, творить тотем Тхора на межі реального й несвідомого, містичного, адже за З. Фрейдом, синтез тотема полягає у тому, що «в зовнішню реальність проектуються одночасні існування сприйняття й пригадування або, висловлюючись більш загально, існування безсвідомих душевних процесів поруч зі свідомими. Можна було б зауважити, що «дух» особи або речі зводиться до їх здатності бути об'єктом пригадування та уявлення тоді, коли вони недосяжні сприйняттю» [162, с. 115]. Недосяжний померлий предок міфологізується первісною свідомістю, недосяжний Тхір-брат зазнає такого ж втручання в сферу свого небуття. У кожному випадку створений міф є засадотворчою структурою світогляду і має за провідну функцію подолання тяжіння вічності, убезпечення від потойбіччя. Ця містична функція лейтмотиву Синюшного Тхора-брата зберігається навіть в описах долі вже дорослого Шарля-Віктора. Неіснуюче тіло, гнила плоть тягнеться магічним чином за втечею героя, переслідує його, руйнує, врешті, його життя.

Іншим напрямом розвитку семантики тілесності в романі «Бурштинова ніч» треба визнати знищення плоті або ж її перетворення-метаморфози, продиктовані різними духовними станами персонажів. У цьому напрямі розвитку художності спостерігаються такі провідні модифікації лейтмотиву тіла, як спрагле тіло, зникнення тіла, вгамоване й переможене тіло, повернення тіла до вічного кола тощо. Цей напрям розвитку семантики лейтмотиву тіла більш тяжіє до класичного його тлумачення, більше сповнений змістом гармонізації зображуваного та традиційних антиномій форми, кольору, запаху.

До семантики переможеного тіла тяжіє зображення тіла Матильди, яка зреклась шлюбу, вгамувала плоть: «Але вона, зі своїм непокірним незайманим тілом, звідки жіноче було висічене шалено і з викликом, цілком змогла прогнати всі ці привиди і повернути спальні єдино притаманну їй міру — міру своєї матері» [204, с. 44]. Життя Матильди нагадує житіє святого в християнській традиції. Угамування плоті і фактичне зречення природного життя Матильдою здійснене не в ім'я звеличення сакрального чи з якою іншою величною метою, а виключно задля сімейного блага. На ній тримається ферма, вона — невтомна працівниця, дбає про слабших, зберігає сімейні традиції. Вона єдина з Пеньєлів вгамувала свою плоть.

Ця перемога над тілесністю в романі інтерпретується певною мірою, як втрата, адже господарство, на яке поклала життя Матильда, руйнується війною, родина розходиться по всьому світу і виявляється, що угамування плоті Матильда здійснила задарма, цієї жертви ніхто не потребував. Вона втілює не лише марноту суєтної людської жертви, вона стає носієм ідеї погубленої плоті: «Моє тіло. Моє тіло з темного дерева й холоднечі, яке скрипить вночі. Моє холодне тіло, позбавлене бажання, насолоди. Моє тіло без місячних милується своєю силою й своєю байдужістю, оскільки незмінно зберігає вірність одній-єдиній, неможливій любові. До батька, і до матері, і до сестри, злитим воєдино» [204, с. 107]. Якщо зважити, що у світоглядній системі Сильві Жермен плоть відіграє винятково вагому роль у плані пізнання світу людиною та достовірності цього пізнання, то можемо зробити висновок про марність вихолощеної тілесної форми Матильди, беззмістовність її існування. Вона втрачає право на здобуття «плоті» як вищого ґатунку світосприйняття, як можливості піднятися до космологічного, сакрального світобачення. Відмова від опанування тілесністю, від розвитку свого тіла до величної стадії всеохопної розумної одухотвореної плоті в інтерпретації Сильві Жермен є варіантом людського злочину супроти природи, істини й Бога.

Кожен персонаж роману «Бурштинова ніч» має свою семантику тілесності, але жоден не зображений поза нею. Так, старий Золота Ніч — Вовча Паща і його остання дружина Маго, «жінка з мертвоблідою шкірою і голосом славки, чия пам'ять заблукала десь в казкових лісах» [204, с. 51], також зображені в аспекті тілесності: «…Два дрейфуючих тіла із загубленими серцями» [204, с. 51]. Божевілля Маго і стареча втома від життя Віктора-Фландрена зробили їхні тіла невагомими. Вони кохаються, але в їхніх діях більше автоматизму, ніж тілесної насолоди, тілесне вже не здатне вгамувати їхні бажання. Кожен перебуває на межі власної реальності, які не перетинаються. Містифікація тіла у даному випадку зумовлена тим, що зображувані образи ніби випадають з потоку життя, ще перебуваючи в ньому.

У романі «Бурштинова ніч» Сильві Жермен часто накладає кілька ракурсів зображення тіла, утворюючи своєрідну антиномічність. Наприклад, є такий специфічний фрагмент, де на двох сторінках зустрічаємо зображення чотирьох типів тіла: спраглого, сакрального, космічного й мертвого. Один із персонажів роману, Таде, пригадує уривок з Біблії, який містить концепцію сакрального тіла: «І звів я очі та й побачив, аж ось один чоловік, одягнений у льняну одіж, а стегна його оперезані золотом з Уфазу. А тіло його — як топаз, а обличчя його — як огняне полум'я, а рамена його та ноги його — ніби блискуча мідь, а звук слів його — як гул натовпу» [Дан., 10, 5-6]. Таде видається, що його товариш підходить під цей опис. Його уява

сакралізує цього товариша, але далі все розвивається не так, як у Біблії. «На завтрашній перекличці товариш помер: стоячи поруч з ним, з такими ж широко розкритими очима. Людина, одягнена у смугастий одяг. Тіло його вже не мало вигляду, обличчя було як вапно, очі — як камені без блиску, а мовчання — ніби німотний плач. Або, можливо, ніби пісня, проспівана із самої глибини серця — німа молитва до зовсім глухого Бога» [204, с. 90].

Ознаки сакралізованого тіла у цьому уривку переносяться на живе людське тіло, яке ніби продовжує сакральну історію людського тіла, але із значним відхиленням від біблійної версії, оскільки у Біблії до Даниїла приходить божий посланець, щоб повідомити таємні істини щодо долі його народу, він з'являється як видіння, промовляє пророцтва і зникає. У Сильві Жермен сакралізується тіло не уявного божественного посланця, а конкретної людини, мучеництва якої були надмірними. Смерть цієї людини і переродження її тіла протиставляється біблійній схемі сакралізації всього, що стосується божественного. Утворена текстова антиномічність сприяє містифікації, оскільки накладання сакрального традиційного тексту на винятковість конкретного життя утворює навколо обох зображень семантику містичної значеннєвої невичерпності.

Плоть Таде утворена «не лише із пилу зірок, а й із попелу інших людей» [204, с. 91], і є сама по собі також джерелом містики. Його тілесне життя підпорядковується космічному вселенському світосприйняттю, за яким зоряний пил є основою людського тіла: «Зоряний пил — уламки матерії й світла. Можливо, відлуння Пустки, що збурена звуком Глагола, який висік світло, — пил грому й блиску. Можливо, ця комета, що летить в шелесті туманності, була однією з Літер Абетки, що протекли перед Богом, коли Він захотів сотворити світ, — однією з тих, що Бог відкинув, не захотів зробити початковою буквою свого творіння» [204, с. 89]. Така поетична картина творення світу побачилась Таде, назавжди полишивши в ньому розуміння людини як частини космосу, в тому числі й в аспекті її тілесності. Для Таде тіло людини — то зоряний пил. Його тілесний світ утримується на засадах містики міфології творіння всесвіту з образом Бога-деміурга в центрі.

Від такої космологічної тілесності Сильві Жермен раптово переносить читача в камерний світ жадаючого, спраглого тіла: «Вона стала жінкою, а разом з тим — тортурою Таде. Це утворене раптом нове тіло, яке він продовжував зберігати з пильною цнотою, жахало його плоть божевільним бажанням. І раптово його власне тіло також стало змінюватись під безмірним і безупинним тиском цього бажання, що цькувало плоть, щоб зафіксувати в ньому скрізь нові форми Ципелі» [204, с. 91]. Тілесне світовідчуття Таде розвивається, зближуючи сакральне й людське: «Вітер небесний схвилював велике море бажання, шаленів у череві і стегнах Таде, і чарівний Звір, пробуджений пам'яттю, загарцював у його серці» [204, с. 92]. Таде є єдиним персонажем у романі «Бурштинова ніч», здатним поєднати людське й сакральне, опоетизувати профанне, здатним на диво винайдення гармонійного світу любові. Поетична душа Таде робить його тіло легким і прозорим для зоряного пилу й божественного доторку. Його тілом є, власне, всесвіт.

Космологічна концепція тілесності вивершується в романі фрагментом народження жінки з пилу Місяця, що спостерігає Таде. Вивчаючи ландшафти Місяця, він раптово стає свідком фантастичного явища: «Але те, свідком чого він став, виявилось зовсім не народженням нового місячного кратера. Червонувата пляма розпеклась і почала швидко обертатися навколо власної осі, досягла моря Хмар, де вибухнула, розкрившись, ніби гігантська руда троянда. Почувся неймовірний гул. Із вогняного міхура, що спалахнув і погас, з'явилась якась форма. Якась жінка, схожа на язик полум'я і на рибу, повільно випрямила своє тіло. Її шкіра була зовсім гладкою, ніби відполірована льодовиками скеля, у неї не було волосся. Вона повільно погойдувала тулубом, потім стала притоптувати, все швидше і швидше, і при кожному ударі її п'ят чувся приголомшливий гуркіт кимвалів. Потім вона закружляла, вигинаючи свої дуже довгі сині руки. Вся її шкіра виблискувала синню» [204, с. 93]. Магічний танець місячної жінки пробуджує в Таде тіло чоловіка, він перероджується, по-новому бачить світ, і в той же час лишається все таким же витонченим спостерігачем містичної картини світу. Він протистоїть людській деконструктивності, яка вщерть сповнила родину Пеньєлів. В образі танцюючої оголеної жінки йому розкривається власна матір, природа людської взаємності, сутність андрогину: «Голос матері, який різко і хрипло лунав з моря Хмар, не був ні чоловічим, ні жіночим» [204, с. 95]. Андрогінна природа людської тілесності раптово відкривається свідомості Таде через образ танцюючої жінки, Великої Матері світу. Опанувавши таким первісним світосприйняттям, Таде не протистоїть йому, а легко поринає у світ Великої Матері і розчиняється у просторі великих космічних вітрів.

Космологічна казка тілесності для Таде вивершується як кінець сну, як пробудження від тілесного омертвіння. Танець Великої Матері повертає його до життя, актуалізує в ньому ті сили, що є життєдайним джерелом. Фантастичне відродження Таде, де сплутується його функція сина і коханця, де космічна суть природи проступає не як здогадка, а як частина тілесності, що вирує і штовхає чоловіка до життя, до плоті, до вічного джерела насолоди, є формою повернення до первісних станів світовідчуття людини. Адже при цьому відроджуються не його індивідуальні властивості, універсальність особистості тощо, а дещо всезагальне й сильне, щось, що єднає його з всесвітом, робить безликим, але всемогутнім у космічному просторі тілесності. Еріх Нойманн зауважував: «Навіть відроджуючий бік Великої Матері, її зцілюючий і позитивний аспект, в цьому сенсі не мають стосунку до індивіда. Це не Его, а тим паче не «я» або особистість відроджується і усвідомлює себе відродженою; відродження — це космічна подія, анонімна й універсальна, така сама, як і «життя» [103, с. 74]. «Сексуальність тут означає втрату Его, що є типовим або, скоріше, архетиповим переживанням статевої зрілості. Оскільки секс сприймається як всемогутній надособистісний фалос і лоно, Его зникає і поступається перед вищим здобутком чарівності — відсутності Его» [103, с. 82]. Отже, повернення Таде до такого первинного стану сприйняття всесвіту й тілесності, переживання ним сексуального збудження, набуття нового відчуття власного тіла — все це сукупно становить художню умовність повернення до «незайманої» тілесності, яка ще не знає розподілу на дух і тіло, отже, не знає й гріха.

Прокинувшись, Таде повертається до свідомого світосприйняття і його перша асоціація, яка приходить до нього після казкового сну про Велику Матір, є біблійною: «Ззовні йшов дощ. Йому здавалось, що з неба сиплеться каміння, великі сіруваті камені з якоїсь шпаристої речовини» [204, с. 96]. Повертаючись до реальності, герой починає гостро відчувати своє тіло, ніби заново опановуючи майстерністю, користуватися ним. Тіло Таде ниє, воно змінилось, воно просякнуте зоряним пилом і саме цей зоряний пил так і залишиться в романі провідною індивідуальною ознакою образу, хоча й приходить він в тіло Таде із

всезагального космічного простору вічної речовини, речовини всесвіту. Тіло Таде — це зоряний пил, його шкіра — то зоряний шлак.

Нарешті, саме через змалювання образу Таде Сильві Жермен починає розвивати семантику «плоті» паралельно до «тіла»: «Нехай наступить нарешті ніжна година плоті» [204, с. 98]. «Плоть» в системі романної змістовності Жермен представляє одухотвореність тілесності, вона наближається до чистої духовності, вона сакралізується. Народження плоті Таде відбувається після акту своєрідного ритуального очищення при участі Великої Матері всесвіту. Плоть, як подарований скарб, дає йому нові відчуття світу і власного тіла. У філософській системі письменниці плоть, або навіть лише тяжіння до набуття плоті як такої, є специфічним актом олюднення цивілізованої людини.

Охоплений бажанням Таде, з його актуалізованою плоттю як формою світосприйняття, для Сильві Жермен важить більше, ніж позбавлене бажання релігійне служіння Рози-Елоїзи чи притлумлена тілесність Матильди, що також не знає бажання. Втрата людиною бажання, в тому числі жадання іншого тіла, розцінюється в романі «Бурштинова ніч» як фактична смерть персонажа, навіть за умови, що він ще довго буде робити якісь вчинки. Найяскравішою ілюстрацією до сказаного є доля батька Бурштинової Ночі, який настільки закохується в свою дружину Поліну, що втрачає власне ім'я і названий Без-розуму-від-Неї. Він втрачає особистість в ім'я своєї любові, але й таку втрату Сильві Жермен не вітає. Після смерті коханої дружини Поліни він втрачає навіть тіло. Містична картина втрати тілесності Без-розуму-від-Неї, його переродження у померлу дружину є формою занехаяння плоті, яка невідворотно призводить до відречення від життя: «Все в ньому стало занепадати. Його плоть ніби втягувалась всередину — обличчя, тулуб, статевий орган. Навіть голос, врешті-решт, став лунати якось зсередини. Це вивертання його тіла відбувалось поступово. Скоро він вже не міг ні встати, ні ходити, перетворився на виснажену купу лахміття, що позбавлена м'язів. Потім і кістки розм'якли, стали ніжними, немовби хрящі» [204, с. 117].

Сильві Жермен не вітає жодних варіантів виродження плоті, навіть за умови винищення її в ім'я любові тощо. Опис перетворення тілесності Без-розуму-від-Неї становить доволі великий фрагмент тексту, на кілька сторінок. Переродження живої плоті на мертве тіло за свідомим бажанням самої людини трактується в романі як злочин вбивства. Причому, власне момент смерті персонажа зображений алегорично, адже згідно з світоглядною концепцією твору, він помер у той момент, коли зрадив животворну силу плоті: «Його фалос невпинно заглиблювався в руїни тіла, проштовхуючи пустку до самого серця. Поринаючи у відсутність Поліни, пробираючись в її зникнення, пустка досягла серця, і коли цей останній м'яз його тіла також увігнувся, тонка оболонка впала без найменшого звуку» [204, с. 118].

Ніби наголошуючи беззмістовність такої смерті, син коментує смерть батька з жорстокою правдою ненависті: «Закінчився час Синюшного Тхора» [204, с. 118]. Міфологізований Синюшний Тхір-братець затягає у потойбіччя матір і батька Бурштинової Ночі, але не його, оскільки він має величезну силу до життя, до будь-яких його виявів і форм, невгамовну й агресивну життєспроможність. Втрата життєдайної сили і тілесної функції до народження батьком надолужується тут же, відразу, в акті оживлення статевого органу сина: «Пропалий батьківський член, сповнений сили і бажання, набував нового місця — посередині його оновленого тіла» [204, с. 118]. Статевий орган у даному випадку символізує невпинний поступ життя, невідворотність бажання як основу життєдіяльності, як основу творчості, зла і добра. Зневажаючи слабодухість свого батька, син вирушає у світ, сповнений бажань і великої дійової сили. Його тіло символічно поглинає батькову тілесність, але воно ще не стало плоттю, не відкрило найглибших законів всесвіту й кохання.

Малюючи світ через категорію тілесності, Сильві Жермен досягає того ефекту, що цей світ постає поза добром і злом, поза ідеологічними кон'юктурами тощо, тобто він постає у ореолі первісного хаосу, з якого ще тільки має народитися істина, виношена людством, виморена у стражданнях і тортурах.

Одним із напрямів містифікації в межах лейтмотиву тіла став розвиток тілесності як музичної форми, адже в романі «Бурштинова ніч» навіть музика трактується як своєрідне тіло: «Музика здобула тіло — тіло віолончелі. І Баладина намагалась поводитися з ним так, як Неса поводилась з речами — норовисто й серйозно» [204, с. 121]. Отже, в романі ми спостерігаємо дві форми текстової містифікації тілесності, два основних напрями, один з яких пов'язаний із зображенням зникнення плоті реальних речей та людей, а інший — із здобуттям плоті абстрактними поняттями, які ніколи її не мали.

Причому, дедалі більше розподібнюються в романі поняття «тіло» і «плоть». «Тіло» акумулює тварні ознаки людини, «плоть» — духовні. Особливо яскраво це проступає, наприклад, у фрагменті: «До запаху йоду тут примішувався присмак іржі та мазуту, і скоро сморід напханої сюди людської зграї перекрив все. За час мандрів цьому смороду випадало лише підсилюватися — піт, сеча, блювотина. Плоть наперед здригалась від огиди» [204, с. 126]. Тілесну атрибутику складають: фалос, піт, блювотина, сеча, нужник, статевий акт, зображення фізіологічних процесів смерті-народження тощо.

Атрибутика плоті у романі пов'язана з космосом, Богом, земною символікою природної краси, натхненням, відродженням, піднесенням духу тощо. Через «плоть» змальовується також і природа: «Він занурювався в жарку спеку оранжереї, ніби в плоть великої огрядної жінки з вологим від сну, зомореним насолодою лоном» [204, с. 175]. Тваринне виходить на поверхню і отруює всесвіт, домінування тіла над плоттю є трагедією людства. Антиномія тіло — плоть розвивається в романі до повної конфронтації, до повного заперечення один одного. Навіть персонажі виструнчуються у два змістово вмотивованих ряди залежно від того, належать вони до власників плоті чи тіла. Більше того, антиномія тіло — плоть дає додаткові можливості для утворення текстової містифікації. Зокрема оперуючи протиставленням тіла — плоті, письменниця утворює містичний апофеоз, інтерпретуючи навіть жахливі сцени спотворення людського тіла під час війни в Алжирі: «Тієї ночі погляд Горюнка дійшов до крайнощів, відірвався від його тіла, впершись до осліплення в спотворену плоть своїх товаришів. Одинадцятеро молодих чоловіків з виколотими очима, з вирваними серцями, з безформними шматками відрізаних статевих органів між білими губами. В цю мить світ перестав існувати, людське ім'я втратило звучність, а слово «душа» — весь свій сенс. Світу більше не було… Залишилось лише божевілля його скаліченого погляду» [204, с. 130].

Передаючи подію через світобачення персонажа Горюнка, письменниця увиразнює трагедійність спостереженого ним як втрату цілісності світу, розпадання тіла і плоті, матеріального й духовного, нищення сенсів буття. Текстова містифікація

з'являється внаслідок авторського накладання розподібнених понять «тіла» і «плоті», «світу» і «ніщо». Такий прийом має багато спільного з прийомом відчуження, відсторонення, який часто використовували в художній практиці романтики, але у даному випадку це не відчуження знайомого, характерне для романтиків, оскільки йдеться про раніше ніколи не бачене героєм явище насильництва над тілами. Світ поглинає Ніщо, плоть поглинається мордуванням тіла. Це варіант утворення містичного сенсу на основі штучного художнього браку тілесності, тілесність занепадає, редукується. Зредукована тілесність вже не становить образність у художньому сенсі, вона є філософською категорією, утвореною шляхом художнього узагальнення. Містика такого типу є суто авторською, це плід індивідуального письменницького світобачення.

Мотив спаплюжених тіл одинадцяти чоловіків кількаразово повторюється, виділяючись таким чином в самодостатній лейтмотив з притаманною йому стилістикою й значимістю (зустрічаємо цей лейтмотив, наприклад, в рядках: «Холодно втупився він в одинадцять тіл і дивився, поки його погляд не зробився зовсім нерухомим — поки не перестав бачити. Одинадцять тіл. Його товариші» [204, с. 134], «Вітер пронісся над одинадцятьма безкровними тілами, яких не приховала ні земля, ні попіл, і виринав крик — знову й знову» [204, с. 135]). Розвиваючи семантику спаплюженого тіла, Сильві Жермен змальовує сцену допиту алжирського хлопчика, якого скалічують французькі вояки, жадаючи помститись за своїх товаришів. Це маленьке спотворене тіло хлопчика стає для Горюнка межею, за яку він не може перейти, межею його людяності. Виступивши на захист хлопчика і вбивши задля нього його ката, Горюнок ніби потрапляє в іншу площину існування, яка не підвладна законам війни, але передається це переродження персонажа засобом накладання плоті хлопчика і Горюнка, віднині вони будуть становити єдину людську плоть. Містичне злиття ката та його жертви здійснилось.

Звертаючись до зображення сцен війни, Сильві Жермен підсилює лейтмотив божевілля, який, до речі, також розвивається в межах лейтмотиву тілесності і є функцією стражденного тіла. Божевілля тіла виринає в хвилини особливого випробування людської спроможності до життя та до його збереження, зокрема лейтмотив божевілля з'являється в романі, коли збентежені запахом крові французькі вояки глумляться над дитиною: «Їхні обличчя, шиї, руки лисніли від поту — навіть очі, здавалось, блищали від поту. Від поту, що проступав не з шкіри, а звідкілясь зсередини, піднімався із самих надр плоті. Від священного поту, породженого гнівом, ненавистю, пристрастю. Бо тепер їх охопила пристрасть, голод. Божевілля» [204, с. 140]. Атрибутика тіла не випадково накладається у даному фрагменті тексту на поняття «плоті», адже плоть лишається лише умовно в цих тілах катів, плоть вийшла разом із потом, як останній видих смертника, адже всі вони віднині уособлюють смерть. Фактично вони ґвалтують власну плоть.

Переведення війни у ракурс тілесності — одне із специфічно жерменівських семантичних зрушень тексту. Ми могли його спостерігати в попередньому романі «Книга ночей». У «Бурштиновій ночі» вершинним семантичним зрушенням такого типу є сцена катування алжирського хлопчика. Він зображений на контрасті щодо своїх катів, наприклад, він «не пітнів», йому було холодно (вояки пітніють, їм жарко). Витримавши жорстоке побиття, він мусив витримати не менш жорстоке підключення до електричного струму, який мав «розв'язати йому рота», але відбулось інше, відбулась якась дивовижна метаморфоза тіла хлопчика: «А цей скрючений шматок м'яса з головою, як гарбуз, і з розпухлими повіками, під якими не можна було розрізнити нічого навіть схожого на погляд — він був ніщо. Навіть не людина. У нього не було обличчя, тільки розпухла пика. У нього не було погляду, він волав якоюсь незрозумілою говіркою, від нього тхнуло вже стухлою кров'ю» [204, с. 141].

Війна, як м'ясорубка тілесності, як машина зруйнування людської плоті і перетворення людини на ката, ворога життя, — розкривається перед читачем у зримому образі закатованого невинного хлопчика, який залишає у спадок Горюнкові своє ім'я — Белаїд. Адже від хлопчика не лишається нічого, окрім його імені, яке дзвоном лунає в осяяному спокутою мозку Горюнка. Семантика тіла у цьому фрагменті перемежовується з «ніщо»; тіло є ніщо для війни; тіло є водночас мертвим тілом; межа мертвого і живого відсутня. Мотив сплюндрованої, знівеченої плоті, як втрати людської сутності й духовності, хоча й становить частину великого змістовно багатогранного лейтмотиву тіла в романі «Бурштинова ніч», все ж знаменує появу деконструктивних начал тексту. У лейтмотиві знівеченої плоті концентрується уявлення про химерність війни як абсолютного зла. Оперування категорією «ніщо» у цьому випадку відкриває в тілесності новий аспект — самознищення. Адже тілесність постає у романі як певна єдність сущого, як матеріальна субстанція, осяяна духом діяльної людини. Заміна її на ніщо — це трагедія. Тілесний апокаліпсис у Сильві Жермен тотожний до духовного, фактично тілесність у романі заступає поняття духовності, оскільки духовне, на думку автора, зростає через оперування тілесним.

Але не лише у фрагментах з описом війни ми зустрічаємо семантику сплюндрованого тіла. Іншим амплітудним моментом у розвитку лейтмотиву тіла у даному романі можна вважати вбивство Розелена, яке аж ніяк не пов'язане з війною, відбувається у мирний час у Парижі. Воно було спровоковане зараненою душею Бурштинової Ночі, який не зміг стерпіти власного розчулення від історії життя кумедного підмайстра, щирого в своїх почуттях та вчинках. Подібність їхніх доль при відвертій неподібності реакції на долю була для Бурштинової Ночі нестерпною. Щоб подолати цей дискомфорт, він влаштовує публічне покарання Розелена, яке вивершує смерть. Зло торжествує над добром, щирість Розелена більше не може його врятувати, він приречений на смерть: «Вони примусили його роздягнутися і, зав'язавши йому очі, забавлялись, штурхаючи у всі боки, безжалісно глумлячись над його наготою — наготою личинки, недозрілого підлітка з худим тілом, з тонкими кінцівками, з хлопчачим статевим органом» [204, с. 261].

Знущання над тілом Розелена завершуються жертвоприношенням. Семантика жертви від початку супроводить образ Розелена насамперед частим нагадування про його позитивні ознаки. Відбувається фактична сакралізація цих ознак, як це характерно для літератури агіографічної. Адже характерологія Розелена не містить жодної негативної ознаки, він постає, як чистий мученик у колі злодіїв. В очах помираючого Розелена Бурштинова Ніч не прочитав ненависті, і саме відсутність її вразила його найбільше, адже він ладен був побачити там що завгодно, насамперед погляд смерті, але не смирення долі, не чистоту: «То був погляд вічної дитини, чию невинність й доброту не похитнула навіть зрада…» [204, с. 266]. Розелен помирає, його спотворене тіло знищують геть, щоб ніхто не міг відшукати. Таке «абсолютне знищення», звичайно, є умовним, але в

контексті всього роману, воно постає саме як абсолютне, невідворотне, хоча й вчинене людьми. Люди перебирають на себе функцію абсолютного тілесного знищення, функцію Бога.

Подібне знищення тілесності чи заміна її на ніщо, як і тенденція до абсолютного знищення світу, безперечно, є актом художньої містифікації. З цього приводу Жорж Батай писав: «До містичного стану у першу чергу належить тенденція повністю й систематично знищити складну картину світу, в якій індивідуальне існування зводиться до пошуку тяглості» [15, с. 26]. Нищення світу у Сильві Жермен зумовлене протистоянням Добра і Зла як категорій абсолютної містичної достовірності сущого. Її інтерпретація війни спирається на достовірність Добра і Зла.

2.1.4. Лейтмотив сексуального тіла

Лейтмотив сексуального тіла виринає у романі щодо доволі великої кількості персонажів, але кожного разу характеризується індивідуалізацією. Зокрема історія кохання Нікеза й Рози-Елоїзи постає, як сексуальна історія, оскільки тілесність, як критерій сущого в художній манері Сильві Жермен, у даному разі виступає не лише як характеристика тіла, а й духу. Сексуальні сцени у даному разі можуть розглядатися, як акти великого духовного єднання: «І Нікез відкрив нарешті наготу Рози-Елоїзи. Пізнав її тіло — її білосніжну шкіру, її пурпурне лоно. Ритуал їхніх жестів став ритуалом тіл. Вони кохалися щоночі до ранку. Поринали один в одного, ніби плавці, що пірнають у водяну глибину. Кохалися на підлозі, в такому повному мовчанні, що чувся лише глухий гул крові, що текла в їхніх серцях і органах» [204, с. 149]. Любов Нікеза й Рози-Елоїзи передана зі значним тяжінням до старофранцузької традиції любовних романів, а саме: «Флуар і Бланшефлор», «Окассен і Ніколет». Найперше у сенсі розвитку мотиву незборимого кохання, яке, врешті-решт, увінчується щастям. Навіть притаманна цим старим любовним романам ідилічна форма зберігається Сильві Жермен в її «Бурштиновій ночі».

Для Бурштинової Ночі сексуальне тіло мислиться на грані смертельного випробування, виснажене й палюче: «Вона зробила те, чого до неї не зробив ніхто інший, вивернула йому тіло, як рукавицю з плоті. Відкрила йому іншу насолоду. Через неї він занурився в ніч плоті. В найглибшу. В початковий морок тіла» [204, с. 269]. Сексуальність Бурштинової Ночі характеризується пошуком неймовірних афектів, які він і знаходить. Його прагнення винайти в земному світі крайні форми тілесності і тут реалізується, оскільки він зустрічає жінку, що спорожнює його сексуальність. Ідилічність не характеризує його інтимні взаємини з жінками, оскільки ідеалом його тілесності є бурхлива плоть з крайнім вираженням чуттєвості, чуттєвості на грані смерті. Жорстокий Ерос Бурштинової Ночі завжди навіює йому видіння, що містять образи гріхопадіння або смерть: «Подвійне тіло коханців — брата й сестри, зшитих шкіра до шкіри, з'являється знову…» [204, с. 282].

Тіло виступає як гіпертрофоване й магічне через сприйняття Бурштинової Ночі — Вогненного Вітру: «Людська істота лише інтригувала його. Він бачив у людині тварину, яка лише наполовину відірвалась від своєї початкової тваринності, наполовину вилізла із землі й багна. Тварина, що стала в результаті цієї незавершеної мутації монстром — з черевом акули, з магічним статевим органом-тотемом, з непередбачуваним, то ніжним, то жорстоким серцем однорога, і химерно витягнутою до безодні неба шиєю. Саме ця невдала мутація й заворожувала його» [204, с. 181-182]. Для Бурштинової Ночі взагалі характерне повернення до різних форм первісного світобачення та маніпулювання тотемом. Його світ — це світ одинака, який прагне володіти всією тварністю всесвіту. Він жадібно накидається на кожну жінку, що здатна на сексуальні стосунки, але на жодній не зупиняється. Він ніби нанизує на свою пам'ять форми їхніх тіл, фотографічно залишаючи собі від них лише зовнішнє враження, емоцію форми.

З часом його уявлення щодо тілесності трансформуються в бік ще більшої гіпертрофії, його перестає задовольняти просто гіпертрофоване тіло, він прагне бачити процес руйнування тіла, пожирання чи іншої форми псування: «Він повісив на стіні своєї кімнати репродукцію картини Гойї: величезний потворний Хронос, виступаючи з напівтемряви, роздирає тіло одного із своїх дітей. Це задерев'яніле тіло, схоплене м'ясоїдним батьком, заворожувало його; безголове, з наполовину відірваними руками, але ще цілими сідницями, стегнами й ногами, які, здавалось, належали комусь живому. Сідниці округлі, повнуваті, оповиті тінню, займали центр картини. Жіночі сідниці. Бурштинова Ніч вирішив, що вони належать Деметрі, майбутній матері Персефони, цариці Аїда й повелительки мертвих» [204, с. 183]. Сексуальні фантазії Бурштинової Ночі також зростають на певній гіпертрофованості тілесності, на основі пошкодженості: «…Ночами він марив про це тіло — жіноче тіло з відгризеними руками, із закругленими сідницями…» [204, с. 184]. Всі марення-мрії Бурштинової Ночі пов'язані з різними формами насильства над чужою плоттю. Він спрагло прагне володіти чужою плоттю, і володіння це повинне бути абсолютним, щоб він міг дарувати і відбирати життя. Лише така влада над тілом могла принести йому насолоду. Зустрівши Неллі, він намагається зреалізувати саме такий ідеал тілесної чуттєвості, хоче перетворити її на «прекрасне безголове тіло, подароване божевіллю його бажання, — на сідниці Деметри» [204, с. 187]. Перетворення не вдалось, Неллі повстає супроти такого її бачення коханим, Бурштинова Ніч ґвалтує її й покидає.

У романі зґвалтоване тіло перестає існувати, як і тіло ґвалтівника: «Але він не чув нічого, він уже не був самим собою, та й вона перестала бути Неллі. Вони обоє уже були нічим: і він, і вона. Нічим, ніким. Лише безформним тілом, охопленим затятістю й болем. Він був всього лише псом на ній. Псом із каменя й мороку» [204, с. 189]. Перевтілення тіла на ніщо не знищує саме тіло, воно лишається у поцейбіччі, в реальності життя, але його провідна ознака полягає в тому, що воно дорівнює «ніщо», тотожне небуттю. Містика фізіологічного функціонування такого тіла в романі базується на апріорному зникненні тіла, що вчинило злочин.

Любов Бурштинової Ночі до гіпертрофованих тілесних форм штовхає його до спілкування з майже божевільним Орнікаром, тіло якого було здатне видозмінюватись за бажанням його власника. Жахливі метаморфози Орнікара не лякають Бурштинову Ніч, оскільки він прагне відшукати у світі якомога більше подібних форм, жахливих мутантів, вони вдовольняють його моральне й естетичне почуття, вони — його прихована людська сутність, адже під зовнішнім виглядом привабливого юнака приховується справжня потвора. Проте потворність Орнікара була зовнішньою, а чорне нутро Бурштинової Ночі нікому не було видно.

Люди, які оточують Бурштинову Ніч, змінюють один одного, але кожен наступний рівень спілкування все більше наближає його до злочину вбивства. Він живе у світі спотвореної тілесності, тому йому подобаються казочки Уліссеї, особливо історія про

тінь, яка «загубила одного разу свого господаря на березі річки, що впадає в море, назву якої вона не знала, внаслідок чого стала підніматися по всіх ріках світу на очеретяному плотику в пошуках цього раптово відірваного від неї тіла» [204, с. 210]. Спотворена тілесність спотворює і його душу. Втім. процеси ці взаємозумовлені.

2.1.5. Лейтмотив сакрального тіла

Лейтмотив сакрального тіла також присутній у романі «Бурштинова ніч». Поява цього мотиву припадає десь на середину тексту, і спочатку він стосується опису кам'яного ангела, який прикрашає старий будинок: «Ангела, висіченого на фасаді будинку, біля його вікна. Довгов'язого, непомірно довгоногого ангела, з тілом, загорнутим у вузьку складчасту сукню до п'ят, що нагадувало тіло якоїсь змієподібної рибини. Він здіймався на три поверхи, спрямувавши на вулицю абсолютно байдужий погляд та ледве посміхаючись дурнуватою, розгубленою посмішкою. Крила, розправлені у нього за плечима, обрамляючи обличчя, були до смішного непропорційні щодо довжини тіла. Якби коли-небудь цьому кам'яному ангелу прийшла фантазія відділитися від фасаду і політати над кварталами, він відразу розбився б на бруківці, зраджений своїми граціозними та сміхотворними крильцями. Обличчя у ангела було дурнуватим — обличчя добре відгодованого підлітка з пласким лобом і носом, з круглими вилицями і ротом, з ледь помітною дивною, невизначеною й трохи дивакуватою посмішкою. Ніякого погляду. Правду кажучи, нічого по-справжньому піднесеного в цьому рибоподібному ангелі не було…» [204, с. 213-214].

Скам'яніла духовність не надихає Бурштинову Ніч, стилістика сакрального не відчиняє двері його душі. Німотне спостереження ангела, як прикраси, як надлишку архітектури, вивершує його доторкання до сакрального, до небесного світу взагалі. Він не сприймає ангела як охоронця, як сакральний оберіг, він для нього — «кретин», що нависає над паризькою вуличкою, безбарвна скульптура в задимленому, моторошно самотньому місті. Хоч ангел і видається Бурштиновій Ночі мертвим каменем, але він виявляється живішим за нього самого, адже камінь спроможний привести до нього справжнього друга, наділити його щастям відвертого спілкування з людиною чистої душі.

У хворій уяві Бурштинової Ночі кам'яний ангел оживає, щоб поглумитися з нього: «Одного разу вночі він бачив кам'яного ангела: відділившись від стіни, той притискався обличчям до його віконниць і насмішкувато заглядав крізь планки, як він тремтить і корчиться» [204, с. 224]. Утворення з величного образу ангела гротеску, химери, яка вночі заглядає до сонного героя, свідчить про цілковиту відсутність у свідомості Бурштинової Ночі сакрального мислення, про химерність самого його життя та світосприйняття. Схильність до утворення химер в уяві Бурштинової Ночі зростатиме залежно від наближення до реальності смерті. Важке кам'яне тіло ангела він сприймає лише як речовинність, але аж ніяк не сакральну субстанцію. Зображення ангела у наведених уривках подається Сильві Жермен через призму сприйняття героя, який не пізнав сакрального одкровення, живе за законом помсти й вседозволеності. Вперше дотик до сакрального боку буття відбувається тоді, коли помирає Розелен.

Бурштинова Ніч одержує у спадок від нього «вантаж душі», який належить тягнути його тілу до скону: «Залишилась лише пам'ять тіла. Тваринна пам'ять, пам'ять почуттів, пам'ять пристрасті. І в його тілі з оголеними почуттями, в цій плоті настороженого звіра з'явилось щось неочікуване, ще не зрозуміле для його розуму, щось зовсім неймовірне — вантаж душі» [204, с. 268]. Концепція пам'яті тіла, як і концепція тілесної історії особистості як істинної історії людини, власне, подаються Жермен через призму сприйняття персонажів, насамперед Бурштинової Ночі. Тіло в інтерпретації письменниці перестає бути просто носієм духу, воно здобуває пам'ять, історію, божественність. Тіло Бурштинової Ночі здобуває Каїнову печатку, печатку вбивці. Переосмислення біблійного символу першого вбивці людського роду в сакральній історії людства, отже, подається в аспекті тілесності.

Поетика сакрального тіла з'являється в романі також через сприйняття Джейсона, який споглядає зображення Богородиці: «…Вона зовсім не мала вигляд померлої; її тіло під чудовими складками одягу видавалось ще сповненим життя, ніби вона була готова встати й танцювати, а обличчя виражало царський спокій. Вона спала, і її тіло тремтіло уві сні. Ні, ліжко, на якому вона покоїлась, не було смертним одром, навпаки, воно нагадувало постіль молодої породіллі» [204, с. 309]. Сакральні ознаки Божої Матері й піднесеної тілесності у цьому фрагменті співпадають, утворюючи апофеоз торжества сакрального тіла. Плоть і тіло тут не протистоять один одному, а становлять органічну гармонійну цілісність. Отже, споглядання Джейсоном сакральної плоті підносить його, попри всю його атеїстичність, на новий духовний рівень; сам того не розуміючи, він стає побожним. Особливістю художності Сильві Жермен є уміння передати сакральне через зримі форми слова й мистецтва живопису, які у даному фрагменті тексту й було використано.

На останніх сторінках роману проноситься ідея тотожності тіла й духу, сакрального й профанного у невпинному потоці буття. Ця мудрість відкривається людині, що пройшла довгий шлях випробувань: «Його постаріле, схудле від постів, позначене втратами, безсонними ночами й холодом тіло. Тіло людини, нарешті позбавленої власних сумнівів, турбот, сорому. Тіло, цілком віддане божевіллю його любові; тіло, що стало прозорістю. Його тіло стало чистим пориванням в самій своїй нерухомості» [204, с. 388]. У даному випадку сакралізується тіло живої людини, а не божественної абстракції, — це тіло старого Деломбра. Власне, цією тирадою щодо чистоти тіла та тотожності тіла й духу й вивершується жерменівська концепція тілесності.

Лейтмотив тіла в романі «Бурштинова ніч» є одним із найбільш розвинених. У його межах породжуються інші, супровідні мотиви, які дають розгорнуті характеристики окремим частинам тіла та його атрибутам. Попри банальність самої сюжетної будови твору, яка, власне, відсутня у її класичному розумінні, лейтмотивна будова роману ввібрала в себе всю містичну змістовність, утворила, власне, ту багату палітру містичних сенсів та одкровень, які становлять неминучу цінність жерменівської філософічної художності.

Природа містичного в романі «Бурштинова ніч» Сильві Жермен зумовлена особливостями нашого сьогочасного світосприйняття з його специфічним тілоцентризмом. Сучасна культура здатна через категорію тілесності показати всі стани особистості й соціуму, але при цьому незворотно тіло містифікується, оскільки перенесення його ознак на сферу духовності було б без такої містифікації неможливим. Постмодернізм, як історична реакція свідомості XX століття, культивує тілоцентризм

із метою рятування духовності, вмотивування духовності через тілесність, а заразом шукає в тілесному не просто химерні трансформації, а відбитки духовного перебування, і, врешті, приходить до повної сакралізації сущого, речовинного, де і статус тілесності трансформується накладанням демонічного чи сакрального.

Таким чином профанна тілесність здобуває право називатися «мислячою плоттю». Ми маємо справу не з тією тілесністю, яку вперше відкрив для літературознавства М. Бахтін на основі народної середньовічної французької культури, а, так би мовити, з посттілесністю, яка настільки пройнята містикою, що не може передаватися в рельєфних зримих формах реалістичного модусу письма, а тяжіє до асоціацій, цитування, інших типів художньої фрагментарності, більше нагадує коментар, ніж літературні замальовки. Значеннєва структура самого поняття тілесності надзвичайно збільшилась в добу постмодернізму, що зазначав Г. Тульчинський: «У тілоцентричній парадигмі виникає можливість говорити про межі онтологічного вирішення тіла, феноменології комунальної тілесності, анатомії померлої думки, тіла в грецькому міфі, жіночого тіла як об'єкта й способу філософствування, філософії святості й тілесності, кенози як самовиснаження, відчуття думки, відчуття живого тіла, філософії рани, крові й культури, навіть філософії ляпасу, семантики плювка, канібалізму й фекалізації культури, філософського осмислення тілесності ландшафту, тілесно-сексуальних сюжетів, аспектів, фактів біографій в художній творчості, політиці, політології тощо» [115, с. 301].

Роман «Бурштинова ніч» Сильві Жермен містить всі ці перераховані в цитуванні форми осмислення тілесності, додаючи ще й численні авторські варіації. Сильві Жермен, як типовий представник постмодерного художнього мислення, інтерпретує тілесність як універсальну категорію світовідчуття й світопізнання, як форму містичного світоспоглядання людини. Найвідвертіші еротичні фрагменти її творів цілком відповідають загальному спрямуванню сьогочасного філософського мислення у плані опанування тілесністю як знаряддям містичного пізнання світу. Естетизація нужника та відповідні супровідні мотиви в її творчості також продиктовані закономірностями сьогочасного тілоцентризму. Таким чином не вириваючись за межі укладеної в надрах постмодернізму поетики тілесності, Сильві Жермен підсилює містичні функції і властивості тіла на рівні лейтмотиву, який проймає всю художню структуру, і у такий спосіб створює маргінальне філософське тло для зумовленої тематично ймовірної подієвості. Особливість її художньої манери полягає в умінні нанизувати тонкі фрагменти лейтмотиву тіла так, щоб ефект парадоксальності буття, врешті, став домінантною ідеєю твору.

Решта лейтмотивів у романі «Бурштинова ніч» не мають широкого наскрізного значення, тобто не проходять через весь роман, а виринають лише на певних етапах обґрунтування тієї чи іншої форми змістовності. Нерегулярність таких мотивів, порівняно з лейтмотивом тіла, все ж не виключає можливості їх ідентифікації як лейтмотивів, що сприяють утворенню текстової містифікації. Частина цих мотивів була вперше заявлена в романі «Книга ночей», і тому ми спробуємо проаналізувати їх з точки зору їх доповнюючої семантичної функції (крик, голос, Бог, Біблія, мовчання, дзеркало). Решта мотивів становлять своєрідність даного тексту, але й їх можна поділити на дві великі групи: 1) лейтмотиви, які характеризують світобудову (місто, ніщо, тінь, час) та 2) лейтмотиви, які характеризують особистість (сіль Розелена, сон, обличчя Поліни, спокій Неси, імена, жахлива матір). Існують у романі також дуже цікаві дифузні утворення поетичного типу, тобто прозові рефрени, які, попри всю частоту їх виринання, виступають не стільки тематичними одиницями тексту, тобто лейтмотивами, скільки стилістичними утвореннями на межі тематичного розвитку тексту. Отже, стисло розглянемо найбільш поширені лейтмотиви роману «Бурштинова ніч».

2.2. Лейтмотив тіні

Лейтмотив тіні спочатку з'являється в романі «Книга ночей», де насамперед головного героя супроводить тінь померлої бабусі як оберіг і як засіб індивідуалізації самого героя. Смислове навантаження тіні, яке було введене психоаналізом, у даному варіанті не простежується, оскільки тінь не мислиться приховуваною часткою душі самого персонажа і є виразною супровідною його долі, яка належить не стільки йому, скільки його предкам. У романі «Бурштинова ніч» лейтмотив тіні представлений у семи фрагментах, які між собою не пов'язані і не стосуються одного й того ж персонажа, семантично не споріднені.

Вперше лейтмотив тіні виринає саме як прикмета Золотої Ночі — Вовчої Пащі й цілком узгоджується з його змістовним наповненням, представленим у попередньому романі: «Його тінь, яка протягом багатьох років оберігала його. Що станеться з цією золотавою тінню після його смерті? Чи відділиться вона від нього, щоб приліпитися до чиїхось інших кроків або піде за ним під землю, огорнувши його, наче саваном? Але ця тінь і так уже була саваном, несучи на собі слід посмішки його бабусі Віталії, слід її ніжності» [204, с. 57]. Вдруге тінь, як індивідуальна ознака Золотої Ночі — Вовчої Пащі згадується в хвилину його смерті: «Навіть тінь зникла. Він втратив навіть свою золотаву тінь» [204, с. 347]. Тінь, яка була «прив'язана» бабусею Віталією до його кроків, покидає його в годину смерті, оскільки тепер обоє вони, і бабуся, і її внук, перебуватимуть у великому «ніде» («Будь-яке місце — ніде, як відчув це Золота Ніч — Вовча Паща перед смертю» [204, с. 353]). Тінь-оберіг покидає героя лише тоді, коли вже не треба його оберігати, коли його життєве коло пройдене.

Концептуально лейтмотив тіні, започаткований у романі «Книга ночей», вивершується на останніх сторінках «Бурштинової ночі», коли Віктор-Фландрен опановує містичною таємницею «ніщо», небуттям, в яке йому належить переміститися. Але лейтмотив тіні семантично ускладнюється завдяки іншим персонажам, з якими він стикається. Насамперед йдеться про тіні, що переслідували Ійоза Адрієна: «Йому наказували, він підкорявся. Корився тим більше, що повстанці залишались невидимками; він весь час гнався лише за тінями, які знову й знову підіймалися з якоїсь таємничої безодні, сіючи скрізь жах своїми тортурами. Вогонь супроти вогню, мертві супроти мертвих, ненависть супроти ненависті. Кров проти крові. Тіні цих невидимих ворогів так розрослись, що заволокли очі солдату Ійозу своїми темними ковдрами, і в цьому гидотному й лякаючому мороці змішалось в купу все плем'я ворога» [204, с. 136]. Війна в Алжирі для Адрієна постає як містична, а сама країна — як містичний простір тіней, які то виринають, то тануть. Він не може вцілити у ворога, і тому світ бачиться йому поділеним надвоє, зримий і реальний, та невидимий містичний світ ворога, куди навіть потрапити неможливо. «Солдат Ійоз вбивав поки що лише тіні» [204, с. 137].

У цьому фрагменті семантика тіні дуже близька до її трактування у психоаналізі, зокрема Еріха Нойманна, який писав, що ворог може сприйматися людиною в образі тіні, і «в процесі розвитку, орієнтованого на свідомість, ця архетипова постать тіні здобуває особливе значення для людини, виконуючи роль її антиподу» [104, с. 141]. Те, що далі відбувається з Адрієном, дуже легко витлумачити з позицій юнгіанської теорії архетипу тіні. «Тінь стоїть на порозі свідомості, за яким лежить шлях у нижню сферу трансформації і відродження. Тому те, що спочатку Его сприймає як диявола, перетворюється на психопомпа, провідника душі, який веде її по шляху, спрямованому на нижній світ безсвідомого, де знаходиться пекло й світ Матерів…» [104, с. 147]. Адже Адрієн, врешті, поглинається комплексом невловимої тіні і разом з рештою вояків зганяє жадобу помсти на безневинному алжирському хлопчикові. Справа в тому, що тінь перемогти неможливо, і тому війна Ійоза завершується суцільною поразкою.

Тінь є частиною постмодерністської концепції тілесності. За Е. Нойманном, «тінь втілює в собі нашу найнижчу тілесність, як щось, відрізняється від абсолютності і вічності душі, яка «не від світу цього», «тінь уособлює унікальність та ефемерність нашої природи: вона відображає нашу обмеженість і залежність від просторово-часових характеристик. У той же час вона складає центральну структуру нашої індивідуальності» [104, с. 38-39]. У романі «Бурштинова ніч» є декілька вказівок на тінь, як на продовження людського тіла. Найперше, це тінь від тіла Орнікара, яка є такою химерною, як і власник живого тіла. Сам Орнікар ніколи не наступав на людські тіні, ніби усвідомлюючи сполучення тіні й тіла людини, якому вона належить. Ця фантастична містична єдність тіла і тіні у романі відкривається лише божевільному Орнікару. Вказівка на тінь, як продовжену тілесність, міститься також у фрагменті появи циркачки Уліссеї перед Бурштиновою Ніччю. Нарешті, містичне вивершення концептуальності тіні-тіла знаходимо в казці про загублену людиною тінь, яку розповідає циркачка.

Лейтмотив тіні в романі втілює приховані утаємничені образи свідомості тих, кому тінь з'являється на очі. Містифікація тексту тут базується на психологічній закономірності уособлення тінню несвідомого, яке пробуджується й піднімається в нечіткому образі тіні з тим, щоб персонаж подолав приналежність до якогось свого персонального жаху. Тому лейтмотив тіні переважно пов'язується з індивідуальним переживанням якогось з персонажів, не існує поза психічною сферою цього персонажу.

2.3. Лейтмотив солі Розелена

До числа яскраво індивідуалізуючих персонаж лейтмотивів у романі належить, наприклад, лейтмотив солі Розелена. Ґрунтовне розкриття смислу солі для Розелена подає він сам, оповідаючи історію свого життя, свого дитинства на березі моря, де батьківський погляд «спустошив море, світло, сіль» [204, с. 246]. Лейтмотив солі індивідуалізує як Розелена, так і Бурштинову Ніч, а саме: той період його життя, коли він скоїв вбивство: «Сірий погляд Розелена засліплював йому очі, смак солі висушував рот» [204, с. 256]. Індивідуальність Розелена застрягає в його свідомості і визначальною ознакою цієї індивідуальності стає сіль. Сіль пробуджує у Бурштинової Ночі почуття, які здавалися йому вже подоланими, це насамперед почуття сорому й совісті. Щоб побороти ці страшні для нього почуття, він йде на вбивство Розелена, приносить його в жертву своїй совісті.

Смерть Розелена також позначена символікою солі, до якої домішується цукор [цит. за: 204, с. 268]. Сіль і цукор стають страдницьким вантажем Розелена, смиренна смерть якого похитнула лють Бурштинової Ночі. Заглядаючи в очі помираючого Розелена і прагнучи там побачити відбиток вічності ночі, він бачить лише свій гаснучий образ — образ зрадника й ката. Присмак солі при цьому підсилюється. Бурштинова Ніч ще не здогадується, що цей присмак одержав на все життя. Заглиблюючись у життя Розелена вже після його смерті, оселяючись у його помешканні, Бурштинова Ніч зазнає могутній вплив особистості Розелена, його вражає все, що оточувало покійного, вразила його й жінка, в яку той був закоханий. Все в цьому світі виявляється для героя засипаним сіллю: «Тачками з сіллю — ось чим раптом обернулись ці портрети для Бурштинової Ночі — Вогненного Вітру. Не лише портрети кінозірок і членів сім'ї Петіу, але й будь-яке обличчя, яким би воно не було, стало тільки цим: тачкою з сіллю. І цей образ злякав його. Тоді він відвів погляд від стін, щоб ухилитися від цього потоку облич і солі, і перевів його на меблі, речі, неживі предмети» [204, с. 272].

Розеленова сіль лягає на нього, як Каїнова печатка. Йому сниться Розеленова сіль. Вбивство друга не вивільнило його від тягаря вічності, а навпаки, затягнуло його в такі лабіринти вічності, з яких немає порятунку. Віднині, що б не спостерігав Бурштинова Ніч, до чого б не торкалась його рука, все відразу навіює йому Розеленову сіль: «Сіль-пісок набуває відтінку попелу і починає світитися» [204, с. 282]. Навколо Бурштинової Ночі існує кільканадцять лейтмотивів, кожен з яких покликаний індивідуалізувати його постать. Лейтмотив Солі Розелена — один із них, але наснажений такою змістовністю, якої інші не мають. Цей лейтмотив є своєрідною міткою вбивці, і мітка ця знаходиться в його душі, вона не може бути стерта ніяким чином.

У системі французької філософії XX століття лейтмотив солі Розелена знаходить раптову мотивацію. Рене Жирар є автором концепції про заміщену жертву, тобто виправдане жертовне вбивство когось замість іншого. Сенс події розкривається навіть в архаїчних сакральних текстах, найперше в історії принесення жертви Богу Каїном та Авелем. Мотив жертвоприношення раптово виринає у романі: «Гра ставала дуже серйозною, жалюгідне тіло підмайстра вже не викликало сміху, оскільки це сповивання поступово звеличувало його: мова йшла вже не про те, щоб обмотати його лахміттям задля сміху, але щоб підготувати до жертвоприношення» [204, с. 263]. Для Бурштинової Ночі принести в жертву Розелена означає пожертвувати вічною дитиною, характеристики якої він спостеріг у природі Розелена і які завдавали болю його злій душі. Тож принести в жертву цю чисту душу й позбутись цих мук, цього болю — ось мета Бурштинової Ночі. Але й решта його удаваних друзів відчувають у Розеленові це містичне сполучення з образом вічної дитини, якого вони давно були позбавлені. Тож за романною концепцією всі вони гуртом приносять жертву, щоб очиститися від цієї раптово виявленої чистоти, позбутися тягаря добра, яке раптом заворушилось в їхніх майже порожніх душах. Рене Жирар писав: «Всі властивості, які роблять насильство жахливим, — його сліпа жорстокість, абсурдність його поривань — мають і зворотній бік: вони співпадають з його дивною схильністю нападати на заміщену жертву» [56, с. 10]. Отже, перед групою здичавілих молодих людей не Розелен, недотепа й недолюдина, а те, що він собою символізує, те, що може вгамувати жертовну кризу їхнього світовідчуття. Цією містичною жертовністю, замінною жертвою вони й виправдовують свій вчинок.

2.4. Лейтмотив Біблії

Лейтмотив Біблії також вперше заявлений у «Книзі ночей», але набагато більше текстового простору займає в «Бурштиновій ночі». Улюблений прийом Сильві Жермен — цитата — також активно нею використовується, навіть частіше, ніж у попередній книзі. Один із епіграфів до роману також наведений з Біблії, з Книги Буття. Від прямих цитувань Біблії письменниця сягає до алегоричних переосмислень зображуваних подій в аспекті глобальної сакральної історії людства, який притаманний біблійним текстам. Трактування Біблії Сильві Жермен вирізняється алегоричністю та передане у фрагментарних формах інтертекстуальності. Сакральне ставлення до Святого Письма у її творах ніде не викликає заперечення, лише треба відзначити, що письменниця при цьому довільно тлумачить старі тексти, розкриваючи в них втаємничені змісти, всесвітні коди, що й стало основою текстової містифікації цього разу.

Отже, біблійним текстом Жермен прояснює навіть походження родини Пеньєлів, яке розкриває епіграф. До речі, лише епіграф і пояснює авторський вибір родини Пеньєлів, адже в ньому виявляється їхня сакральна вибраність, а місце, де вони мешкають, є місцем, де людина побачила Бога. Біблійні цитації дивовижно вплітаються і в нічне видіння очманілого з любові Таде. Священні рядки продовжуються в язичницькому прадавньому танці Великої Матері, химерне поєднання християнського сакрального тексту з суто первісним розумінням божественності у романі зустрічається не вперше. Поглиблення та ускладнення біблійного тексту за рахунок фантастичних фрагментів сьогодення, — це одна із іпостасей утворення текстової містифікації.

Нетрадиційно інтерпретується письменницею біблійна легенда про Ноя та його ковчег. Корабель завантажують живим вантажем, вояками, що їдуть в Алжир на війну. Ця сцена поза біблійним трактуванням залишилась би реалістичною, навіть заполітизованою, ніколи б не вийшла за межі реалістичного модусу письма.

Але Сильві Жермен втручається в цю людську зграю і заставляє читача усвідомити паралель між Ноєвим ковчегом і новітнім. Цитуючи Біблію, вона зосереджує читача на епохальності того, що відбувається, лише акцентує на зворотній парадигмі самого змісту новітнього ковчега, адже ковчег Ноя утворений був для того, щоб зберегти створених Богом істот, а новітній — для того, щоб привезти в Алжир людей для вбивства. І ось уже новітній ковчег перестає бути політичною акцією Франції, а стає містичним кораблем у небуття. Функцію перетворення тексту, містифікації його у даному випадку виконала цитата з Біблії у супроводі з авторським коментарем. У страшному побуті війни письменниця волає містичним голосом про Божу помсту за заподіяну смерть: «Вони покинули свою землю і перепливли море, ніби живність, яку взяв на борт Ной. Але, на противагу Ною, який біг від злодіянь, щоб на тому боці повені відновити завіт між Богом і всякою плоттю, сущою на землі, вони йшли, щоб битися з іншими. І навіть не бажаючи цього, навіть не усвідомлюючи цього, підтверджували забуття завіту і повну втрату братських почуттів. «А тільки Я буду жадати вашу кров із душ ваших, з руки кожної звірини буду жадати її, і з руки чоловіка, з руки кожного брата його Я буду жадати душу людську». Війна цілком могла змінити місце, змінити форму, зброю і солдат, ставка її завжди була незмінною — кожного разу і для кожного — жадати душу людини від руки людини, від руки брата його» [204, с. 128].

Жермен відкриває містичні істини божественного слова, вона стає на захист священного в людині. Наведені фрагменти з Біблії зробили структуру її й без того доволі хаотичного роману ще більш нестрункою, але це стосується лише проблеми виструнчення форми з точки зору класичних романних зразків. Щодо змістовної струнокості роману, то часті цитати з Біблії явно гармонізують текст, спрямовуючи свідомість читача єдино вірною стежиною пізнання світу — за сакральним вказівником. Саме цей містичний шлях до істини персонажі й не помічають, він стає зримим лише для читача, що й становить одну із парадигм жерменівської містифікації тексту. Містика тут зростає на засадах контекстуальної інтерпретації всередині лейтмотиву Біблії. Лейтмотив Ноєвого ковчега виринає ще стосовно образу Орнікара: «Адже люди схожі на Ноїв ковчег, і кожен носить всередині себе зразок кожного виду тварин» [204, с. 201]. Орнікар, який мислив себе метаморфічною твариною, раптово повертає нас до семантики Ноєвого ковчега з тим, щоб наголосити на містичній природі людини, на її залежності від сакральної історії людства.

Постать Ійоза постійно супроводять біблійні мотиви та прямі цитати, оскільки він знаходиться у стані випробування людської природи, він змушений йти на вбивства, які йому гидотні, змушений бачити наслідки війни, змушений ненавидіти й прагнути крові. Спостерігаючи одинадцять безкровних тіл, Адрієн почув німотний крик і «впустив його у свій гнів», зажадав помсти. Анатомія людської жорстокості, злочину вбивства й аналізується в романі через світосприйняття Адрієна. Сильві Жермен заставляє читача пройти всіма дорогами його воєнних страждань, мотивуючи появу почуття жадоби ворожої крові, бажання вбити. Вона ніби наново пише біблійну історію, оскільки Адрієна супроводить цитація з Біблії. В хвилину визрівання його гніву автор наводить цитату: «Кров-бо його серед нього, — він на голу скелю її помістив, не вилив на землю її, щоб порохом вкрити її. Щоб лютість підійняти, щоб помститися, Я дам його кров на голу скелю, щоб вона непокрита була» [Єз., 24, 7-8].

Готовий до помсти, Ійоз вирушає. Тепер його жадоба ворожої крові сприймається не лише як патріотичний обов'язок, а й як виконання певної сакральної місії. Біблія при цьому постає, як вічна алегорична книга сакральної історії людства. Згідно з міркуваннями Етьєна Жильсона: «Християнську філософію можна розглядати як історію, яка розвивається, відштовхуючись від якоїсь нерухомої точки, розташованої поза часом, і тому позаісторичної. Ця філософія є розгортанням прогресу, що має в своїй основі непідвладну жодному прогресу істину, яка має божественне походження і, отже, не змінюється, в той час, коли осяяний нею світ невпинно змінюється» [55, с. 186]. Містифікація тексту у даному випадку пов'язана з авторським прагненням дати читачеві відчути цю паралель до біблійної вічності в діяннях Ійоза Адрієна, який і є, власне, конкретним втіленням позачасової біблійної істини.

Нарешті, біблійна семантика Каїнової печатки з'являється в романі щодо образу Бурштинової Ночі — Вогненного Вітру. Лейтмотив Каїна з'являється тоді, коли герой починає усвідомлювати всю глибину трагізму, прихованого у вчиненому ним злочині — вбивстві Розелена. Бурштинова Ніч — Вогненний Вітер обробляє поля, та нічого не виростає, він працює в саду, а плодів немає, земля відсахнулась від нього. Земля стала його найщирішим свідком. Жодна людина не ладна була змусити його відповідати за свій вчинок, лише земля може це зробити. Суд Божий стоїть вище за людський. Запобігши суду людського,

Бурштинова Ніч не може обійти Суд Божий. Каїнове прокляття пече йому душу: «Каїнове прокляття, від якого він так хотів ухилитися, все ж наздогнало його, — поля відмовлялися від праці рук його, дороги скидали сліди його кроків, скотина хворіла» [204, с. 298]. Він стає безплідним, тобто, тілесність Бурштинової Ночі виявляється пов'язаною з духовністю, марнування якої виливається в обмеження функціональності плоті. Містичне виявляється сильнішим за зриме й реальне: воно більш справжнє, воно невідворотне.

З образом Бурштинової Ночі пов'язане також переосмислення біблійної тези про те, що «спочатку було Слово». Перший день Божого творіння світу описаний через народження світла: «І побачив Бог світло, що добре воно, — і Бог відділив світло від темряви» [1М., 1, 4]. Чорна душа Бурштинової Ночі переписує Біблію на свій лад, заново створює світ, де домінантою стає темрява: «Спочатку була Темрява, і ця темрява містила в хаосі своєї чорної утроби Гірську Ніч і Долинний Морок. Одне розірвало інше, запліднило своїм жаданням, люттю й криком. Спочатку була Темрява. Вона ніколи не починалась, і починалась постійно — до безконечності. В кінці буде Темрява. Кінець, який тут завжди, вовіки віків» [204, с. 182]. Тут маємо, так би мовити, біблійну поетику навпаки, де замінено позитивний складник дихотомії світло — темрява на негативний. Вічна книга, яку пише душа героя, може бути сповнена тільки мороком, тож ним синтезований світ також поринає у вічну Темряву, у вічний хаос. Пробіблійна стилістика цього фрагменту тексту є навмисним утворенням, оскільки персонаж мислить себе саме співтворцем світу, проте утворений ним світ має характеристики небуття, позбавлений сонячного світовідчуття. Це світ людини, що пізнала кризу божественності, випала з сакральної історії людства. Ця анти-Біблія пишеться людиною, яка сама по собі є втіленням мороку.

У романі «Безмірність» (1994) Сильві Жермен смисловий розвиток мотиву анти-Біблії досягає апогею. Слово, як момент творення, осмислюється дисидентом Прокопом Поупом: «Написані слова, які мали дивовижну щільність, матеріалізувались вже в момент прочитання. Кожне слово перетворювалось на краплину дощу, сонця, вітру, ставало квіткою — квіткою з гальки, лишайників та плюща» [202, с. 34]. Творча сила живого слова — це єдине, у що вірить занедбаний соціумом Прокіп. Адже йому лишається тільки вірити у силу слова. Навіть думка про цінність слова переносить героя у світ медитацій, у світ магічних перетворень сутності. Слово стає в системі його світобачення площиною творення, воно і деміург, і об'єкт творіння. Філософема слова, як твóрення у романі «Безмірність», зростає на ґрунті культурології, адже герой кохається на вишуканій словесності, він полюбляє світову літературу тому, що вона також представляє площину його власної свободи. Слово у культурогенезі, на думку Прокопа Поупа, завжди стає актом творення, якщо воно сповнене живим духом, безвідносно людини чи Бога.

2.5. Лейтмотив Бога

Лейтмотив Бога також входить до числа найбільш активно використовуваних у творчості Сильві Жермен, проте кожен новий роман додає нової семантики до розвитку цього лейтмотиву, вивершуючи його змістовну ієрархію специфічними авторськими одкровеннями у дусі нової релігійності. Те, що робить Сильві Жермен з Святим Письмом, є спробою адаптувати давній текст до реальності постмодерної людини, спробою навчити цю людину читати Святе Письмо, відчувати істинність в алегоріях його існування. Звернення до Бога пронизують всю творчість письменниці, але у кожному романі Бог постає в якійсь новій іпостасі. Тож звернемось до роману «Бурштинова ніч».

Найчастіше у діалозі з Богом перебуває той персонаж, який зазнає певного випробування, доля якого сягає певної кризи. Поліна звертається до Бога в хвилину свого великого одкровення, коли опановує істиною виживання у світі людської жорстокості. Врешті, Поліна втрачає Бога, не може вибачити йому смерть свого старшого сина: «Це ліжечко тепер спорожніло назавжди. Але хіба цей живий і милосердний Бог також не спустошений? Ну що ж, вона повернеться до Нього, схилиться на краю цієї пустки — пустки Бога, порожнього ліжка її сина, і буде молитися, але у неї більше не було слів, достатніх для всієї цієї порожнечі, і вона розучилась молитися» [204, с. 67]. Замість Бога Поліна здобула мовчання. Більшість персонажів у романі мають парадоксальні стосунки з Богом, які характеризуються богошуканням, ревізією традиційної християнської схеми богосприйняття. Для Поліни Бог став її страхом, ототожнення Бога і страху відбулось у неї назавжди, не дало їй подолати тяжіння смерті.

Бурштинова Ніч у дитинстві висловлює недовіру Богу, називає його злим: «Бог-то зовсім не добрий» [204, с. 86]. Він запускає повітряного змія, щоб вбити злого Бога. Цей повітряний змій, який мусив би мордувати Бога, повертається до самого Бурштинової Ночі у снах, випробовуючи його тіло й душу. Врешті, запущений ним змій повертається на землю, так і не досягнувши Бога. Цей фантастичний птах стає формою спілкування Бурштинової Ночі з Богом, яка у романі є найбільш химерною, сповненою ненависті й відчаю. Він постійно звертається до Бога у викривлених молитвах-прокляттях, він сам по собі символізує осуд Богу, та й Бог для нього стає всього лише ще однією химерою цього світу, сприймається поза сакральним змістом. Для героя нестерпним стає мовчання Бога, а здобувши Каїнову печать, він відмовляється покаятися перед Богом, оскільки образа на нього не проходить протягом всього життя.

Бурштинова Ніч ніби прагне відмежуватися від містичного боку життя, оголосити його неіснуючим, але містичне провокує матерію до химерного виявлення, містичне відчуття злочину робить його безплідним, а земля, в яку він вкладає свої сили, також позбавляється родючості. Як не старається герой переконати себе в нереальності Бога і світу містичних закономірностей, містичне зримо проступає в його долі. Раптово з'являється незнайомець, який, здається, все знає про Бурштинову Ніч, навіть знає про повітряного змія: «Пам'ятаєш день, коли ти запустив птаха з полотна й очерету, щоб він налетів на Бога, виклював йому очі й вуха? Пам'ятаєш день великого вітру? Нині вночі подує той самий вітер. Відчуваєш?» [204, с. 370]. Після боротьби з незнайомцем зморений герой засинає, а коли прокидається, вже не розрізняє барви світу, той стає для нього чорно-білим.

Містичне перетворення персонажа є свідченням перемоги ірреального над його свідомістю, свідченням входження його душі у світ іншого виміру, іншого сенсу життя. Бурштинова Ніч дозріває духовно до того, що переживає страждання, яке вивільняє його від тягаря душі, оновлює його: «Він більше не був ізгоєм, не був навіть вигнанцем. Був просто мандрівником.

Мандрівником на власній землі. Волоцюгою, який ніс Бога на своїх плечах. Бо є в Бога частка вічно відновлюваного дитинства, яке благає, щоби про нього попіклувалися, взяли на себе» [204, с. 395]. Як бачимо, протистояння героя й Творця подолане. Здичавіла душа Бурштинової Ночі здобула собі спокій і каяття, узгодила світ містичний із реальним, навчилася жити просто й праведно.

Лейтмотив Бога в романі «Бурштинова ніч» пов'язаний з одкровеннями, які приходять не лише до Бурштинової Ночі — Вогненного Вітру, а фактично до більшості персонажів, особливо до тих, хто перебуває у невпинному духовному пошуку, як, наприклад, Золота Ніч — Вовча Паща. Йому відкривається таємниця Божого імені: «То було джерело, що раптово забило років тридцять тому з-під його потилиці, — потилиці людини, переможеної одкровенням зовсім невимовного імені наприкінці тієї війни, яка визнала себе за кінець світу. Переможений одкровенням одного із численних імен Божих. Заксенхаузен» [204, с. 335]. У цьому концтаборі померла його кохана Рут. Золота Ніч еволюціонує від повного неприйняття Бога, до розчинення в ньому, до перетворення на божу частку всесвіту, при цьому навіть зримо змальовано, як тане його тіло, до якого герой вже збайдужів. Зримі фізіологічні перетворення персонажів у романі переважно відбуваються внаслідок містичного спілкування з ірреальним, з Богом, потойбіччям тощо.

2.6. Лейтмотив голосу та лейтмотив крику

Лейтмотив голосу тісно пов'язаний з лейтмотивом крику ще в романі «Книга ночей». У «Бурштиновій ночі» він також семантично розвивається зі збереженням цієї антиномічності. Голос уособлює спокій, рівновагу, містичну втаємниченість людини в суще, а крик — розпуку, трагедію розриву містичного й реального боку життя людини. Третім семантичним компонентом цієї площини змісту можна вважати лейтмотив мовчання й неназивання імені. Змістовність цих лейтмотивів взагалі не передбачає оперування людськими постатями, які виринають випадково, вмотивовані лише потребою зримого передання реальності, оточення тощо. Не назвати темряві своє ім'я — містична умова, якої мало кому з персонажів вдається дотриматись. Містикою сповнене кожне ім'я персонажа, до того ж протягом романного часу це ім'я може змінюватись, як це маємо у випадку із Золотою Ніччю та Бурштиновою Ніччю тощо.

Голос у романі завжди пов'язаний з містичним боком життя. Зокрема голос кличе Поліну і, йдучи на цей голос, вона гине від власного крику: «Бо, силкуючись перекричати вітер, щоб заглушити його, не чути більше, відігнати подалі від свого острова до тамтешніх земель, вона порвала вени в своєму горлі. Одного разу божевільний крик обірвав у ній життя…» [204, с. 243]. Крик матері Бурштинова Ніч сприймає як руйнівне явище свого життя. І голос, і крик мають у романі містичне походження. Голос наповнюється сакральним значенням, крик — демонічним. Голос має позитивну перетворюючу функцію, крик — вбивчу: «Голос був прекрасний, такий важкий і низький, що, здавалось, народжувався із нутра людини, що присіла під землею» [204, с. 229].

Бурштинова Ніч, однак, сильно сприймає як крик, так і голос, його реакції відкривають у ньому людину надзвичайної емоційної сили, жадоби до життя, великого невтомного духу. Семантика голосу в романі наростає завдяки накладанню біблійних мотивів, зокрема у вигляді алюзій відтворено той уривок Біблії, де Христос звертається до Петра з питанням: «Чи любиш ти мене?», тобто у тексті здійснено перехід від опису таємничого, містичного голосу, який чується Бурштиновій Ночі, до конкретизації цього голосу як такого, що належить Ісусу Христу. Цей голос завжди звернений до людини з питанням про любов, завжди бентежний, а той, хто почує його, вже ніколи не залишиться таким, як був до цього. Антиномічне протистояння крику — голосу узгоджується в мовчанні, вічній сфері первісного світовідчуття й речовинності світу.

Справжній спокій може надати лише «абсолютне мовчання», яке відкривається не кожному, Так воно відкрилося, як величезна містична таїна світобудови, Джейсону, людині чистій душею, закоханій у гори, де, як йому здавалось, можна відчути «абсолютне мовчання»: «Ще раз піднявся до найчистішої небесної синяви, до цієї царственної ясності, до цього абсолютного мовчання» [204, с. 361]. Абсолютне мовчання в романі уособлює первісний хаос всесвіту, з якого народжується все і куди все повертається, оте саме «ніде», сповнене «нічим».

2.7. Лейтмотив міста

Лейтмотив міста розкривається в романі «Бурштинова ніч» відповідно до традиції зображення міста (Парижа), заснованої ще французькими символістами, яка зводилась до підсилення негативістських ознак міста як чудовиська, що поглинає людські душі та оперує підвладними йому тілами так, як йому заманеться на догоду сатані.

Бурштинова Ніч пов'язує своє життя з Парижем, щоб зректися свого жалюгідного дитинства: «Він зрікався свого роду, своєї пам'яті, свого дитинства. Він зголоднів за великими містами, за незнайомцями, що трапляються на шляху, щоб подивувати його й викликати захоплення» [204, с. 119]. На цьому етапі його свідомості Париж для нього уособлює цілий великий світ з усім розмаїттям всіх відтінків життя. Але ледве він потрапляє в омріяне місто, як у нього виникає «відчуття, що він потрапив у нікуди» [204, с. 158]. Париж не позбавляє його ані ненависті й люті, ані самотності, крім того, ці страшні почуття міське життя лише підсилило в ньому, надзвичайно викрививши й загостривши їх у найжахливіших химерах його світосприйняття: «Місто, все таке саме місто, з його зустрічами, випадковостями, з його пастками. Він вважав, що здобуде тут забуття, ретельно готував план подальшої втечі, хотів, щоб тут назавжди замовк, захлинувшись серед каменів та бітуму, цей смертельний наспів зради; але місто безперестанку оберталось супроти нього, теж зраджувало. Знову йому кинули, ніби стару брудну ганчірку, все його минуле — прямо в серце» [204, с. 247-248].

Гамірне місто не позбавляє його внутрішнього нуртування, бо й не ладне позбавити, оманливе розмаїття його форм не гармонізує душу героя. Бурштинова Ніч раптом виявляє, що місто вирує, охоплене політичними пристрастями, але це його не хвилює. Він стоїть осторонь політики, осторонь бунту, його внутрішній світ замкнений на зраді батьків, яка поступово переростає в уявлення всесвітньої зради, у зраду Бога тощо, заставляючи його гамувати це почуття жахливими вчинками. Він відкриває для себе можливість безкарного злодійкування аж до жахливого злочину вбивства, яку приховує в собі місто. Париж вивершує формування Бурштинової Ночі як вбивці, Каїна, тому місто стає для нього місцем «ніде». Віднині, куди б не пішов

наш герой, скрізь буде «ніде». Він носитиме за собою пустку, сіючи скрізь «ніде». Як бачимо, текстова містифікація у цьому разі спирається на інтерпретацію такої категорії, як «ніде».

2.8. Лейтмотив ніщо-ніде

Лейтмотив ніщо-ніде підсилюється в романі по мірі розгортання подій, з наближенням смерті старого Золотої Ночі — Вовчої Пащі та покаяння Бурштинової Ночі — Вогненного Вітру. Філософські категорії «ніщо» та «ніде» поступово конкретизуються у романі засобами художнього увиразнення. Семантика «ніщо» зводиться, врешті, до полісемантики: 1) «ніщо» як ніч, 2) як Париж, 3) як височінь гір, 4) як самотність Золотої Ночі — Вовчої Пащі, 5) як будь-яке місце, куди потрапляє людина з враженим серцем тощо: «Будь-яке місце — ніде, але його сила величезна, коли там опиняється людина» [204, с. 372]. Градація змістів «ніщо» у романі рухається від інтуїтивних здогадок персонажів до божественних одкровень на межі смерті, як це сталося із Золотою Ніччю. Врешті, «ніщо» та «ніде» зливаються, утворюючи єдиний образ первісного міфологічного хаосу, з якого походить всесвіт і куди він з часом повертається для наступного переродження у круговерті життєнароджень та смертей.

2.9. Лейтмотив сну

Лейтмотив сну відіграє в романі провіденційну функцію і саме завдяки цьому здійснюється текстова містифікація. Як у романі «Книга ночей» провіденційну функцію мали сни Золотої Ночі, так у «Бурштиновій ночі» сни головного персонажа також алегорично зазирають у його майбутнє. Перед від'їздом до Парижа Бурштинова Ніч бачить дивний сон з нагромадженням химерних образів та подій. Серед інших сниться йому птахолюдина, з якою він вступає в двобій і яка його перемагає. У реальності на нього чекає зустріч з незнайомцем, який приходить нізвідки, туди ж і зникає, з яким він насправді б'ється і програє бій. Майже всі образи, що наснилися йому в ту ніч, можуть бути прочитані та дешифровані наступними подіями його долі, отже, чаклунські сни Бурштинової Ночі становлять одну з площин містифікації тексту.

Через пророчий сон про людину, яка писала на солі й була віднесена вітром, проглядає постать Розелена: «Якась людина намагається писати на солі, але вітер постійно здуває слова. Однак вона не перестає писати, знову виводить ті ж знаки — все так же старанно й терпляче. Вітер жене слова, як хмари, як наляканих птахів. Never, never. Людина, що писала пальцями по солі, занесена услід за словами й кружляє разом з ними на вітрі» [204, с. 279]. Цей другий провіденційний сон Бурштинової Ночі стосується того періоду його життя, який припадає на «після вбивства Розелена». Врешті, останній фрагмент роману зі сном стосується, власне, екзегетики сну в інтерпретації Баладини, яка намагається осмислити сновидіння, дістатися кінця свого сну, спіймати смислову функцію марення-сну, дешифруючи власне кохання.

Змальовуючи сни, Сильві Жермен, свідомо чи ні, повертає нас до філософської традиції французьких персоналістів, які також вважали сни вагомими психічними факторами людського життя. В романах Жермен сон не є забавкою втомленої людини, як і не є наслідком реконструкції психоаналітичних теорій. Вона йде услід персоналістської теорії, яка всіляко витлумачувала сон як продовження розумової й духовної діяльності індивіда. «Персоналісти говорять про сон як про особливий людський досвід, в якому індивід одержує внутрішню відповідь на свої тривоги й турботи і завдяки якому він відчуває в собі присутність чогось такого, що безмежно перевершує його» [32, с. 76]. «Істотне призначення сну персоналісти бачать в тому, що він сприяє підтриманню цілісності людини, опускаючи свідомість в «безодню її власної ночі», де панує не хаос, як це прийнято вважати, а тотальна повнота прихованого життя; сон, отже, повертає душу людини до неї самої» [32, с. 76]. Сама поетика назви роману «Бурштинова ніч» може бути навіяною філософією персоналізму, адже Сильві Жермен, згідно з їхніми установками, штовхає нас у персоналізований сон Бурштинової Ночі, тобто в нашу власну безодню.

Знову ж таки, містика в системі персоналізму Дені де Ружмона, Жана Лакруа, Жака Марітена, Моріса Мерло-Понті та ін. посідала чільне місце: «Художня уява переносить людину в стан «профетичної наївності», виводячи за межі свідомості, наближає її до «тотальної реальності»; у пошуках «істини існування» художник об'єднується з філософом та містиком, і вони разом ідуть до відкриття духовної реальності» [32, с. 110]. Художність Сильві Жермен утримується на межі містики, філософічності та словесної вишуканості. Фрагментарність її прозової манери лише сприяє утворенню текстових містифікацій, власне, все в її романах підпорядковане завданню містифікації тексту, а отже, виявленню прихованих змістів людського життя та олюдненого, персоналізованого всесвіту. М. Мерло-Понті писав: «Асоціація ніколи не є автономною силою, і слово ніколи не виступає діючою причиною, що підштовхує до відповіді, йдеться лише про те, що воно робить можливою або провокує інтенцію відтворення, що воно працює лише завдяки сенсу, який отримує в контексті минулого досвіду та який підштовхує повернутися до цього досвіду, що воно ефективне лише тією мірою, якою суб'єкт вловлює та впізнає його під виглядом та в образі минулого» [94, с. 36]. Асоціативність у художньому тексті також є вкрай персоналізованою, чисельність містичних одкровень тексту залежить від індивідуального його сприйняття.

Роман «Бурштинова ніч» є найбільшим у творчому спадку Сильві Жермен. Превалююча роль мотиву тіла у ньому пояснюється особливістю головного героя, який поступово втрачає риси позитивного персонажа, набуваючи рис злодія. Весь світогляд Бурштинової Ночі обертається навколо понять, пов'язаних з матеріальними об'єктами, тож семантичне ускладнення лейтмотиву тіла не випадкове у даному випадку. Крім того, цей лейтмотив фіксує процес моральної деградації персонажа, заснований на тілесно-ужитковому сприйнятті всього сущого та неприйнятті високих понять та істин.

Якщо лейтмотив тіла при всій його різноманітності сенсів характеризує Бурштинову Ніч як особистість певної психологічної структури, то лейтмотиви солі Розелена, тіні, Біблії, Бога, голосу, крику представляють героя у моральному висвітленні, якого суспільство, по суті справи, не помічає. Лейтмотив таким чином перетворюється на форму прихованої характерології персонажа. При цьому в характері персонажа наголошуються приховувані ним ознаки, які поступово набувають значення доленосних, трансформуючи особистість, тож вони мають значення містичної фатальності.

Лейтмотиви, які характеризують світобудову, де обертається Бурштинова Ніч, також мають на собі відбиток його страшної особистості. Це такі мотиви, як ніщо-ніде, міста, сну, Бога. У кожному випадку такий лейтмотив є упередженою демонстрацією потворності його світосприйняття. Там, де перебуває Бурштинова Ніч, наростає простір «Ніщо», він «засмічує» місто своєю бездуховністю, тому й бачить переважно смітники.

Всі лейтмотиви роману «Бурштинова ніч» пов'язані між собою авторським задумом демонстрації прихованих вад персонажа. Дискредитація його здійснюється не засобами прямих характеристик та дефініцій, а шляхом лейтмотивної містифікації, утворення постаті потвори відбувається через невловимі натяки, аналогії, через повідомлення читачеві істини, яку він спотворює.

ЖИТІЙНІСТЬ ЯК ПЛОЩИНА МІСТИФІКАЦІЇ В РОМАНІ СИЛЬВІ ЖЕРМЕН «ДНІ ГНІВУ»

Роман «Дні гніву» Сильві Жермен написаний за зразком сімейної хроніки і цілком би відповідав такому жанровому визначенню, якби не його тяжіння до містичних глибин буття. Містика потрапляє в текст, відповідно до авторської манери письма, через маргінальні тематичні одиниці тексту, як то: лейтмотив, асоціація, цитата, міфологема тощо. Нашим завданням буде простежити породження містики на рівні лейтмотивів у романі «Дні гніву», тобто ми свідомо обираємо таке обмеження художнього простору тексту, але зазначаємо, що саме в цій площині зосереджена найбільша кількість художніх містифікацій.

3.1. Лейтмотив Бога

Найбільш поширеними мотивами в романі «Дні гніву» є ті, що пов'язані з Богом, сакральним, Пречистою Дівою тощо. Поява ж лейтмотиву Бога в творчості Сильві Жермен зумовлена підсиленою увагою до проблем сакрального всередині французької філософської традиції, зумовлена цією традицією і вступає у своєрідний діалог. Зокрема Моріс Бланшо переконував, що сенсом життя людини після «кінця історії» стане своєрідне «життя після смерті» (рецепція ніцшеанської ідеї блукання останньої людини). Будучи переконаним, що сакральна історія людства йде до свого завершення, М. Бланшо замислювався над тим, що чекає людство після цього і приходив до сумних висновків, до поринання у «Ніщо» як первісний хаос. Ідея смерті Бога переростає у фундаментальну істину постмодерну. Шуканнями «нового Бога» перейнята вся постмодерна французька філософія (Делез, Гваттарі, Фуко), але винайдений ними «новий Бог» все більше втрачає риси сакральності.

Спостерігається також тенденція до відмови від теологічної картини світу та до прояснення світобудови на інших засадах, як радить Фуко, вбити Бога та вивільнити існування. Делез і Гваттарі твердять, що смерть Бога не має жодного значення для людства, яке ніколи на нього і не зважало. Цікавий варіант інтерпретації сакрального представила Юлія Крістєва, яка звернулась до східної релігії (зокрема до Чан Дунсуня) і поставила на місце Бога — Інь-Янь. У цілому постмодернізм осмислює ідею Бога як персоніфікацію зовнішньої подієвості, певною мірою як поетизацію реальності. Постмодернізму не властива ідея універсального трансценденталізму, він базується на оперуванні ідеєю Бога як ілюзією, що вибудовується, як заперечення трансцендентальної сфери взагалі.

У романі «Дні гніву» Сильві Жермен знаходимо відлуння всіх цих філософських ідей. Вона виступає як продовжувач філософської традиції французького персоналізму, з його увагою до проблем сакральної історії особистості, особливо у ранньому персоналізмі. В романі перед читачем саме й розгортається сакральна історія кількох родин, які між собою пов'язані. Проте розуміння Бога Сильві Жермен і французьких персоналістів значно різниться. Уявлення про божественність, як абсолютну межу людських можливостей, у персоналізмі й у Сильві Жермен співпадає. П. Рікер визначав Бога, як горизонт тотальності людського існування, як утопію людської тотальності та своєрідності. Д. де Ружмон бачив Бога як символ і свідоцтво реальності, яку людина бере на себе, освоює, завойовує. Г. Мадіньє визначав Бога як абсолют, як «Все», і в той же час, як позитивне спрямування людської діяльності. Ж. Лакруа закликав вірити у Бога, оскільки така віра дарує уявлення про високий сакральний зміст людської історії. Філософія Сильві Жермен передбачає Бога, як вічний Абсолют, ритуалізований у людській практиці віри. Вона визнає сакральний сенс людської історії, визнає Божий суд останнім судом над людиною, але розглядає часто хибні, псевдосакральні картини історії, утворені бунтівним мозком людини, такої як Бурштинова Ніч. Носієм такої псевдосакральної картини світу є в романі «Дні гніву» Амбруаз Мопертюї. В цілому ж роман представляє феноменологічну теологічну картину світу, причому з дотриманням ритуального боку релігійного життя, де часто ритуали народжуються з емоцій піднесеної віри персонажа, співіснуючи з уже традиційними.

Всі позитивні персонажі роману «Дні гніву» виявляють велику прихильність до Бога, смиренність та терпіння. Ось один лише приклад: Єфраїм ховає свою кохану дружину Ренет, і в його мозку пропливають думки: «За все своє життя Єфраїм обурився лише один раз, коли повстав супроти батька, свого земного батька із плоті й гніву. Але проти Батька Небесного не повставав ніколи. Надто простою і цілісною була його віра, щоб його могли зачепити муки сумніву, спокуса відчаю, обурення, заперечення. Бог дав. Бог взяв. Господь Премилостивий і Премилосердний. Ось чому він, невтішний раб, з таким смиренням проводжав рабу Божу Рен до Владики…» [205, с. 253]. Пропаганда Сильві Жермен людського смирення перед Богом і світом — це принципово нова філософема стосовно двох попередніх романів, де Бог виступав швидше караючим, гнівним. У романі «Дні гніву» Бог — милосердний, люблячий, він дарує умиротворіння тим, хто беззастережно в нього вірує, й муки тим, хто на це не здатен.

Отже, концептуально жерменівське уявлення про Бога спрямоване на те, щоб порушити той парадоксальний зв'язок з Богом постмодерної людини, який і робить її життя нестерпним. Натомість пропонується схема гармонізації людських взаємин з Богом за рахунок «прийняття на віру» як самого факту існування Бога, так і сакральної історії людства, в якій кожна людина посідає своє місце. Жермен зумисне примітивізує теологічний бік окресленої проблеми, щоб наголосити на марності численних міркувань про Бога, які так і не дали нічого сьогочасній людині. Вона, як і філософи доби постмодерну, фактично відмовляється від теології. Містика доторкання до сакрального інтерпретується нею, як узвичаєна практика людини, яка не потребує високої освіти чи особливого суспільного статусу, скрізь пропагується простота: «Сини Єфраїма були такі ж прості, суворі й тверді у вірі, як батько, в кожному була частка дитинного захоплення Пречистою, яким Едме заразила всіх домочадців» [205, с. 234]. Сакральне в авторській інтерпретації є наперед закладеним у людині, воно виявляється просто й без химер, лише обтяжений теологічними тлумаченнями мозок стикається з труднощами у плані опанування сакральною містикою.

3.2. Лейтмотив Богоматері

Провідним лейтмотивом роману «Дні гніву» є лейтмотив Богоматері. Всі дев'ятеро синів Ренет народилися в день Успіння Богоматері. Хоча роман розповідає нам про життя однієї сім'ї, що мешкає посеред лісів у невеликому достатку, історія ця сповнюється містичних сенсів, де християнська Божа Матір стає основним об'єктом звернення духовних порухів персонажів як старшого, так і молодшого покоління. Едме щиро вірить у Богоматір, і та позбавляє її безпліддя й дарує доньку Ренет, яка стає втіленням світла і радості. Таємничий зв'язок долі Ренет і Богоматері відчуватиметься протягом всього її життя, навіть під час її поховання. В романі немає жодної мотивації цього зв'язку, окрім майже божевільної віри Едме в свою надзвичайну дитину, найкращу у світі: «Тільки Пресвята Діва могла послати їй Рен, єдину, кохану доньку, її продовження на землі, її скарб і гордість» [205, с. 11]. Мотивації щодо божих «чудес» у романі немає внаслідок того, що сакральне не потребує мотивацій. Моменти паралогічного мислення становлять підґрунтя для зрощення містичної картини світу. Отже, там, де виявляється потреба сприйняття на віру описуваних ситуацій, і проглядає містичний бік буття.

Містику не можна логічно пояснити, отже, не треба взагалі пояснювати — таку тезу пропонує нам Сильві Жермен. Далі подієвість в романі вибудовується на основі такої дитинної людської віри в Бога, якого не треба пояснювати, мотивувати, а просто любити. Пропаганда природності сакрального в душі людини стає своєрідним маніфестом роману «Дні гніву». Свято від самого відчуття сакрального сповнює душі всіх дев'яти синів Ренет, які б ніколи не змогли пояснити це відчуття якимись законами логічного мислення: «Приводом для концертів слугували будь-які церковні свята, особливо ж старалися брати на Успіння. В цей день їхній запал, радість і ентузіазм не знали меж. В єдине захоплення зливалось святкування Пресвятої Діви, в шанобі до якої зростила їх бабуся Едме, їх власної матері Рен, яка дивно втілила милість Марії, та ще святкування дев'яти днів народжень укупі з іменинами дев'яти братів, кожен з яких носив, поруч з особистим, ім'я Марії, як талісман супроти зла, гріха й смерті» [205, с. 95]. Неодноразове зображення містичного відчуття радості й катарсису від спілкування з сакральним, з образом Божої Матері, сповнює лейтмотив Богоматері, становить його семантичну домінанту. Благоговійне ставлення до образу Пречистої Діви дев'ятеро братів передають своїм односельчанам: «Едме і Рен переповнювало почуття натхненної радості. Натовп онімів» [205, с. 111].

Специфіку образу Богоматері складає жіноча пасивність, співвіднесена з материнською багатоплідністю Рен, її «веселіє», а також глибинний зв'язок не лише з космосом, а й з людством. Радість від сакрального співпереживання виносять люди з галявини Букової Богоматері: «…Решта розійшлись ще не скоро і, покидаючи галявину Букової Богоматері, несли в серці радість» [205, с. 111]. Радість від опанування сакральним, від перебування в сакральному містичному струмені їм було подароване божественним співом Блеза, одного з дев'яти братів. Оприлюднення глибинного містичного почуття, яким були сповнені брати, як простий і природний акт чуттєвої людини, захоплено зустрічає натовп, разом з тим також поринаючи в глибини сакрального світовідчуття.

Мотив причетності дев'яти братів до сакрального таїнства Богоматері дедалі більше проступає в романі, зокрема в біблійній поетиці розповідається містична таємниця їхнього власного духовного народження: «З'явилось на землі велике знамення. Лісів, де народились і виросли брати Мопертюї, торкнулось диво. В них урочисто запанувала Мадонна, і віднині її присутність освячувала й породжувала дива. Брати кинулись їй назустріч, прийняли її як володарку. До її образу стікались всі їхні величні почуття…» [205, с. 120]. Культ Богородиці відтворюється Сильві Жермен згідно з середньовічними традиціями, принагідно представленими у агіографічній літературі. Марія, як канонічне джерело євангельського світовідчуття для дев'яти братів, та й для всього поселення, змальовується не стільки через портретні характеристики та індивідуалізацію образу, скільки через сприйняття іншими, через їхні світоглядні характеристики цього сакрального образу.

Середньовічне бачення Марії відтворено в романі «Дні гніву» з метою очищення її образу від будь-яких інтерпретацій пізніших періодів, і від самої ідеї відчутності сакрального у її образі, яка все більше поширюється в добу постмодерну. Зображення Богоматері у Сильві Жермен є пафосним, відвертим у світовиявленні персонажів, які беззастережно шанують Божу Матір. Воно наближається до популярного у Франції в добу середньовіччя (XIII століття) образу Богоматері, поданої в легенді про Теофіла. Ця легенда була літературно адаптована поетом Рютбьофом у творі «Дійство про Теофіла». Суть легенди: герой продає душу дияволу й робить кар'єру, але кається й звертається до Богоматері за допомогою, а вона відбирає у диявола розписку Теофіла. Характерна семантика Богоматері в цій легенді — це всепрощення, спокута гріхів та захист безнадійних грішників. Саме ці характеристики Богоматері й важливі для Жермен, яка тлумачить цей образ рятівним містком постмодерної людини до спасіння, останнім прихистком і можливістю спокутування гріхів.

Сакралізація світу в романі «Дні гніву» відбувається також за рахунок частого цитування Біблії, яке й раніше було властиве творчій манері Сильві Жермен. Натовп заворожує не лише голос Блеза, але й те, що він безупинно й натхненно цитує Біблію. Ці уривки Біблії є не простими цитаціями, а частиною його світовідчуття й самого життя, частиною його оприродненої сакральності. Релігійний екстаз Блеза передається натовпу. Блез коментує своє знання Біблії, як істинний смиренний християнин: «Все, що звучить в моїх словах, — лише відображення захоплення й веселощів, подарованих мені як благодать. І пишатися мені нічим, окрім любові до Бога, Божого світу та до моїх близьких. Всі прагнення мої лише в тому, щоб любити. Любов, і більш нічого, але така, на яку я сам по собі був би неспроможний» [205, с. 113].

Категорія християнської благодаті, як вищого дарунку людині від Бога, опановується Блезом стихійно, що, власне, й вражає служителів релігійного культу, яким подібна благодать не відкрилася при всьому їхньому прагненні до такого одкровення. Винятковість дев'яти синів Ренет, народжених з благословіння Богоматері, публічно визнається, їхня сакральна вісь постає у всій щирості їхнього світовідчуття. Блез породжує сакральну рецепцію, оскільки сказане ним продовжує обертатися в свідомості людей, зокрема в Камілліній: «Дивні слова, промовлені Блезом-Калікою, коли він вийшов на середину галявини, продовжували лунати в її вухах. «І розверзся храм Божий на небі». То була земля, що відкрилась перед нею. Храм на землі, в лісі. «І з'явилось на небі велике знамення»… Дев'ятеро юнаків перетворили дерев'яну статую на живу, здатну рухатися плоть, заставили її відірватися від кам'яної ніші, покликали її танцювати босою по вицвілій на сонці траві» [205, с. 118].

Камілла дивним чином опановує відчуттям сакралізованої тілесності, посіяним інтуїтивно братами. Прийом рефрену, повтору Каміллою рядків із Святого Письма, виголошених попередньо Блезом, створює дивовижну рецептивну картину сакралізованого простору персонажів. Масовий містичний транс — як унікальний суспільний досвід — становить апофеоз художньої сакралізації в романі «Дні гніву». Образ Богоматері постає, як тілесно-духовний, покликаний пробуджувати плоть у сплячій свідомості людей, як це трапилось з Каміллою: «Вона несла бажання, ніби оберемок вогненних півоній та троянд. І страждала від того, що не могла наділити ними, осипати тендітними пелюстками тих, хто пробудив у ній дивну радість» [205, с. 119]. Камілла проходить стадію Боговідання, Богоспілкування, проте її сакральне сприйняття розчинене в природних стихіях лісу. Вона відчула торжество благодаті — одне з найвищих містичних відчуттів.

Крім демонстрації масового містичного досвіду, у романі є також фрагменти індивідуального містичного досвіду, зокрема Едме. В смутну годину поховання її дочки Ренет автор дає нам заглибитися в потік свідомості Едме: «Едме знала, що душі померлих не варто турбувати криками та риданнями, відчувала, що відлітаюча душа тендітна та вразлива, і живі вже не можуть бути їй провідниками. Для них таїнство зникнення залишається забороненим, і вони повинні задовольнятися знанням, що душі їхніх близьких будуть довірені тим, хто осяяний Господньою благодаттю, опанував цим таїнством і перебуває в ньому» [205, с. 263]. Як бачимо, Едме має великий містичний досвід, сила й щирість якого вплинула на всю родину. Її довге життя вже саме по собі має містичну характеристику служіння людям, вона знається на травах та лікує людей. Індивідуальний містичний досвід Едме осмислюється в романі і як специфічний спадок. Ідея містичного спадку не вперше виринає в творчості Сильві Жермен, ми зустрічали цей мотив містичного спадку в сльозах-намистинках та бабусиній тіні Золотої Ночі, в солі Розелена Бурштинової Ночі тощо. Містичний спадок Едме полягає в опануванні істинності Божої Матері та її тілесної присутності в реальності, саме оцю віру в тілесність містичного образу вона й передає у спадок своїм дітям і внукам.

«Оприроднення» сакрального в мотиві Богоматері здійснюється також шляхом ототожнення Божої Матері й землі за ознакою спільної плоті. Повторюваний мотив «великого знамення», запозичений з Біблії, виконує функцію сакралізації образу Камілли. В романі ці два напрями (1 — оприроднення сакрального, 2 — сакралізації образу жінки) логічно урівноважують один одного. Для Камілли відкривається містична природа жіночності: «Камілла вийшла за межі чуттєвого світу, сни й видіння здобували плоть, дихали життям, проймалися пристрастю» [205, с. 187]. Сакральний образ Божої Матері ніби матеріалізується в плоті Камілли. З іншого боку, образ Божої Матері постає перед читачем тілесно, через тілесність Камілли. Богоматір, як творча сила всесвіту, втілюється в плоті, найбільш придатній для творчості й сприйнятливої до сакрального. Містичне переродження Богоматір — Камілла є також формою авторського проголошення ідеї неподільності тіла й духу, як і незнищенності сакральної істини творчості, творення всесвіту.

Паралелізується з Богоматір'ю також образ Ренет, особливо в годину її смерті та поховання: «…Матір Божа взяла за руку її дочку, щоб відвести до престолу Всевишнього…» [205, с. 263]. Набуває рис Божої Матері Ренет також у свідомості її чоловіка та синів. Отже, кожний позитивний жіночий образ у романі набуває характеристики Богоматері, відповідно містифікуючи текст. У душах простих жінок виявляються ознаки сакрального піднесення.

3.3. Лейтмотив тіла

Своєрідність містифікації лейтмотиву тіла в романі «Дні гніву» полягає в тому, що воно розуміється, як частина великої сакральної історії людства, тілесна частина Великої очищеної від гріха й сакралізованої Людини. Сама думка про тілесність, як частину сакральної історії людства, породжена була М. Мерло-Понті, якому взагалі властиве феноменологічне бачення людської тілесності. В системі французького персоналізму сакралізована тілесність також не виключалась, як об'єкт філософського зосередження. У творчості ж Сильві Жермен «оприроднення» людського начала, спотвореного цивілізацією, насамперед здійснюється через сакралізацію тілесності, одухотворення її: «Це був їхній дарунок Богоматері — вони дарували їй не просто квіти й плоди, але всю свою молоду силу, весь запал серця, всю могутність голосів, все буяння сміху. Вони були посланцями дерев, серед яких виросли, і які тепер освятила своєю присутністю та своїм ім'ям Богоматір. Букова, лісова Богоматір. Їх Богоматір. Душею й тілом належали вони племені дерев, лісовому царству» [205, с. 106]. Буяння природної сакральності, що злита з тілесністю, зачаровує в образах дев'яти синів Ренет. Жермен утворює нову філософську категорію — сакрально-тілесне.

В інтерпретації Сильві Жермен тілесність зрощується з житійністю. Ця особлива форма містифікації тексту базується на агіографічному принципі зображення при збереженні всіх форм та метаморфоз тілесності. Таким чином проходять перед нами постаті Едме, Ренет, Камілли, Катрін, всіх синів Ренет, її чоловіка Єфраїма, навіть Венсана Корволя. Агіографічний принцип передбачає зображення життя персонажа через призму його сакральної вартості, з дотриманням домінанти духовності, переліком мук, яких ця особистість зазнала і які тлумачаться, як випробування душі. Подолання тяжіння плоті над людиною, як тиску тварності, у романі «Дні гніву» здійснене через перенесення ознак духовності на тілесність.

Кожен із позитивних персонажів роману еволюціонує до повного духовного очищення. Наприклад, Едме підпорядковує все своє життя завданню уславлення Пречистої Діви, все її життя є довгою подякою їй за щастя материнства. Врешті, вона сама стає подібною до обожнюваного сакрального зразка, її тілесність в старості майже щезає, тане, оскільки не має для неї цінності. Єфраїм завершує свій життєвий шлях у монастирі, також вгамовуючи плоть молитвою й постом, що залишається, так би мовити, «поза кадром», але контекстуально відновлюється. Камілла й Катрін помирають мученицькою смертю, спокутувавши всі свої гріхи, отже, також приходять в кінці життя до сакрального очищення, до безтілесності тощо. Отже, позитивні персонажі роману «Дні гніву» переживають свій власний Страшний Суд ще за життя, очищаючи свою сакральну природу. Крім того, згідно з агіографічною традицією, доля кожного персонажа подається від народження до смерті.

Обрання агіографічного принципу розкриття персонажів Сильві Жермен ні в якому разі не може бути випадковим. Ця письменниця взагалі полюбляє алюзивні форми на будь-яких рівнях художності, від родо-видо-жанрових до тропів. Письменниця примушує нас поглянути на екзистенцію, як на факт агіографічної реалізації людини, сукупність тілесних відчуттів якої робить її винятково вразливою та чутливою до сакральної містики.

Житійний принцип в характеристиці Єфраїма спрацьовує найбільш послідовно. Так, в історіях християнських агіографій дуже часто розповідається про покидання святим батьківського дому, оскільки він прагне піти туди, де може себе цілком присвятити служінню Богу. У жерменівському варіанті герой покидає батьківський дім, бо хоче жити в любові зі своєю коханою та у злагоді із зовнішнім світом. Як і в агіографічній традиції, батьківський дім протиставлений Дому Божому, батьківський дім перетворений на місце страждань та насильства. Єфраїм ніби прагне відірватися від ґрунту, на якому живляться батьківські гріхи, адже не випадково він натякає батькові на таємничу ситуацію придбання ним лісу, тим самим він натякає на батьківський гріх, якого достеменно не знає. Святий також покидає батьківський дім після того, як переконується, що все в ньому сповнено гріхами, що цей простір не задовольняє його для його наступного божого служіння. Мотив батьківського гріха, прочитаного сином лише символічно, поступово конкретизується в романі, і читач дізнається про жахливу співучасть Амбруаза Мопертюї у вбивстві жінки Корволя. Отже, Єфраїм біжить з дому, в якому приховується страшна таємниця, що здатна поглинути не одну людську долю. Втеча рятує Єфраїма від самогубства, якого не зміг запобігти Марсо, його брат, який керується батьковими наказами. В агіографічній традиції доволі часто майбутній святий тікає з дому батьків, оскільки той дім сповнений «скверни». Тож ця паралель у романі «Дні гніву» має на меті викликати у читача асоціацію за аналогією гріховності. Мотив неспокутуваного гріха, як жахливого спадку, є прихованим змістом батьківської «скверни» у романі.

Аберацією жерменівської агіографії є те, що вона — світська. Перенесення агіографічних ознак на постаті, які не є святими, у всякому разі такими себе не мислять, звичайно, сприяло текстовій містифікації, але воно пошкодило філософічній змістовності роману, яка зберігається лише в маргінальних текстових елементах, переважно в алюзивних структурах. Особливістю агіографічних жанрів є вибірковість в описах картини світу. В центрі уваги перебувають стосунки між Богом і людиною, які трансформуються в стосунки верх-низ, що зберігається в романі «Дні гніву». Тим самим утворюється символічна містична вертикальна вісь світу.

Реальний простір з його матеріальною символікою, з речовинністю та предметністю і в агіографії, і в жерменівській прозі представлений горизонталлю. Так виникає двомірний житійний простір, як здійснення агіографічного художнього принципу хреста, в якому й розігрується містерія життя й смерті. В образі світу агіографічного твору можна виділити простір духовно-містичний та предметно-реалістичний, видимий та невидимий. Кожен персонаж перебуває одночасно у цих двох просторах, містичному й реальному, саме всередині них, а не на межі; кожен має можливість по-своєму тлумачити їх обидва. Тут треба зазначити, що поетика Сильві Жермен вирізняється тим, що вона більше тяжіє до архаїчної форми неподільності містичного й реального, як двох боків одного й того ж самого. Уміння побачити містичне у побутовому, як і навпаки, — характерна прикмета її жіночого стилю письма. Найкращим зразком такого синкретизму містики й реальності є в романі «Дні гніву» Жермен лейтмотив Страшного Суду, семантика якого рухається від категорії суду людського до містичного Божого Суду. В парадигмі цих двох полярних понять існують, по суті, всі персонажі твору: Камілла та Симон, Катрін, Корволь, Ренет і решта. За авторським задумом, людина проходить випробування судом людським (чи його відсутністю, якщо вдалося запобігти покарання), а услід — Божим. Як і М.Турньє, Жермен переконана, що запобігти суду людського вдається багатьом, проте Божого — нікому.

Поетика Страшного Суду в романі також перегукується з агіографічною традицією, в якій Страшний Суд є ключовим поняттям, стимулюючим рух до набуття святості. Саме так розуміє Страшний Суд Венсан Корволь, який, сповідаючись у своєму останньому листі власному кату, Мопертюї, писав: «Я наказав, щоб після смерті мені вирізали серце, щоб у землі моє тіло лежало з явним, відчутним знаком цього страшного каліцтва. Ще я наказав відрізати собі праву руку, щоб нею, заплямованою вбивством, не ображати склепіння предків. Я хочу, щоб моє тіло поклали в землю розчленованим, бо, вбивши Катрін, я сам себе розчленував, відсік її від себе. В день Страшного Суду, коли Трубний глас покличе всіх мертвих стати перед Господом, я встану і явлю Судді ось це скалічене тіло» [205, с. 147]. Амбруазу Мопертюї він говорить, що той з власної волі взяв на себе частину його майбутнього Божого покарання за вбивство, оскільки приховав злочин Корволя, поховав тіло вбитої дружини.

Місія ката, яку Мопертюї обрав таким чином собі, не дарована йому від Бога, бо суддею може бути лише Бог, тож злочином його є прагнення взяти на себе функцію Бога, і цей злочин також мусить бути покараний: «Пам'ятайте, пане, що незабаром і ви з'явитесь на Божий суд» [205, с. 149]. Проте для Мопертюї лист Корволя нічого не вартий, він не боїться Божого Суду, як і не визнає існування Бога, та й будь-якої містики у світі: «Тіло Венсана Корволя віддали землі. У фамільному склепі були поховані його рештки, позбавлені покаянного, стражденного серця та злочинної руки. І те, і друге Амбруаз Мопертюї, повернувшись додому, вночі кинув свиням. Не відчуваючи ніякого трепету перед Суддею, яким Корволь заклинав його в листі» [205, с. 159]. Душа Амбруаза Мопертюї не здатна до розуміння містичного боку життя, його атеїзм й волюнтаризм зростає на цій нездатності, а не з переконань філософського ґатунку. Перебравши на себе Божі функції, вчинивши для Корволя Страшний Суд, він сам не відає нічого про містичну практику християнства, його душа німа й сліпа, обтяжена всіляким скарбом, який заступає істину, він розвивається лише в горизонтальному, тобто матеріально-реальному, просторі.

Тема Страшного Суду не вичерпується стосунками Корволя й Мопертюї. Жермен заставляє читача переосмислити сам факт алегоричного тлумачення Біблією Страшного Суду й підводить до думки про всечасність Страшного Суду. Адже кожен персонаж здобуває по справедливості Божій те, що заслужив. Так, Мопертюї стає божевільним, Ренет помирає, як свята тощо. Божий Суд, як духовне очищення, а не як одноактна дія в далекому сакральному майбутньому — так розуміє його письменниця. Дні гніву й страшний Суд в її інтерпретації є тотожними поняттями, а отже, дні гніву — це Страшний Суд сучасності над кожним нашим вчинком. І саме ця сучасність сакралізується, утворюючи містичний божественний простір, містичну вертикаль, що перетинає буття, позбавляючи його тілесної жвавості, навіваючи холод вічності. Сучасність, як покарання за гріхи і позачасова концепція Страшного Суду, не відповідає християнській догматичній картині сакрального світу, проте для Сильві Жермен ця невідповідність зовсім не є ревізією Біблії. Вона лише прагне дати нове прочитання алегоріям Святого Письма. Вона навіть не наполягає на своєму тлумаченні, це лише спроба, лише експеримент, а не кінцева істина.

Видіння святих в агіографічній літературі було одним із художніх прийомів їх сакралізації, а оскільки Сильві Жермен також прагне сакралізувати образ людини, то вдається до подібних же прийомів. Видіння на грані містичного екстазу сповнюють життєву практику Едме. Одне з найяскравіших її видінь: «І остання дитина була відзначена печаттю божества в годину свого народження. Перст Ангела Господнього доторкнувся губ немовляти, яке ще покоїлось у навколоплодних водах, одночасно благословивши його і наказавши зберігати мовчання, не розголошувати таємницю тієї сили, що огортає серце й плоть матері, — таємницю, в яку він був посвячений. Ангельські персти такі невідчутно легкі, такі незмірно ніжні, що їх доторкання не відображається, й ті, хто мав таке божественне доторкання, все життя зберігають на своєму тілі шрам, як слід від дивної рани. Так, і не інакше, витлумачувала Едме непомірну повноту своєї доньки: вбачаючи в ній зримий слід доторкання Архангела Гавриїла…» [205, с. 87]. Архетип вічної дитини втілюється в романі в образі останнього сина Ренет, Блеза. Його особливий дотик до світу сакрального відбився також на подарованому йому Богом голосі: «Голос його був задушевним, таким виразним і мелодійним, що ледве він починав говорити, як будь-хто несамохіть зупинявся й зачаровано слухав» [205, с. 88]. Цей голос був, як голос з неба, до того ж, далі в тексті наведена пряма цитата з Іоанна Богослова: «І я почув гучний голос на небі, який говорив: «Тепер настало спасіння, і сила, і царство нашого Бога…» [Об., 12, 10]. Божественне походження голосу Блеза неодноразово наголошено в романі.

Агіографічний принцип передбачає демонстрацію долі персонажа від народження до смерті. Розглянемо один із таких персонажів, поетика якого цілком витримана в житійній традиції Ренет. Народжується вона з Божої ласки (як і майбутній святий), як подарунок Пречистої Діви, живе праведно, не зраджуючи чоловікові, виховуючи дітей у «чистоті й радості», помирає з посмішкою на обличчі, нікому не завдаючи страждань, тобто смерть до неї приходить, як світла радість, здається, вона навіть відчула годину власної смерті. Таке характерне передчуття власної смерті супроводить майже всі образи святих в агіографічній літературі. Але перед нами не просте житіє, а оновлене, захоплене художнім простором й авторським розумінням святості й профанності. Отже, Сильві Жермен дає власну версію людської святості, яка зовсім не стає символом позбавлення мирських радощів. Святість розуміється нею не як зречення матеріальності сущого і зведення власної тілесності до мінімуму функцій, навпаки, її святість — то не пригнічення тіла, а його розквіт. Божественне тіло людини, що створене за Божою подобою, мислиться у творі центральною ознакою священного, адже тіло це є священним з погляду його божественної спадкоємності. Отже, в плані розвитку концепції священної тілесності Сильві Жермен знаходить ще один аспект містифікації тексту.

Велике тіло Товстуні Ренет страждає від голоду, який вона не ладна вгамувати: «…Безнадійно виганяла голод зі свого повного тіла» [205, с. 15]. Лише наприкінці життя Ренет зрозуміє, що це сексуальний, тобто голод самки, якій призначено привести на світ актуальних для сакральної історії людства нащадків: «Цей голод є ні чим іншим, як потребою любити. Численні молитви, які її мати посилала Мадонні, проточили в ній цю порожнину, передбачену для кохання. Вона народилася з глибокою відкритою раною, яка проймала плоть до самого серця, з невгамовною хтивістю. Жаданням до всього світу, до всіх в ньому живучих, до тіл, облич і голосів, поглядів, рухів і снів» [205, с. 236-237].

Ренет уособлює плідне лоно землі, плідне лоно самої Богоматері. Єфраїм зачарований таким чуттєвим образом жінки, якою постала перед ним Ренет, побачивши її лише один раз, він не хоче жити без неї більше ні хвилини. Перетворення товстого тіла Ренет на божественну плоть відбувається в момент її зустрічі з Єфраїмом, перед яким вона постає як «божество плоті й жадання» [205, с. 26]. Зображення спраглого тіла в романі найперше пов'язане з Ренет та Єфраїмом: «Лише одного він жадав у цей момент: упасти, звалитися. Поринути у велике тіло Товстуні Ренет, дати волю пристрасті, що рветься на поверхню…» [205, с. 27]. Жерменівське розуміння священної плоті, отже, не виключає сексуальність. Лейтмотив голоду Ренет акумулює її сексуальну активність та невгамовність. Лише з часом, після народження дев'яти синів, цей голод вгамовується: «Всі створіння, що вийшли з її лона, її плоть і кров, зростали, мужніли. У кожному міцніла своя, вільна, сильна, жива душа, і мало-помалу вічний голод Ренет вгамовувався» [205, с. 91]. Коли голод зникав, Ренет набувала плоть, невагому й священну («Вага її великого тіла зменшувалась, вона набувала вправності й впевненості, яких до того в ній ніколи не було» [205, с. 91]). Містифікація мотиву жаданого тіла в романі базується на оперуванні семантикою Божої Матері, на сакралізації її лона, її життєвої спроможності до народження Бога, до оновлення світу. Тож і Ренет наслідує цю життєву спроможність, народжуючи не просто дев'ятеро синів, але дев'ятеро велетнів духу — істинних носіїв ідеї сакрального вивершення людини.

Спрагле, як і жадане, тіло в системі поетики Сильві Жермен має позитивне значення, глибинний зміст творення світу тощо. Таким тілом наділяє письменниця лише тих персонажів, які здатні до творчого синтезу світу, які мають позитивний потенціал творення. У цьому плані інтерпретується також образ Катрін Корволь, яка нещадно зраджувала своєму чоловікові, бо була одержима: «…Одержима бісом бажання, насолоди, руху. Цьому прагненню до стрімкого й вільного життя вона завдячувала своїй яскравій, терпкій красі» [205, с. 33]. Чоловік вбиває Катрін. Стрімкий рух збудженої плоті припиняється. Але розгортається рух містичний, в уяві Амбруаза Мопертюї Катрін оживає і постає жаданою красунею, стає маніакальною ідеєю всього його життя. Мертва Катрін зваблює живого Мопертюї. Містична функція мертвого жіночого тіла характеризує як життєдайну силу покійниці, так і самого Мопертюї, для якого ідеальним стає мертве, воно й зрощує в його душі страшне збочення, внаслідок якого руйнується вся його сім'я, а найдорожчі йому люди гинуть.

Весь світ сприймається як плоть у романі «Дні гніву», велика рухлива жадаюча плоть, якій відома лише радість буття: «Ми так і будемо жити в лоні первісного світу, і вічно житиме в нас любов до землі, до дерев, що увійшла в плоть і кров, глибоко пройняла серце невтримна радість і віра» [205, с. 115]. Сакралізована тілесність складає людей, рослин, світ. Вона рухлива, перебуває у вічному становленні, вічному оновленні, вона випромінює сакральну сутність всесвіту. Концепція тілесності в романі «Дні гніву» вирізняється більшою одухотвореністю порівняно з попередньо написаними творами, сполученням з категорією сакрального.

3.4. Лейтмотив голосу

У світлі більшої актуалізації сакрального в романі «Дні гніву» розвивається семантика лейтмотиву голосу. Цей голос у романі має виразне сакральне джерело, яке спочатку персонажами не усвідомлюється: «І вічно вчувався йому якийсь поклик, безплотний всепронизуючий голос, ніби невидима скрекочуча комаха. Цей незрозумілий та невідступний поклик звучав завжди, перекриваючи голоси й подих оточуючих людей безупинним, всепронизуючим голосінням» [205, с. 76]. Камілла втрачає голос разом зі свободою («Старий позбавив її голосу» [205, с. 254]), повертається він до неї, коли вона здобуває свободу. Блезу-Каліці відкривається велика містична таємниця світу: «Створення світу почалось з вигуку, який пронизав хаос, з велетенського шуму, і так саме завершиться його існування» [205, с. 115]. Отже, цей містичний голос є джерелом життя і смерті, тобто є голосом деміурга, творця світу — Бога. Семантика мовчання, як поринання в первісний хаос, зберігається в романі. Лейтмотив мовчання розвивається як антиномічний стосовно лейтмотиву голосу.

Агіографічний принцип викладу передбачає танатологічні мотиви, яких доволі зустрічаємо в романі «Дні гніву». Одним із найбільш поетичних фрагментів твору є смерть Ренет: «Погляд Рен заспокоївся. Вона тихо лежала з прикритими очима. Єфраїм схилився над нею, вона йому посміхнулась. Примарною посмішкою, звідкілясь здалека. Потім повіки її повільно-повільно закрились. Єфраїм відчув легкий, ніжний дотик. Глянув на руку і побачив на долоні краплю, що мерехтіла прозорою блакиттю. Сині очі Рен подарували йому останню ласку, останню сльозу перед тим, як погаснути» [205, с. 241]. Поетизація смерті як вивершеного кінця довгого життєвого шляху, смерті, яка є благом для втомленого тіла, — така іпостась смерті властива агіографічній літературі і свідчить про святість центральної постаті оповіді. З деяким відхиленням від житійної літератури сприймається смерть Марсо. Йдучи супроти християнського осуду самовбивства, він доходить до думки, що варто заподіяти собі смерть: «Дух смерті обійняв його серце; спокій, надія та втіха потрапили в нього. Смерть — це вивільнення» [205, с. 145]. Фактично Марсо стає жертвою свого батька, яку той визнати не хоче. Смерть Марсо стає ще одним гріхом його батька. Концепт гріховності батьківського дому розростається. Переймаючи традиції житійної літератури для піднесення сакрального в персонажі, Сильві Жермен навертає свідомість читача до проблематики темпоральності й вічності, заглиблює в нехарактерні для повсякдення проблеми.

У романі є кільканадцять описів смертей, але кожна смерть позитивного персонажа відповідає поетиці агіографічної літератури. Смерть Камілли й Симона подібна до смерті святих мучеників у житійній християнській літературі. Святим мученикам притаманне було повне непротистояння злу, як і у випадку з Каміллою та Симоном.

3.5. Лейтмотив сну

Житійний відтінок має й поетика сну в романі «Дні гніву». Марсо сниться його власна родина. Похмурий батько, який жодного слова не промовляє й зависає безбарвною тінню над всіма в той час, як уві сні Марсо все забарвлене в дивовижні кольори. Марсо наснився родинний рай, де кожен член сім'ї виконує те, що любить, кожен щось майструє. В цьому сні майже немає нічого фантастичного, окрім хіба дивовижної яскравої забарвленості та скляної веретільниці. Цей сон представляє гармонійну картинку родинного життя, якщо не зважати на дисгармонію кольору у сприйнятті батька.

Другий фрагмент сну пов'язаний з Леже, якому наснились фантастичні картини перетворень різних речей (простирадла — на метеликів, метелики — на квіти, квіти — на сад тощо) та поглинання водяним потоком. Легкий сон Леже навіяний любов'ю до сущого, до людей і рослин. Цей свій сон він дарує Камілі. Вона заперечує: сон не можна подарувати. І тоді отримує від Леже цілу теорію сновидінь: «Ні, сни — це справжні картинки. Коли я ходив у школу, вчитель іноді давав мені такі ж, а після першого причастя я одержав у подарунок кольорові закладки для молитовника. Я їх добре пам'ятаю, а декотрі з них ще вціліли. Коли я бачу поле, ліс, вогнище, білку чи птаха, я бачу картинку і, якщо вона мені подобається, я її зберігаю. Зберігаю все, що бачу. По-моєму, у нас не два, а дуже багато очей. І вночі всі вони відкриваються. Сни — це те, що бачать наші нічні очі» [205, с. 175]. Остання фраза Леже буде повторена Каміллою, виявиться для неї актуальною, як і істинною для характеристики сновидіння. Містика сну, як таємного ока людини, сягає у позапростір. Для сну характерна символізація дійсності, яка передбачається також і агіографічним принципом організації художнього матеріалу. Цей сон Леже є глибоко символічним, в ньому закодована людська радість. Радість, яка може наснитися, матеріально зрима й досконала у формовиявленні. Радість, без якої не буває сакрального світосприйняття. Радість інтерпретується як зрима божественність світу, містика, яка приходить до людини без жаху.

Екзегетика сну поширюється в романі навіть на сферу не-сну. Замкнена на горищі Камілла шукає порятунку в тому, щоб зануритись в такий фізіологічний стан, який на межі марення й сну: «Ні, вона не помре, не хоче померти під тиском його божевілля. Вона втече в сон, в марення, в живі барви. І буде перебувати уві сні стільки, скільки тягтиметься ця ніч, цей жах» [205, с. 228]. Викликати такий затяжний сон, містичну летаргію Камілі вдається. Сон як марево, як перебування на межі життя і смерті у даному разі рятує дівчину від фізичної смерті та від страждання. Штучно викликаний містичний стан екстатичної втечі — єдиний порятунок для Камілли, яка повністю залежить від свого божевільного діда.

Ще один семантичний простір лейтмотиву сну відкривається у зв'язку з розвитком сакральних змістів твору. Зокрема у сцені поховання Ренет: «Вони з Блезом очолювали процесію. Решта мовчки йшли за ними. Йшли, ніби уві сні, з почервонілими очима, слухняно простуючи за ясним голосом…» [205, с. 229]. Містика божественного голосу й сну в цьому фрагменті зливаються, утворюючи сферу позареального існування всієї процесії. Голос, божественний дар Блеза, виявляє спроможність до впливу на природу людську таким чином, що вона, наснажуючись милосердям і любов'ю, здатна доторкнутися до сакральної істини сущого, здатна стати невагомою в одухотвореному світі Божої Матері. Цей тип містичного одкровення належить до сакрального, підносить людські душі, пробуджує в людині її високе призначення та актуалізує сакральну вісь.

Сон становить ту містичну сферу, куди допускаються навіть ті персонажі, які не визнають існування містичного світу. Наприклад, Амбруаз Мопертюї також бачить сни, які сильно впливають на його свідомість, проте лише наближають його до божевілля. Уривок його сну: «Амбруаз лежав впоперек плота, якого складали безліч тіл, і кожне було тілом Катрін. Зникли ліси, згасло світло у воді, стихли дзвони. Лише глухі удари серця віддавались у вухах. То билось серце Катрін у всіх зв'язаних тілах разом» [205, с. 272]. Це єдиний випадок, коли містика відчувається Мопертюї, коли вона зрима й важким тягарем лягає на його

свідомість. Він не може позбутись своїх снів, як не може подолати залежність від мертвого тіла Катрін. Влада мертвого тіла Катрін над живим Мопертюї така сильна, така безмежна, що божевільний старий навіть не робить спроби вивільнися з-під цієї влади, та й не усвідомлює, що влада ця є містичною. Тож при всій своїй зневазі до містики, особливо до сакральної, він стає жертвою містерії, що розвивається в його уяві, містерії любові до мертвої жінки, яка навряд чи коли-небудь і знала про його існування.

Характерна для агіографії містична антитеза добра і зла присутня і в романі «Дні гніву», де образ Амбруаза Мопертюї протистоїть позитивним героям. Особливо яскраво це протистояння виявилось під час сутички Симона з старим: «Симону раптом здалось, що перед ним не людина, а якийсь злий дух, який стоїть зовсім поруч, але досягти його неможливо. Вся лісова нечисть вчепилася йому в душу. Клуби пари огортали злобно усміхнене обличчя старого і всю його грізну постать. Він ніби розчинився у вечірній сирості, перетворюючись на холодний нічний вітер, що безжалісно шарпає голі кущі, мертвою хваткою стискає дерева, каміння, дороги, проймає сни нещасних, які, заснувши, не можуть здобути відпочинок, а лише глибше занурюються в трясовину безвихідного горя, голоду, нужденності. Холод, що мордує бідняків, ятрить розбиті серця» [205, с. 222]. Мопертюї в цьому фрагменті постає втіленням зла, демоном, який нізащо не поступиться нічим зі своїх завоювань, де Камілла — один із найцінніших його здобутків. Його постать містифікується свідомістю Симона, якому старий видається нездоланним, як вічне зло. Мопертюї для нього — втілення зла. Агіографічна поетика протиставлення Добра і Зла, спрямована на утворення святості навколо позитивного персонажа, у даному разі спрацьовує у тому ж напрямі. В житійних текстах часто святі зазнають випробування від демонів, які приходять, щоб їх або спокушати, або мордувати, тож поетика образу Мопертюї у наведеному фрагменті цілком відповідає подібному задуму. Чим активнішим стає Мопертюї, тим більше зла сіється навколо нього, й страшні випробування випадають на долю тих, хто поруч з ним, тож поступово простір навколо нього обезлюднюється аж до цілковитої пустки.

3.6. Лейтмотив божевілля Мопертюї

Лейтмотив божевілля Мопертюї в системі змістовності роману «Дні гніву» посідає місце провокуючої реальність патології. З іншого боку, лейтмотив божевілля є характеристикою демонічного світу, породженого старим. Камілла раптово відкриває для себе, що її дід є божевільним: «Божевілля, про яке вона ніколи не підозрювала, давно вкоренилось і заволоділо ним. Вся сила, глибина й безнадійність цього божевілля відкрилась їй відразу. Вона затремтіла, але тремтіння відразу й обірвалось, ніби перетнулось дихання й застигла кров. Божевілля старого вразило її власну душу, засліпило блискавкою, вразило неочікуваним ударом. Захопило її свідомість. Вона знову озирнулась: не на старому горищі була вона замкнена, а в трясовині цього старечого божевілля» [205, с. 217]. Семантична гра двома площинами сприйняття Мопертюї — оточуючими його людьми та онукою — у наведеному уривку накладаються, створюючи ефект марності будь-якої боротьби з божевільним старим. Лише Камілла знає напевне про його божевілля, для решти він лише гарний господар, хоч і жорстокий. Камерність божевілля Мопертюї є покаранням для Камілли, на порятунок якій не прийде ніхто. Камілла приймає обітницю мовчання, цілком відповідно до агіографічної традиції спокутування святим свого мирського минулого.

Типологія та структура образної системи агіографічної прози та жерменівських лейтмотивів потребують теоретико-методологічного осмислення, оскільки явне співпадіння їхніх художніх ознак є не лише свідченням авторської тенденції до певної сакралізації тексту, а й сформованим принципом організації художності, не властивим письменникам постмодернізму. Можна відзначити, що на основний механізм утворення містики в її прозі впливають не лише іманентні, а й зовнішні чинники. Це, безперечно, колективне свідоме та несвідоме, яке за своєю власною логікою ототожнює чи протиставляє, розподібнює або, навпаки, не диференціює природне і духовне. Кожна містична образна система, притаманна певному лейтмотиву, породжується суб'єктом, в якому плоть і дух представляють синкретичну єдність, внаслідок чого й не розрізняються. Кожен лейтмотив має лінійний розвиток. Заданий у певному напрямі, він не вироджується на щось діаметрально протилежне.

Пояснення такої принципової змістової односпрямованості конкретного лейтмотиву «Днів гніву» слід шукати в християнському розумінні святості, зокрема й щодо сакралізації землі. Одухотворена земля трактується в романі, як плоть, як мисляча субстанція: «Часом здалеку доносився то крик вівсянки, то свист чомги, то тужлива пісня іволги, у кожного дерева є свій двійник — відображення, у кожної пташиної пісні є своя власна луна, а у кожної із риб, що плавають у воді, — своя тінь» [205, с. 83]. Позиції землі й неба в жерменівському варіанті взаємозамінні, що є певним відхиленням від агіографічного зразка, проте статус неба вищий за будь-що в реальному світі. Інколи небесні сили (Господь, Богородиця, ангели) втручаються в земні справи (благословення Блеза), але герою дарують сили не тільки вони, а й земля-матінка. Відчуття лісу у кожного з синів Ренет є дуже сильно розвинутим. Ліс — то їхнє природне середовище, середовище обертання їхнього духу, навіть Богоматір у них — букова. В торжестві духовного й природного — основне диво і пафос християнства. Тож за своїм основним пафосом містична природа тексту Сильві Жермен цілком утримується в межах християнської містики гріха й радості, одкровення й покарання тощо.

У романі «Дні гніву» на всіх художніх рівнях, не виключаючи й лейтмотив, спрацьовує містична критеріологія, яка за своєю природою наближається до агіографічної. Відмінність версії Сильві Жермен полягає у підміні аскетичного дискурсу творчим та еротичним. Якщо горизонт містичного досвіду, за С. Хоружим [цит. за: 166, с. 81-109], складає тріада — холістичне трезвіння, холістичний зір, холістична інтенціональність, — то в романі він представлений у всіх трьох площинах. Для агіографічної містики характерне чекання дива, для жерменівської таке очікування дива лишається також змістовним центром кожного з розглянутих нами лейтмотивів. Очікування дива створює містичну інтенціональність тексту. Якщо буття доступне нашому розумінню, то небуття — лише переживанню. Сфера небуття в романі саме й передається через численні емоції персонажів, через неусвідомлювані імпульси. Імпульсивне переживання формує індивідуалізований персонажем образ, який, виринаючи з притаманною йому періодичністю, й складає зміст лейтмотиву.

Зіставлення роману «Дні гніву» Сильві Жермен з поетикою канонічної агіографічної прози дало можливість нам виділити додаткові площини містифікації тексту, але сама по собі текстова містифікація не була самодостатньою метою письменниці,

яка прагла синтезувати новий світ цінностей, спираючись на сакральну прозорість та чистоту релігійно-теологічних текстових зразків. Накладання християнського символіко-дидактичного мислення (часто лише в алюзіях) дало письменниці нові можливості для розкриття співвідношення природного й містичного, духовного й матеріального. Якщо в християнстві основне диво базується на домінуванні духовного над матеріальним, то в прозі Сильві Жермен така домінанта також збережена. Її привабила можливість продемонструвати народження дива з побутової й звичної сфери людського життя. Специфічна ієрархія лейтмотивів у романі структурується залежно від актуальності сакрального дива, від міри опанування ним, від спроможності персонажів до сприйняття сакруму в цілому.

Роман «Дні гніву» яскраво свідчить, як і кожен з романів Сильві Жермен, про сполучення містики й філософії в її художній манері, більше того, про побудову її художніх версій на засадах філософської інтерпретації містичними мотивами та алюзіями. Проте, це не лише властивість творчої манери Сильві Жермен, це швидше властивість всієї французької літератури, яка була спостережена Борисом Дубіним: «В подібній культурній ситуації стає необхідним, з'являється й доводить свою ефективність такий донині лякаючий вітчизняні розуми напрям роботи, як філософія літератури, філософська її критика (включаючи критику мови), яка знову ж таки впливає як на власне філософію, так і на літературу, і на філологію. Назву тут лише одне ім'я — Моріса Бланшо, після якого французька «філологія» наново звернулась до вивчення словесності де Сада і Лотреамона, Рембо і Малларме, а французькі поети й прозаїки — до їх корисного для себе перечитування» [48, с. 299]. На думку того ж дослідника, для Франції завжди була характерна філософська критика. У випадку Сильві Жермен спостерігається органічне поєднання містики, філософії та художньо вишуканих форм. Для поширення містичного світовідчуття у просторі своїх творів вона найчастіше використовує лейтмотиви, так би мовити, маргінальні одиниці тексту, для філософського поглиблення тексту письменниця вправно використовує принцип аналогій, цей принцип логічного мислення здавна відомий у філософській практиці людства. Найяскравіші фрагменти тексту з'являються, на нашу думку, там, де відбувається накладання кількох містичних лейтмотивів і народжується специфічна феноменологія буття, заснована на паралогії та оперуванні інтуїтивним.

Сильві Жермен у романі «Дні гніву» представила концепцію нової, постмодерної святості, чим протистоїть загальній культурній тенденції до винищення святості як такої не лише у плані художності, а й у релігійному сенсі. Деструкція «гірського» відкидається письменницею, і вона прагне подати нам синтез нового небесного світу, де оновлена святість має право і місце на існування. Ця провідна релігійно-філософська ідея Сильві Жермен подається через лейтмотиви, що відвертало тиск дидактики чи інший вольовий вплив на читача. Природність священного і його присутність у повсякденній практиці життя — провідна ідея роману «Дні гніву». Житійний принцип викладу матеріалу при цьому виявляється найбільш вдалим з точки зору пропаганди нової сакральності.

Особливість функціонування мотивів у романі «Дні гніву» полягає у їх містифікації на засадах житійності. Цей новий спосіб містифікації тексту через лейтмотивну структуру представлений Сильві Жермен тільки в одному з її романів, «Дні гніву». Очевидно, це є вказівкою й на особливе місце самого твору в системи прози письменниці, оскільки він представляє зразок сакралізації художнього світу. Такої послідовної сакралізації ми не зустрічали ні в жодному іншому її творі.

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЕПАТАЖНОГО ФАКТУ В МІСТЕРІЮ ТА ФУНКЦІЇ ЛЕЙТМОТИВІВ У РОМАНІ СИЛЬВІ ЖЕРМЕН «ПОГЛЯД МЕДУЗИ»

Роман «Погляд Медузи» (1991) Сильві Жермен відрізняється від усього, що вона написала попередньо. Насамперед вражаючою є тематична відмінність, адже це роман про дитячу душу, написаний з позицій маленької дівчинки, яка зазнала зґвалтування. Здавалось би, що й лейтмотивна структура в такому творі мусить надзвичайно різнитися від попередніх, але саме на рівні лейтмотиву відмінності мінімальні, адже в романі виринають змістовно ті самі лейтмотиви, що і в попередніх творах: голос, мовчання, тіло, плоть, смерть, Біблія, Бог тощо. Додається лише один новий лейтмотив — людожера. Всі лейтмотиви семантично виструнчуються й утворюють таку значеннєву ієрархію, яка не повторює попередньо заявлені, тобто при всій однотипності заявлених лейтмотивів у романі «Погляд Медузи» пропонується їх оновлений розвиток.

4.1. Лейтмотив очей

Особливо актуалізованим у романі є лейтмотив очей. Дві основні значимі площини, в яких він еволюціонує, пов'язані з космосом і з помстою, є такими, що виключають одна одну. Очі, що ладні розгледіти найменші дрібнички у космосі, — бінокль — відкривають Луї-Феліксу новий світ: «Йому подарували чарівні очі, здатні бачити невидиме, розглядати те, що знаходиться поза землею, потрапляти за куліси світу» [206, с. 13]. З одного боку, дитячі очі, які можуть бачити невидиму структуру світу, приховану від звичайної людини, від світу дорослих, з другого — очі ображеної дитини, які сягають глибин душі, щоб відшукати там спокій і порятунок. Друга площина семантики очей розвивається стосовно образу маленької Люсі.

Лейтмотив очей маленької Люсі втілив ідею дитячої помсти людожеру. Ця площина семантики лейтмотиву очей розвинена набагато більше, ніж позитивна космологічна семантика очей Луї-Фелікса. Семантичний ряд лейтмотиву очей ображеної Люсі виструнчується таким чином: очі дитячі — погляд — пристріт — магічне око — очі Горгони — смерть. Очі стають єдиним знаряддям помсти зґвалтованої братом Люсі. Її ґвалтівник стає нерухомим, єдине, на що він спроможний, це — бачити світ, в якому йому відведено лише функцію спостерігача. Тож йому залишився лише погляд. Люсі отруює йому й цю маленьку можливість доторкання до світу. Вона перетворюється на химеру, що оселяється в погляді брата-ґвалтівника: «Дівчинка міцно тримається в позі вирізьбленої нахиленої химери. Химери з очима розжареної лави, з волоссям, яке стирчить, з худими колінами в подряпинах і з кривим ротом. Вона корчить гримаси, морщиться. І гримаси її одночасно живописні й звучні. Вона намалювала губи темно-червоною помадою і начорнила зуби. Рот у неї кривиться, верхня губа смикається, як у злого собаки; вона то стукає, то скрипить зубами, часом пронизливо свистить, шипить і хрипить або уривчасто вигукує щось. Іноді вона висуває рожевого язика, який здається гидким, жахливим поміж майже чорними губами. Вона згортає його в трубку, висуває далеко з рота, знов складає і ніби ковтає. Вона обертає очима, мружить, майже закриває їх, щоб потім ще гостріше пронизати поглядом лежачого» [206, с. 112-113].

Маленька дівчинка-ангелятко перетворюється на страшну химеру, що переслідує злочинця, оскільки вона одна знає про його злочини, вона була втягнена в смертельну змову з вбивцею маленьких дівчаток. Химера, в яку перетворюється Люсі, — то її єдиний дитячий захист від злочину, в якому вона була не лише жертвою, а й співучасницею, оскільки так і не змогла нікому сказати, що її рідний брат, красень Фердинан, і є ґвалтівником та вбивцею маленьких дівчаток. Єдине, що могло промовляти до світу людей, що не міг відібрати у неї її кат, — це був погляд. Тож саме у площині погляду, очей і розгортається дитяча помста. Гіперболізація можливостей очей, нагнітання магічної змістовності навколо них поступово стає сферою реальності для Люсі. Якщо їй не залишається нічого, окрім погляду, вона зробить цей погляд страшнішим за будь-що у світі, зробить його катом свого ґвалтівника.

Поступово Люсі наділяє очі магічною силою, переконує себе, що навіть очі жаб є носіями цієї магічної сили природи, яка так вабить її, як сфера її єдино можливого «промовляння». «Очі! Ось що так захоплює Люсі у жаб і метеликів: обидва ці види живих істот в процесі різноманітних метаморфоз перетворюються на очі. Випуклі кулі кольору болота й міді, що виглядають з трави й стоячої болотної води, великі, картаті, як калейдоскоп, квіти, що пурхають в повітрі, тужливі плачі кольору осені, які важко летять вночі, — такими видавались жаби, нічні й денні метелики дитині, від якої залишились лише очі» [206, с. 131-132]. Люсі покидає всіх своїх друзів, відвертається від рідні, єдиним другом для неї стають ці очі, які, на її думку, свідчать про те, що жаби й метелики знають про все і все розуміють. «Але для Люсі вони — таємничі провісники, носії всеобіймаючого ока, яке бачить наскрізь всі таємниці, вирішує все очікуване, яке дарує істинний, незаплямований погляд на світ і на всіх, хто його населяє. Погляд, який руйнує будь-яку брехню, не боїться смерті, сміється над будь-якими вироками. Погляд божевільний внаслідок своєї пронизливості й терплячої затятості» [206, с. 132-133].

Жаб'ячі очі стають для неї магічним оком природи, в якої вона навчається. Люсі опановує смертельним поглядом Медузи, тобто Горгони: «І переможений людожер відчуває, з жахом відчуває, що ніколи йому не втекти від погляду величезних очей ворожбитської дитини, в яких сплавлені мука й ненависть, потворність і краса. Бо це погляд Медузи» [206, с. 144]. Містичне перетворення Люсі є камерним з огляду на те, що ніхто його не помічає, ніхто не знає, що маленька дівчинка стає катом для свого брата-злочинця. Все, що відбувається з Фердинаном, може бути прояснене логікою реальності, хворобою тощо, але для Люсі реальність зникає, вона живе у світі магічних перетворень плоті під тиском смертельного погляду Медузи. Вона використовує цей погляд, щоб вбити людожера.

Мотив Горгони є дуже характерним для французької літератури, в контексті якої роман «Погляд Медузи» сприймається діалогічно. Поетика погляду Медузи у романі тягне за собою величезну традицію змістових трансформацій, є однією з модифікацій великого мотиву світової літератури. Тож лейтмотив погляду Медузи можна розглядати в контексті всієї французької літератури, фактично він і стає лейтмотивом лише в цьому контексті. Гастон Башляр розглядав погляд Медузи, як своєрідний комплекс, представлений у французькій літературі [цит. за: 18, с. 222-225]. На його думку, комплексом Медузи були перейняті твори Проспера Меріме, Жана Лескюра, Еліаса Льоннрота, Пьєра Емманюєля, Гюїсманса та ін. Характерним змістом комплексу Медузи у французькій літературі стає скам'яніння. Ненависний людожер у романі Сильві Жермен також скам'янів під поглядом маленької Люсі.

Чим довше страждає Фердинан, тим більше оточуюча його рідня дбає про його одужання, особливо мати, яка навіть відвідує ворожку, щоб та зняла вроки з її улюбленого сина. Таке раптове повернення до магічного боку життя матері Люсі значно збільшує магічну семантику описуваної події. Фактично вся родина опиняється в полі дії магії, чарівних засобів впливу на людську плоть. Алоїзі, матері, вдалось встановити, що її син став жертвою вроків: «…Той, хто навів вроки, мав величезну силу і його зловіще чорне око потрапило в найглибші куточки душі Фердинана, вивершуючи свій згубний вплив» [206, с. 152]. Страшна сила погляду маленької Люсі не покидає її разом зі смертю її ворога. Перемігши людожера, дівчинка одержує у спадок страшний погляд Горгони. Такий містичний дарунок обтяжує Люсі, але вона не може позбутись його. Магічна помста залишила на ній чорний відбиток мороку.

Погляд смерті потребував спокути, Люсі зазнає безліч втрат, мандрує світом, щоб вгамувати цей болісний погляд — дарунок її дитячої помсти. Врешті, вона позбавляється його у хвилину свого каяття: «Гроза, що відходила, і вітер понесли в синьо-фіолетових складках хмар погляд дівчинки, яка довго була одержима ненавистю й страхом, а потоки дощу змили й понесли маску Медузи, яку остання слабка блискавка щойно вирвала з дитячого серця» [206, с. 263]. Містична історія дитячої помсти завершується так же ірреально. Природа, що наділила Люсі магічним вбивчим поглядом, позбавляє її цього страшного дарунку. Цей погляд став не лише символом помсти беззахисної дівчинки перед людожером, а й її власною тортурою, оскільки здійснивши жадану помсту, Люсі страждає від втрати почуття радості від того, що магія вплинула на її тендітну душу й позбавила щастя людського спілкування, щастя дитинного світовідчуття тощо. Люсі позбавляється магічного погляду, але не здобуває радості, перебуваючи духовно в сфері мороку вбивчої магії: «Світло раптово зійде до неї, щоб осяяти морок, в якому все ще дрімотно перебуває вона, зійде, як ангел, що приніс благу вість пастухам, але в той же час буде підніматися від землі, як пісня Мельхіора» [206, с. 277]. Містика у лейтмотиві очей весь час існує на межі ймовірного й удаваного, на межі факту й омани. Оперуючи поняттями, які не ідентифікуються реаліями світу, письменниця заставляє нас повірити у містичні перетворення маленької Люсі, як і в її чарівне повернення до краси життя.

Звернення до містики, як форми художнього становлення змісту, в романі зумовлене попередньою традицією французької, та й світової, літератури. Обертання в межах існуючих традицій містифікації тексту, втім, не зробило прозу Сильві Жермен наслідувальною, вона лише засвідчує наступність певної художньої ідеї, приналежність до неї. Особливо характерна була містика для літератури доби модерну, зокрема для французьких символістів тощо. Петер Козловскі зазначав: «Філософські системи модерну не лише міфологічні, але й пройняті магією; вони припускають можливість засобами магії однією-єдиною людською думкою підкорити весь світ владі пануючої над ними філософської ідеї» [72, с. 175]. Філософія й магія в модерні органічно об'єднані і стали запорукою інтелектуального розвитку художнього тексту. Саме цей здобуток доби модернізму й бере на озброєння Сильві Жермен.

4.2. Лейтмотив Бога

Лейтмотив Бога в романі «Погляд Медузи» значно трансформується щодо заявленого у попередніх творах концепту внаслідок накладання на нього дитячого світобачення. В творі представлено два дитячих сприйняття Бога: Луї-Фелікса й Люсі. Для Луї-Фелікса Бог є деміургом світу, який створив світ з нічого: «І цей безмежний всесвіт, який постійно розширюється, єдиний і всемогутній Бог сотворив з нічого» [206, с. 16]. Картини творення світу в уяві Луї-Фелікса ускладнюються наявністю античного пантеону богів, так би мовити, несправжніх богів, які існували до Одкровення істинного Бога. В його божественно-космологічну панораму всесвіту навіть антична міфологія логічно вплітається, одержує мотивацію: «Єдиний Бог розвіяв мрію, час заніс ці гнівні, погордливі й люті плоди. Але, йдучи у вигнання, переможені боги й богині розсіяли свої імена по всьому небу, наділили ними зорі й мандрівні тіла планет з кільцями кольору кіноварі — вінками з каміння, льодових брил та пилу, покладеними на чоло богів-кочовиків» [206, с. 16]. Властива хлопчику поетизація всесвіту поглинула містику творіння й велич Бога.

Сильві Жермен не лише інтерпретує божественну вісь світу з позицій дитячого світобачення, а й твердить про особливу наближеність дітей до опанування самим поняттям Божого Заповіту, який дітям надається від народження, а дорослі забувають його в суєті свого існування. «Милість Господня знову ховається в незриме, знамення завіту Його огортається в таємницю. І згадають про нього лише ті, хто здатен до терплячої праці пам'яті й мрії» [206, с. 29]. Винятковість дитячого відчуття божественності світу неодноразово наголошується в романі, всупереч існуючим уявленням про нерозвиненість дитячого сприйняття щодо апріорних понять, в тому числі й поняття «Бог». Тим самим Сильві Жермен відстоює містичну природу людини, як вроджену якість, як складову душі.

Сакралізація образу маленької Анни-Лізи, зґвалтованої та вбитої людожером, в уяві Люсі базується на теологічних інтерпретаціях отця Жоашена, її вивченні катахизу та на внутрішній орієнтації на світлу радість Божественного Одкровення. Результатом всіх цих трьох впливів стало перетворення Анни-Лізи на святу: «Анна-Ліза тепер навіки Боже дитя. Тіло її опромінене німбом; тіло з чистого світла, в сто разів прекрасніше й легше за рожеву хмарку на сході дня» [206, с. 57]. Уявлення про святість, як про особливе сяйво, для Люсі є домінантою поняття «сакральне». В її дитинстві реальність сакрального представлена в скульптурі Святого Антонія Падуанського, в історії життя Святої Люсії, в Святому Письмі, в тих його сторінках, які вона вже прочитала. Люсі ніде й ніколи не підіймається до бунту супроти Бога, навіть її дивна молитва до Святого Антонія Падуанського, молитва, в якій вона благає смерті підлому брату й просить, щоб всесильний Бог не дослухався до молитов її близьких, що бажають життя Фердинану. Це молитва про смерть, що само по собі є злочином супроти божественної природи світу, але не бунт супроти Бога.

Парадоксальні взаємини людини й Бога найкраще реалізовані в романі через образ Алоїзи, яка доходить до бунту супроти Бога, до ненависті до всього живого, до самої землі. Втрачаючи сина, Алоїза втрачає й цікавість до оточуючого її світу, замикається в своїй втраті, духовно гине набагато раніше, ніж фізично. Винуватцем її горя вона бачить Бога: «Бога, який винуватець всього цього, який створив цю непостійну, непам'ятливу землю. Землю, яка носить і годує людей тільки для того, щоб легше було їх знищити, а потім пожерти. Бога, який, як твердять, подарував людині душу. Але що за дар ця душа, прищеплена до глухого й такого слабкого серця жалюгідних і нещасних людей? Хіба не міг Він залишити людей у спокої, наділивши їх блаженним глупством тварин, які не знають страждань любові, горя за померлими й жаху перед прийдешньою смертю?» [206, с. 219]. В той час, як дитинне сприйняття не заперечує Бога й існує у згоді з ним, сприйняття дорослого, обтяжене міркуваннями про сенс буття та життєві катаклізми, доходить до повстання супроти Бога, до нігілізму жити по-своєму, керуючись іншою правдою, аби дочекатись все ж таки щастя й спокою. Алоїза, зненавидівши Бога, зовсім його зрікається: «На воскресіння мертвих після кінця часів їй наплювати. Вона бажає бачити воскреслого сина, а також Віктора тут і зараз. Якщо Бог поверне їй сина, вона повірить у Нього. А ні, вона й думати перестане про Нього, як про дурний сон. Так, вона вже відвернулась» [206, с. 222].

Алоїза губить межу між містикою й реальністю, вона втягає Бога в свою реальність і хоче примусити Його діяти за її власним планом, хоче воскресити Фердинана. Містичне світовідчуття Алоїзи суттєво різниться від Люсі тим, що вона занедбала вишуканість сакрального, не опанувала його всюдисущністю, силою власної волі Алоїза прагне переробити божественність світу, а не опанувати законами божественного. Для неї містика — це нагальне диво, диво на вимогу. Отже, Алоїза не розуміє природи сакрального, живе на периферії сакрального світовідчуття, її віра в Бога взагалі є навіяною, вона не є внутрішнім переконанням, жодна з її молитов не доходить до божественного здійснення, на відміну від молитви Люсі, яка здійснюється.

Ці два розуміння Бога й божественності світу, два підходи до оперування містичним боком життя в романі співіснують, як паралельні світи. Кожному з персонажів ніколи не випадає потрапити у світ іншого, ані зрозуміти логіку світу іншого.

Лейтмотив Бога є наскрізним не лише у романі «Погляд Медузи», а в інших, зокрема у романі «Безмірність» (1994). Він є наскрізним мотивом всієї прози Сильві Жермен, проте у кожному наступному романі семантика лейтмотиву Бога значно змінюється. Задля з'ясування цих змін візьмемо до аналізу роман «Безмірність».

Особливістю розвитку лейтмотиву Бога в цьому романі є те, що він індивідуалізується відповідно до світовідчуття Прокопа Поупа. Провідною ж властивістю світовідчуття Прокопа є пригніченість, соціальна образа, нереалізованість духовних прагнень. Якщо у романі «Погляд Медузи» Бог осмислюється, як очищаюче світло, як прихисток змученій душі героїні, то в романі «Безмірність» Бог відчужений від духовного світу персонажа, він ворожий, байдужий і холодний, він нічим не може йому зарадити. Герой вигукує: «Як записати чорним по білому неймовірне мовчання Бога?» [202, с. 191]. Прокіп не перебуває у діалозі з Богом, оскільки Бог для нього — мовчазна субстанція. Індивідуалізація Бога у світогляді Прокопа здійснена також внаслідок накладання образу дочки на образ Богоматері Марії. Страждання його дочки з нещасливої любові й страждання Богоматері сприймаються героєм в одному ряду духовних випробувань, яким годі й зарадити, й спостерігати які він далі не ладен. Отже, мотив Бога в романі «Безмірність» набуває ще більшої філософічності, пов'язуючись з проблемами самоусвідомлення Прокопа.

4.3. Лейтмотив тіла

Лейтмотив тіла в романі «Погляд Медузи» збагачується семантикою дитячої плоті та зганьбленої дитячої плоті. Перші роздуми Люсі над тілесністю світу виринають під впливом легенди про Святу Люсію, плоть якої зазнала глумління, оскільки вона видерла свої очі й послала їх нареченому, за якого не хотіла виходити заміж, хоча Богоматір за велику її любов до Ісуса подарувала їй нові гарні очі. Маленька Люсі приходить до висновку, що Свята Люсія мала дві плоті та двоє очей: одні святі, а другі — мирські, і ніяк не може примирити в своїй свідомості це двоїння. Тоді вона вирішує, що подолати таке двоїння можна лише шляхом жаху: «Очі дивні й очі страдницькі, тіло, осяяне ореолом, й нещасна спаплюжена плоть, що вже гниє у землі. Очі, сповнені захоплення, і очі, сповнені жаху, прекрасне тіло ангела й жалюгідне зморене тільце. Люсі все намагалась зрозуміти, що об'єднує між собою ці очі, ці тіла; у неї з'явилось передчуття, що перетворення одного в інше повинне проходити через жах» [206, с. 82]. Загаданий у такий спосіб дуалізм плоті не долається в романі, а, навпаки, підсилюється.

Після трагедії зґвалтування Люсі перероджується, її висока дитинна чиста плоть стає сплюндрованою і жалюгідною. З'являються два образи Люсі, зафіксовані через спостереження її власної матері. Перший образ Люсі: «Донька у мене просто справжній весняний протяг, тільки й дивись, щоб не застудитися, спостерігаючи, як вона стрибає то тут, то там» [206, с. 86]. Другий образ Люсі: «Моя дочка — справжня маленька гадючка, яка миттєво прослизає між пальцями і може вжалити, якщо посмієш наблизитися до неї. Я просто не знаю, з якого боку до неї підійти. Вона завдає мені багато турбот, і я не бачу з її боку ні краплини ніжності!» [206, с. 86]. Весела, життєрадісна Люсі зникає назавжди, натомість з'являється Люсі з потьмареним світовідчуттям, приреченим на страждання й ненависть. Морок, який поглинає Люсі, ніхто не розуміє і не може її порятувати, тому він осмислюється дівчинкою, як велика містична сила, супроти якої вона беззахисна.

Семантика сплюндрованого дитячого тіла надзвичайно розвинена в романі, розмаїття смислів у цьому разі ґрунтується на зміні точок зору в зображенні дитячого сплюндрованого тіла. Для всіх її близьких дуже неприємно спостерігати, як Люсі з симпатичної дівчинки перетворюється на неохайну химеру, всі радять їй бути уважнішою до себе, але ніхто з них не здогадується, що Люсі бажає бути потворою, не хоче вдосконалюватись. Вона зумисне робить свою плоть гіршою, завуальовує всі свої жіночі принади, маскується, щоб людожер не помітив їх, щоб стати для нього гидкою, а отже, вивільнитися від його страшної влади. «Її таємниця — чорна трансмутація, що сталася з її плоттю. Брудне, зрадницьке й жахливе діяння, здійснене над її дитячим тілом, яке незмінно повторюється й повторюється» [206, с. 94]. У сприйнятті Люсі, вона вже не така, якою була раніше, оскільки просякнута кислотою з тіла людожера, її мутації викликані його гидким тілом, що скрізь переповнює та гасить її дитячу тілесність: «А кислота ця виходить з поту та інших виділень, які потрапляють їй крізь шкіру, із того білуватого гною, який так часто виливає в неї чоловік. Чоловік, який був її старшим братом, білявим і прекрасним, як день; чоловік, який був її героєм, її божеством і яким вона так пишалась. А тепер її тіло і її серце сповнені їдкої кислоти, тому що її зрадили, тому що над нею поглумились» [206, с. 95].

В одну ніч змінилась плоть Люсі. Порятунком для неї стає повільне перетворення на містичну химеру, здатну замучити людожера. У голосіннях Алоїзи — розпач матері, яка не розуміє трагедії власної дитини, по суті, в її монолозі дається доволі вичерпна характеристика зґвалтованої Люсі, яка перетворюється на химеру, штучно спотворюючи себе: «Вона була прекрасною брюнеткою, а перетворилась на потворну чорнявку. І до того ж на справжній скелет, скрізь стирчать кістки! І при всьому ж зовсім не росте, тільки очі збільшуються, від обличчя тільки вони одні й залишились. Більше того, погляд її став понурим. Вона відвикла посміхатися, замість посмішки у неї якась гримаса…» [206, с. 98]. Глухота матері до духовної трагедії дочки ніби надолужується її винятковою увагою до суто зовнішніх видозмін. Отже, Люсі свідомо стає на шлях перетворення на химеру, свідомо шукає порятунку в містичній сфері свого духу. І досягає в цьому великого успіху, справді стає переслідувачем злобного людожера, їй здається, що це вона вбила ненависного ворога. Від усієї її дитячої плоті лишаються тільки очі, оскільки їм належить стати знаряддям помсти.

Ще один змістовний відтінок концепту «дитяча плоть» пов'язаний зі сприйняттям самого людожера, для якого ця плоть є звабною: «Вона була непокірлива і навіть бунтівлива, а вже ну просто до неймовірності, але все ж в цьому худому тілі ховалась прекрасна солодкість дитинства. Це тіло було йому покірним, належало йому, і було воно солодким» [206, с. 175]. Солодка плоть дитинства, з точки зору людожера, й становить суть звабного в дитячій плоті, за якою він полює.

4.4. Лейтмотив тіла людожера

Лейтмотив тіла людожера сповнений зовсім іншою семантикою, хоча й становить частину великого, часто повторюваного лейтмотиву тіла. Брат Люсі не зміг облаштувати своє життя так, щоб не зробити її жертвою власної хтивості. Її брат — пожирач дитячої плоті. Насильство над дитячою плоттю в романі тлумачиться, як крайня форма варварства, як фактичне вбивство, до того ж цю семантику поглиблює історія Ірен Васаль, зґвалтованої людожером-братом Люсі, яка вчинила самогубство: «І насильство, яке зазнала її дитяча плоть, пронизало її серце й розум; сплюндрована, вона втратила бажання жити. Повернувшись додому, дівчина відразу побігла на горище. Зняла одну з натягнутих там мотузок, що взимку мама використовувала для сушіння білизни, прив'язала до гвіздка, вбитого в балку, зробила петлю, одягла на шию, а потім ногою відкинула стілець, на якому стояла» [206, с. 141]. Тим самим Ірен Васаль довела, що «спаплюження тіла дитини тотожне вбивству» [206, с. 142].

Спочатку тіло людожера, Фердинана, описане як досконале, із замилуванням його власної матері. Ось короткі визначення його тілесності, подані у розділі «Пізнання»: «Тіло його — сила й краса» [206, с. 70]; «Тіло його — гробниця», тобто піклування його матері зробили з його тіла меморіал її чоловіка [206, с. 71]; «Тіло його — гарна видимість», мавзолей померлого чоловіка [206, с. 73]; «Тіло його — страждання й морок», оскільки батько не був похований, не був знайдений, а зведення мавзолею для батька в його тілі поступово надало хлопцеві мертвих ознак» [206, с. 78]. Алоїза захоплюється досконалим тілом свого сина настільки, що не помічає видозмін духовних, явних патологій. Тілесність Фердинана, попри всю його фізіологічну досконалість, інтерпретується залежно від батькової, як своєрідне тілесне подовження батькового тіла, що не було знайдене, зникло. Воно ніби знайшлось для матері в тілі Фердинана. Накладання ознак мертвого тіла на живе вплинуло на формування душі, смаків

Фердинана. Його бажання стають його ж прокляттям, оскільки він жадає дитячу плоть, і лише вона може вгамувати його жадання. Врешті, пристрасть перемагає, він стає людожером, поглиначем дитячої плоті.

З моменту перетворення Фердинана на людожера його тілесність характеризується через сприйняття жертви, Люсі: «Вона скрізь відчувала цей гидкий запах шкіри чоловіка, запах поту й перегару. Запах чоловіка, розпаленого бажанням, запрілого від насолоди. У неї викликало відразу все, що виділяло це тіло: піт, слина і кров, але найбільше дивний білуватий гній, теплий і прісний, як рештки молока на дні каструлі, який виливається у чоловіка між ногами» [206, с. 88]. Ненависть до чоловічої плоті у Люсі продиктована захисними рефлексами дитини, відданої на поталу випадку. Якщо Фердинан зображується лише через поетику тілесності, причому грубої й хтивої, навіть зловісної, то Люсі — через поетику плоті, яка в інтерпретації автора є одухотвореною тілесністю, тобто становить пряму протилежність щодо вульгарної тілесності Фердинана. Підсилення духовності плоті Люсі здійснює часто повторювана характеристика «дитяча»: «Старший брат виявився всього-на-всього людожером, який годується ніжною плоттю маленьких дівчаток» [206, с. 95].

Правда, є в романі одна духовна характеристика Фердинана, але вона стосується глибини чорноти його душі: «Адже людожер — це чародій, який все перетворює на свою протилежність і знайоме й свійське робить чужим та лякаючим» [206, с. 97]. У романі «Погляд Медузи» основна характеристика Фердинана базується на оперуванні тілесним, яке переважно зводиться до характеристики статевих органів, зокрема: «Тіло одночасно дуже гарне й страхітливе. У якої тварини вкрав він ось це недоречне, довге, що стирчало у нього між ніг? Взагалі, навіть смішне, схоже на обламаний сук, однак воно турбувало її більше, ніж решта його органів, що рухались. Орган, якого у неї не було і призначення якого вона не знала, але інстинктивно відчувала невгамовану лють, що йде від нього» [206, с. 103]. Особистість Фердинана при цьому фактично занепадає, зникає за життям його окремих, переважно статевих, органів, тобто рух змістовості йде таким чином, що Фердинан все більше втрачає ознаки людини духовної, все більше набуває ознак тваринності, де статева неприборканість межує з маніакальним тяжінням до вбивства.

Магічні інсинуації Люсі (чи фізіологічна хвороба Фердинана, що, власне, в романі не наголошено, не увиразнено) вивершуються фактичною смертю людожера, але спочатку він перетворюється на нерухоме тіло, позбавлене бажань і залежне від оточуючих. Руйнація Фердинана заснована на розрізненні душі й тіла. Спочатку його деградація розпочинається як протистояння душі й тіла: те, що повинно органічно співіснувати, починає протистояти, а врешті, й існувати окремо один від одного: «Дух Фердинана скинув з себе його тіло, як скидають одяг. Але ніхто не міг зрозуміти, чому і як відбулось це зникнення, і ніхто не знав, куди сховався дух з тіла Фердинана. Оскільки так воно й було: під впливом якогось таємничого імпульсу Фердинан покинув своє тіло. Стрімко вирвався з власної тілесної оболонки, залишивши її, ще живу, лежати на землі. Час ішов, але дух Фердинана не повертався; тілесна ж його оболонка продовжувала жити, але життям, скоріше інфузорій або поліпів, ніж людини» [206, с. 151]. Виродження тілесної оболонки Фердинана відбувається, отже, внаслідок того, що її покинула душа. Така колізія тілесності вперше виринає в прозі Сильві Жермен, вона є містичною, взята із середньовічної теологічної практики дихотомії душа — тіло. Вчення про дуалізм душі й тіла ставало надто актуальним в добу шукань істинної божественності чи загостреної релігійності, будь то сучасність чи давнина. Душа, яка спізнала гріх і відчула від того захоплення, грішна душа, подібна до Фердинанової, добре описана Святим Григорієм Нисським: «Пристрасть же людської душі є уподібненням до безсловесного; засвоївши собі це, вона переходить в природу тваринну. Ступивши одного разу на шлях пороку і навіть опинившись у безсловесному єстві, вона ніколи не залишить посування у злі» [102, с. 91]. Неприродне існування тіла, відокремленого від душі, в романі мотивується магічним закляттям Люсі, перед яким лікарі й знахарі безсилі.

Загублена душа Фердинана так до нього і не повернулася, тілом оволодів морок, який у романі символізує потойбіччя, небуття. Характеристика мертвого тіла людожера також подана через торжествуюче сприйняття маленької Люсі і є свідченням її великої перемоги над мороком. Для матері Алоїзи втрата сина є подвійною втратою, оскільки вона була переконана, що в тілі її сина з'явився до неї чоловік, спотворена містична картина втрати супроводить її абсолютну сліпоту, яка не дає їй побачити злочин сина: «…Треба рятувати обожнюваного сина, дитину коханого чоловіка. Чоловікові, сину потрібна турбота. Треба обмити кохане тіло, в якому втілилось воскресле бажання. Треба обтерти тіло, яке вгасає» [206, с. 182]. Містика перевтілень зробила Алоїзу майже божевільною та непридатною для тонкого відчуття світу живих, в тому числі й світу її доньки.

Використовуючи принцип аналогій, Сильві Жермен уподібнює тіло Фердинана ще й до туші тварини, яка викладена в магазині на продаж. Паралель між м'ясом у вітрині і людожером виникає у кмітливій голівці Люсі: «М'ясо, сало, тельбухи, кістковий мозок і кров, серця й кістки — все це безкарно демонструється публічно, всім цим з повним спокоєм пропонується помилуватися покупцям. Все, що знаходиться всередині тіла, всі таємниці, сховані під шкірою, тут виставлені на загальний огляд… Месьє Тайфер також людожер, але зовсім іншого ґатунку, ніж Фердинан» [206, с. 194]. Фердинан для Люсі — всього лише така ж точно «туша», яка складається з органів і не має душі.

Лейтмотив людожера в творчості Сильві Жермен, можливо, був навіяний романом «Лісовий цар» (1970) Мішеля Турньє. В цьому романі психологія людожера подається, так би мовити, зсередини, він характеризується через опис його світовідчуття, зокрема мотивується його зацікавленість дівчатками: «Тепер я знаю, що дівчинку звуть Мартіна — так її покликали подруги. Я вже став подумувати, що непогано б спробувати форію з дівчинкою. Те, що я виріс в чисто хлоп'ячому середовищі Св. Христофора, перетворило для мене дівчаток на terra incognita, яку пора б, нарешті, дослідити» [151, с. 131]. Є у Турньє і мотив поглинання дитячої духовної плоті: «Мабуть, спілкування з дітьми також свого роду їжа, але набагато вишуканіша, можна сказати, духовна, та й сам досліджуваний мною голод став швидше духовним, ніж фізичним, зачіпає більше душу, ніж шлунок…» [151, с. 148]. Втім, у романі Турньє звинувачення у зґвалтуванні дівчинки виявляється несправедливим, справжній злодій втікає безкарно, в той час, як головний герой змушений відповідати за вчинене ним, хоч сцена зґвалтування дитини також є у творі, як і мотив лжелюдожера: «Потім я почув чоловічий голос: «Хто на тебе напав?» Відповідь Мартіни мене

приголомшила. Тикаючи в мене пальцем, вона заверещала: «Ось цей, цей, цей! Я зовсім ошаленів» [151, с. 158]. Образ Лісового царя, викрадача і вбивці дітей, перегукується з жерменівським Фердинаном.

Певна ідеологічна спільність романів Турньє і Жермен постає в аспекті ставлення до людського суду, до його вартісності. Адже обидва письменники вважають, що суд людський не здатен покарати злодія, і лише Суд Божий може дати йому істинний присуд, лише його вирок і буде виконаний.

Проте стверджувати однозначно, що вплив Мішеля Турньє на Сильві Жермен був настільки сильним, не варто, оскільки у французьких фольклорних текстах подібні сюжети про викрадення та зґвалтування дівчаток представлені у достатній кількості. Скоріше, це не пряме запозичення, а звернення до спільного сюжетного джерела, подібність за аналогією фольклорного тексту, вже існуючої традиції. Відмінного у зображенні людожера Турньє і Жермен набагато більше, ніж подібного. Однією з яскравих відмінностей є те, що у Турньє людожер не змальовується через категорію тілесності. Швидше йдеться про філософський діалог двох яскравих представників сьогочасної французької літератури.

4.5. Лейтмотив містичного або чаклунського тіла

Лейтмотив містичного або чаклунського тіла в романі розкривається через світовідчуття Алоїзи, матері Люсі. Прагнучи порятувати свого сина Фердинана, вона вдається до містичних медитацій, але одержані у такий спосіб результати вражають її саму: до неї повертається її чоловік, який загинув на війні, але тіло його так і не було знайдене. Присутність Віктора в домі сприймається Алоїзою як достеменний факт, містична реальність для неї стає зримою, Віктор «оволодіває тілом своєї дружини» [206, с. 167]. Екстатичні подорожі Алоїзи розкривають у ній чуттєву натуру, ладну на подолання будь-яких перешкод на шляху до її чуттєвих насолод: «І до чого ж все-таки ніжне це нещасне незриме тіло, яке прийшло випрошувати тепла живої плоті, прийшло шукати ласки й поцілунків колишньої своєї дружини» [206, с. 167]. Екстатичні подорожі Алоїзи до свого померлого чоловіка, її еротичні містичні пригоди поглинають найменшу можливість повернення до живого життя. Її містичний досвід виявився марним для порятунку сина, оскільки при цьому вона губить власну особистість, вирушає в мерехтливу путь звабленого потойбіччям духу. Розв'язка наступає разом зі смертю Фердинана, вона підтверджує здогадку Алоїзи про містичний зв'язок померлого чоловіка й тіла її улюбленого сина: «Чаклунське тіло Віктора, який приходив оволодівати уві сні її спраглим тілом і зник так же миттєво, як з'явився. Це чаклунське тіло з'явилося відразу після падіння Фердинана, і зникло, щойно Фердинана не стало. То було тіло-мародер, що прийшло вкрасти земну оболонку іншого, щоб набути можливість упокоїтися в могилі» [206, с. 212].

Під тиском думок про чаклунське тіло померлого чоловіка Алоїза потрапляє під дію містичного, уявного, стає неадекватною, прагне піднестися туди, куди поринули обидві її улюблені постаті. Доторкання до сфери містичного не зробило Алоїзу щасливою, як і не порятувало ні від чого. Виснажене екстатичними подорожами та містичною еротикою тіло самої Алоїзи майже втрачає прив'язаність до реальності, підпорядковуючись безвихідному горю. Зважимо ще на один план семантики: адже лише для Алоїзи Фердинан постає як позитивний: «Тіло, осяяне неземним світлом, надприродне, і в той же час здатне подарувати плотську насолоду. І, насолоджуючись здобутими ласками, вона забула про те, задля чого звернулась до сновидіння-реальності» [206, с. 216]. Турбуючись про сина, Алоїза забуває про нього, рухаючись дорогою містичного марення, вона зраджує не лише його, а й свою власну природу. Отже, і дочка, і мати перебувають на межі чорної та білої магії, на межі потойбіччя й буття, народження й знищення духу. Випробування їхнього духу мають різні кінцеві цілі, але подібні за принципом доторкання до містики, як рятівного моменту їхнього життя, яка, втім, нікого з них так і не врятувала.

Інший семантичний план зображення чаклунського тіла батька Фердинана пов'язаний з тим, що він породив людожера. Його тіло не було поховане належним чином, отже, стало оплотом для містичного оживлення мороку. Тіло, як породження мороку, як містичний перехід у потойбіччя, викликане до життя з примхи Алоїзи.

Ще одним аспектом містифікації тіла стало зображення Алоїзи в горі після втрати чоловіка й сина: «Вона зупиняється, твердне. Знову починається довгий, безконечно довгий день смутку, тьмяного страждання. З очікуваним скоро потоком сліз, конвульсивних ридань, чергового раптового збурення тіла. У неї можуть початися спазми або нудота, напад нестерпної головної болі, або вона буде проклинати життя й саму думку про Бога. Алоїза навіть не намагається припинити ці раптові припливи відчаю, упередити напади» [206, с. 223]. Тіло Алоїзи зливається з її горем втрати, воно випромінює лише невтішний стан її духу. Від цього моменту і до скону Алоїза буде страждати і помре від виснажливої хвороби, її страждання розчулять душу Люсі, яка, врешті, вибачить матері її духовну сліпоту й своє спаплюжене дитинство.

Таким чином містифікація тіла в романі «Погляд Медузи» посувається набагато далі порівняно з попередніми творами Сильві Жермен. Фактично в цьому творі немістифікованої тілесності взагалі немає.

4.6. Лейтмотив голосу

Лейтмотив голосу в романі «Погляд Медузи» семантично ускладнюється насамперед техногенним змістом голосу приймача та поглибленим тлумаченням голосу землі. Спочатку у творі подається характеристика голосів матері, батька, Лу-Фе й самої Люсі, які є земними природними людськими голосами, але кожен має власну традиційну тональність, викликає в уяві дівчинки конкретні емоції та асоціації. Зовсім по-іншому сприймається нею голос, який лунає з батькового приймача. Він для Люсі дещо нереальний, фантастичний: «Голос, який майже наближається до мовчання, стримуваний невпевненістю, страхом, приглушений давнім смутком від того, що його погано й невірно слухали в ті вже далекі часи, коли він говорив про кохання. Для Люсі це голос мрійливості та легкого смутку уяви, точно так, як і у Лу-Фе» [206, с. 32]. Цей голос поки що не містить всієї сили містичної таємниці, він проходить, як легке тло чарівного дитинства.

Мовчання стає вироком Люсі. Оскільки змістовність мовчання в романі зумовлена ще попередніми творами Сильві Жермен, де воно означало первісний хаос, звідки все народжується і куди все йде, поглинається, то в романі «Погляд Медузи» семантика мовчання, яка була використана в попередніх творах, зовсім не заперечується і не є винятком. Більше того, Сильві Жермен спирається на цю внутрішню традицію своєї творчості. Мовчання, в яке поринає внутрішній світ Люсі, є чи не найбільшою трагедією маленької дівчинки. Дитинство не може існувати поза спілкуванням, а людожер відібрав у неї щастя

спілкування, тому обділена у такий спосіб дитина, звичайно, розвивається з патологіями, не так, як дитина в нормальних умовах, яка не відвернулась від спілкування з людьми. Мовчання Люсі є злочинним, оскільки вона приховує ім'я вбивці маленьких дівчат, стає співучасницею великого злочину супроти дитинства: «Спочатку Люсі відчувала себе винною перед ними: вона була сестрою їхнього вбивці, вона приховувала те, що знала, у неї не вистачало мужності викрити свого брата, все розповісти, і Люсі страждала від свого боягузливого мовчання» [206, с. 135].

Це мовчання ставить Люсі поза життям, щастям і радістю, тобто вона потрапляє у світ мовчання — світ первісного хаосу, де все заплутане й невиразне, де правда й брехня не розмежовані у первісному потоці сенсів. Перебування у стані мовчання дедалі більше перетворює Люсі на удавану неживу істоту, вона сама прагне стати гидкою й непомітною, прагне зникнути зі світу дорослих діянь. Сфера мовчання стає для неї сховиськом, прихистком, де ніхто не ображається на неї, не заглядає в душу, не заставляє мучитися. Вона стоїть осторонь світу дорослих, а оскільки цей дорослий світ є дуже великим, то, по суті справи, виключає себе зі світу буття, штучно вибудовуючи місток у небуття, рятувальний місток. Тож мовчання, як порятунок самотній в своєму горі дитині, вперше виринає в творчості Сильві Жермен.

Характерне для доби постмодернізму зацікавлення містичними поняттями, в тому числі й «мовчанням», відбилось на всій творчості Сильві Жермен. Той сенс, якого набуває мовчання в сьогочасній філософській традиції, найповніше відобразив уже згадуваний Бодріяр: «Мовчання — розрив замкненої лінії, легкою катастрофою, невдачею…, бо це — порушення, сповнене і тривоги, й захвату, яке підтверджує, що будь-яка комунікація, по суті, є лише примусовим сценарієм, безперервною фікцією, яка позбавляє нас пустки…» [27, с. 21-22]. Отож на рівні текстових стратегій Сильві Жермен ця філософська традиція інтерпретації мовчання одержує образне втілення, а отже, й право на подальший розвиток, як структура художності.

Поступово Люсі навчається розуміти навколишній світ, закони його розгортання, навчається чути голос землі: «Люсі вбирає в себе смиренний і низький голос землі, що звучить із століття у століття і пов'язує людей із землею, на якій вони живуть, з їхніми батьками, а через них, хоч цього явно ніхто не відчуває, з предками, які давно відійшли. Крихітка Люсі й підозри не має, що цей голос одного разу замовкне, що настане зима, після якої Мельхіор не прокинеться, і прийде потім порожня і мовчазна весняна ніч. Вона навіть не підозрює, яке горе вона відчує тоді, правда, це буде дитяче горе — глибоке, але швидкоплинне. Вона не знає також, що прийде час, і голос цей, який так часто лунає вечорами її дитинства, іноді раптово буде відроджуватися в глибинах її пам'яті і що всі голоси жаб будуть викликати у неї ностальгічний сум» [206, с. 65-66]. Авторська перспектива сприйняття голосу землі Люсі приховує не лише майбутню трагедію її дитинства, а й основу її відродження, площину духовного прихистку. Маленька Люсі постає через лейтмотив голосу, як особливо чутлива особа, з душею, відчиненою назустріч прекрасним враженням та чарівним подіям. Наростання семантики прихованого дива в голосі землі раптово обривається в романі трагедією зґвалтування дівчинки. Від цього часу вона буде слухати голоси жаб, і тільки вони не будуть дратувати її, вся сила земного голосу зійдеться для неї в цих жаб'ячих хорах, вона полюбить те, що всі визнають гидким, вона сховається за ці жаб'ячі хори, щоб не чути власного страждання.

Подорослішавши, Люсі не втрачає властивість чути голос землі. До цього містичного відчуття світу у неї додається ще й голос великого міста. Повернувшись додому після тривалих мандрів, вона раптово відчуває голос землі, який утримує її від подорожей, пробуджуючи ностальгічні відчуття та невпевненість в обраній життєвій стезі. «Люсі залишилась, не дуже розуміючи, чому. Але утримувало її тут те, що вона, хоч і не усвідомлювала того, слухала голос землі» [206, с. 273]. Голос землі, який ще в дитинстві став частиною магічного світу Люсі, прокидається в ній і заставляє змінити життя. Вона вбачає своє нове покликання в тому, щоб навчитися критеріології радості, щоб жити далі: «Навчитися бачити те, що приховане від зору, плоть зримого, шкіру неба і шкіру землі, щоб поступово відкрити, що шкіра ця всього лише багно, полум'я і кров, що вона всього лише випіт насилля, дрижання люті й страху. А також навчитися слухати, вловлювати модуляції голосів, мовчання й дихання. Навчитися відчувати світ, торкатися до нього кінчиками пальців, щоб відчути приховану м'якість. Навчитися терпінню» [206, с. 281]. Голос плоті світу вивершує даний концепт. Тендітність цієї плоті та вишукана утаємниченість голосу відкривається лише тим, хто багато страждав, хто зберіг у своєму серці цей містичний досвід коливання всесвіту, утвореного з пилу зірок, як і людина, озвученого таємним голосом, неповторним і вічним. Опанування голосом у романі пов'язується з набуттям мудрості жити у світі: «Люсі зрозуміла, що голосам, обличчям, жестам й відлунням кроків тих, хто назавжди пішов, треба дозволяти приходити в свій час і відходити у свій час. Люсі навчилась терпінню» [206, с. 283]. Здивована дівчинка, ображена братом та холодом матері, поступово перетворюється в мудру жінку.

Мотив техногенного голосу, голосу з приймача Іасинта Д'обіньє, також має навантаження рятівного простору його душі — душі, яка зазнала трагедію внаслідок нещасливого кохання до Алоїзи. В хорі голосів приймача він намагається загубити власний голос туги й розпачу, він ховається від світу: «Він ловив голоси, безліч голосів своїх сучасників, розсіяних по всьому світу. Він ловив голоси, слова і дихання своїх ближніх, нехай навіть тих, хто жив у страшній далечині від нього. Став членом величезного братства — братства лунаючих голосів, голосів і нічого більше. Розмовляв з безликими та безтілесними голосами, хіба що іноді задля власного задоволення намагався уявити, який вигляд мають їх власники» [206, с. 229].

Світ радіохвиль вабить Іасинта, оскільки там немає страждання, немає нещасливої любові, немає жорстокості й зневаги. Голоси людей були невидимі, а отже, абсолютно безпечні. Серед цих голосів Іасинт й проживає решту свого життя, фактично віддає їм своє життя, хоча це в його родині нікого й не турбувало. Трагедія самотності, яка залишається непоміченою оточуючими, трагедія прекрасної душі, про красу якої дізнаються лише далекі голоси. Поезія і приймач — дві стихії, якими вимірялося життя Іасинта. Проте, навіть перебуваючи в ірреальному світі невидимих голосів, Іасинт відкриває для себе закони буття, закон смерті. Смерть як викрадачка голосів: «Смерть, викрадачка голосів, приходить і в дальні далі. Від них лишається лише згадка про насолоду слухати ці голоси» [206, с. 231]. Закон зникнення голосів, який відкриває для себе Іасинт, торкається і його самого. Одного разу і його голос зникає з містичного простору приймача.

Антиномія голос — шепіт в романі реалізується лише стосовно образу Іасинта. Його сакральне ставлення до поезії, як застиглого голосу істини, обертається притишенням власного голосу, коли він цитує поетичні рядки: «Хіба що інколи шепотів,

майже не розтискаючи губи, як людина, яка майже нечутно наспівує пісеньку, щоб вгамувати тривогу, стримати сльози. Ті вірші, які найбільше захоплювали Іасинта, найулюбленіші фрази помирали у нього на губах, в його диханні, а потім, як тремтяча піна, знову поверталися в серце» [206, с. 233]. Шепіт у романі уособлює індивідуальне одкровення. Баффінова Земля Вірджинії Вульф стала шепітним дрейфуючим островом мрій Іасинта, втілюючи силу впливу поетичного слова над ним.

У романі «Погляд Медузи» в один семантичний ряд з «голосом», «мовчанням», «луною» й «шепотом» поставлено також «слово». Слово — як найменша складова шепоту й голосу, слово — як неподільна одиниця фрази, що сповнює душу Іасинта радістю чи тремтінням душі. У цьому сенсі слово абсолютно містифікується, оскільки в ньому криється таємниця сущого, таємниця, відчути яку може не кожен. Слово для Іасинта має значення лише у тексті, лише в його улюблених віршах, вишуканих й утаємничених у істини буття: «Слова цих творів дозрівали у повній таємниці — таємниці люблячого тіла і закоханого серця, що розривалося між світлоносною красою Друга й темними чарами Коханої; в таємниці тіла й серця, що просвічуються і минають. Слова цих творів, позначені внаслідок цноти таємницею, були й покликані для шепотіння. Для внутрішніх признань» [206, с. 234].

У реальному світі Іасинт мав голос лише для того, щоб передавати його в далекі далі: «Подібно до птахів, мешканців болота, він посилав у світ свій голос, але подарований прекрасній мові далеких далей, і голос його досягав слуху невідомих, але таких знайомих чоловіків і жінок, і ті у відповідь надсилали йому свої голоси, ніби ехо. Відлуння, яке іноді потрапляло в найглибші його мрії, надовго там поселялось, народжуючи в ньому дивний гомін, шелест відлуння шовковистих слів» [206, с. 248]. Голос — це лише індивідуальна людська ознака, для Іасинта голос був також приналежністю цивілізації, оскільки голосом користувались, наприклад, підводні човни. Їх ядерний голос був голосом століття-вбивці. Проте голос для Іасинта стає єдиною реальністю, де він комусь потрібен, тому він зосереджується на своїх далеких далях, ніби покидаючи реальний світ. Проживши так понад 20 років, він стає тінню для родини, тінню, яку ніхто не розуміє, навіть, якщо хоче зрозуміти (Люсі). Його людська сутність, неповторність його особистості реалізується лише в площині голосу, і, оскільки голосу надається значення, яке перебільшує ті функції, що відведені йому в реальності, то саме тяжіння до голосу, як сфери буття, осмислюється в містичному плані, як фактичне зникнення героя для оточуючих його людей.

Містифікується «слово» в романі також і через сприйняття Люсі. Оскільки ми маємо два образи Люсі, до зґвалтування та після нього, то маємо і два розуміння слова й мовчання в її сприйнятті. До страшної події в її житті слова мали магічний сенс, вона шукала в них щось приховане, таємниче і майже завжди знаходила: «Слова тоді мали магічну ауру, фрази, вимовлені дорослими в повний голос або пошепки, найчастіше були сповнені таємниць, і безліч їхніх висловлювань видавались їй загадковими» [206, с. 115]. Після страшної трагедії Люсі втрачає цікавість до світу дорослих, він перестає їй видаватися світом таємниць, а постає, як спотворена реальність, якої вона хотіла б позбутись, сховатись від неї. У зв'язку з цим змінюється і її сприйняття слова як такого, Люсі перестає бачити магічну ауру слів дорослих, все частіше їй здається, що вони й не говорять зовсім, лише брешуть та дошкуляють їй. Слово, отже, втрачає магічну ауру, секуляризація слова у світобаченні Люсі є ще одним прийомом її виокремлення із середовища людей, які рідні їй лише за народженням, але не здатні ані захистити її, ані второпати суть її страждань, полишаючи її й далі на страшні муки.

4.7. Лейтмотив сну

Лейтмотив сну реалізується в романі як художня картинка власне сну і як теорія сновидінь, екзегетика сну. Сон і дитяча плоть дуже пов'язані між собою. Вперше опис сну стосується світовідчуття Луї-Фелікса: «Щоночі від засинає в ямці штучних небес і бачить сни, в яких сяє сонце, тремтять зірки або переливається північне сяйво. Уві сні він обертається навколо планет, летить, осідлавши сонячний вітер, перетинає Чумацький Шлях, бігає, подібно мисливцю за метеликами, безмежними просторами неба, ловлячи метеори» [206, с. 13]. Щасливе дитинство вундеркінда Луї-Фелікса дарує йому казкові сни про будову всесвіту, про космічний пил і зірки. Його покликання сягнути зірок реалізується спочатку в цих дитячих снах. Позитивна семантика сакралізованої дитячої плоті й радісних снів у романі поступово змінюється.

Зміні радісної й позитивної семантики сну, як відображення дитинного стану душі, сприяє звернення до теоретизування з приводу природи сну та можливостей впливу на людські сновидіння («Але цього недостатньо, щоб потрапити в сон, відкрити людям повіки. Цього вистачає тільки на те, щоб трохи підфарбувати образи, які швидко проминають, які гойдаються в їхніх сновидіннях» [206, с. 83]). Екзегетику сну черпає з роману Джоржа Дюморьє «Пітер Іббетсон» Алоїза, прагнучи перенестися у містичний світ, де загубилася душа її сина. Сильві Жермен навіть наводить рядки з цієї книги: «Спати завжди треба лише на спині, підклавши складені руки під голову та схрестивши ноги — права лежить на лівій, якщо тільки ви не ліва; ні на мить не можна припиняти думати про те, де ви хочете опинитися уві сні, після того, як заснете; уві сні не можна забувати, де ви знаходитесь і ким станете, коли прокинетесь. Ви повинні поєднати сновидіння і реальність. Не забувайте про це!» [206, с. 149].

Концепція сну-реальності, пропагована Дюморьє, настільки впливає на Алоїзу, що вона стає залежною від цього містичного відчуття, постійно прагне поринати в глибини сну-реальності, шукає там відповідей на запитання, які перед нею поставило реальне життя. Врешті, вона опиняється в стані сну-реальності навіть тоді, коли їй здається, що вона активна. Повіривши у версію Дюморьє («Сновидіння-реальність — це чарівний ключ, який незримо для решти відкриває нам безмежні простори любові» [206, с. 150]), Алоїза йде цим сумнівним містичним шляхом до, як їй здається, порятунку свого сина. Науковоподібність концепції Джоржа Дюморьє видається Алоїзі переконливою: «Оскільки сновидіння-реальність є методом, своєрідною аскезою, що дозволяє повністю розпалити світло пам'яті. І навіть більше того — парапсихологічний простір, переможений цим методом, дозволяє здійснювати передачу та синтез думок. І Алоїза переконала себе, що якщо вона зможе досягти стану сновидіння-реальності, то їй, поза всякими сумнівами, вдасться зустріти мандрівний дух сина…» [206, с. 154]. Проте сновидіння-реальність Алоїзи набирає зовсім не того напряму, на який сподівалась вона: «Часом Алоїза намагалася боротися з неправильною орієнтацією пам'яті, з цією свободою та відхиленнями думки, намагалась переключити увагу на сина, який потребував невідкладної допомоги від біди, в якій він опинився. Але її марення-сновидіння вперто рухались своїми хвилястими стежками і незмінно приводили її до Віктора. До такого жаданого тіла Віктора» [206, с. 156]. Не врахувавши силу власного

несвідомого, не будучи обізнаною із законами існування людського духу, стихійно втручаючись у сферу містичного, вона помиляється і платить велику ціну за свою помилку.

Алоїзі раптово відкривається істина, що сни непідвладні керуванню ззовні, що вона неспроможна орієнтувати своє несвідоме. «Дні йшли, сеанси сновидіння-реальності продовжувались, і плутанина все підсилювалась. Сеанси сновидіння-реальності не мали нічого спільного з тим, чим займались Пітер Іббетсон і герцогиня Тауер; то було швидше сновидіння-запаморочення чи навіть сновидіння-морок. Заплутані марення Алоїзи заглиблювались у самі надра її плоті, і плоть розпалювалась, волала від жадання» [206, с. 162; див. також с. 215-216]. Зв'язок сну й несвідомих імпульсів душі виходить на поверхню, Алоїза плутає природу сну з природою розуму і тому потрапляє у пастку. Чорний морок все глибше засмоктує її: «Вона вийшла в похід, щоб порятувати сина, озброївшись материнською любов'ю і білою магією сновидіння-реальності, але в дорозі заблукала, дозволила, щоб нею оволоділа плотська любов, дала себе зачарувати чорній магії сновидіння-мороку» [206, с. 170]. Це є містичне поринання засобом сновидіння, хоч Алоїза вороже ставилась до будь-якої містики, але у цьому випадку містика підкрадається до неї з того боку, де вона беззахисна.

Для Алоїзи сон стає другою реальністю, саме тією, якої їй не вистачало. У фрагментах опанування Алоїзою методики сну-реальності відчутна середньовічна традиція трактування снів як містка у минуле та майбутнє. У середньовіччя сон тлумачився як місток між життям і смертю, як відкритий кордон між ними, що спричинилось до численних описів подорожей у потойбіччя та спілкування з померлими для одержання від них різноманітних пророцтв та вказівок. Традиція інтерпретації сну як кордону між сучасним, минулим і майбутнім, сягає ще більш минувшини, тож видіння Алоїзи цілком утримуються в межах існуючої культурної традиції, виділяючись лише індивідуальними образами минулого. Специфікою письменницької манери Сильві Жермен є саме те, що вона не прагне винайти принципово новий художній елемент, а залучає його з культурних напластувань, вільно оперуючи різними століттями та епохами. Екзегетика сну, яка фактично дорівнює свідомій історії людства, обертається в її романах то тим, то іншим змістовим боком, залежно від художнього плану зображення, від потреб актуалізації образу. Сама ж письменниця ніякої нової теорії сну нам не пропонує.

Характерно, що сни Фердинана ніколи не бувають вивершеними картинами, вони взагалі безбарвні, в них немає нічого: «Він не заснув, і жодне сновидіння не угніздилось в ньому. А сон, що пливе всередині нього, такий дивний в чистому цьому світлі, що тремтить на небі, в якому губиться його беззмістовний погляд: небо повертається супроти обертання землі, на якій він розпростертий. Сон, що тисне його, стократ темніший, ніж фіолетові тіні, що затримались в гущавині живих загородок та заростей кущів» [206, с. 68-69]. Сон Фердинана межує з небуттям, в яке він повільно й переселяється. Позбавлення Фердинана сну з його яскравими картинами та звуками є однією з характеристик цього образу, як позбавленого розуміння суті сущого, як людини, що вкрала дитинність світу, позбавила його барв і звуків. Таким чином лейтмотив сну стосовно образу людожера також має функцію своєрідного вироку. Виключення Фердинана зі світу казкових видінь інтерпретується як покарання, як виключення його взагалі зі світу живих людей.

Сон у романі «Погляд Медузи» має семантику казкового одкровення світу, подарованого людям, добрим душею. Тож людожер просто не може мати такого дарунку, оскільки він руйнує світлу картину світу. Сон у романі стає ціннісним принципом, тобто втілює критеріологію цінності: тільки персонажі, які не вчинили злочину, ладні побачити казковий світ сну. Крім того, сон кожного персонажа індивідуалізується також залежно від того, наскільки цей персонаж демонструє розуміння містичного боку життя, наскільки він затягнений у незбагненну подієвість неможливого, неймовірного. Цінність сну в системі містичного світобачення є винятковою, тож, спираючись на вікові традиції потлумачення сну як чогось втаємниченого й вартісного, Сильві Жермен використовує прийом сну для того, щоб розставити акценти над образною системою роману, щоб допомогти читачеві зорієнтуватися. Оскільки її манера письма не передбачає ніякої дидактики, ніякого нав'язування своєї точки зору, то алегорична змістовість сну у цьому випадку стає для неї винятково придатним художнім засобом, до того ж засобом, який характеризується сильним впливом на свідомість як персонажів, так і читачів.

Кожен сон Сильві Жермен потребує алегоричного прочитання, певного розумового зосередження, декодування, інколи таке декодування здійснюється тоді, коли персонаж стає неактуальним для читача, тобто коли його художній задум повністю вивершується. Такий прийом необхідний для письменниці, щоб упевнити того самого читача у правомірності його умовиводів. Звичайно, в психоаналізі сон постає як найліпше втілення несвідомого, але в художній літературі несвідомого немає, кожен елемент тексту є свідомо розташований, осмислений творцем, випробуваний часом, внутрішнім часом самого твору. Сон, як лейтмотив її романів, стає закономірністю, але не принциповим винаходом тексту. Акумулюючи містичну силу душі людини, він має нахил до провіденційності настільки ж, як і до поглибленої характерології персонажів. Кожен сон у романах Сильві Жермен не подібний до іншого, становить окрему індивідуалізовану персонажем фантазію. Через сон у життя персонажів вривається містичний бік життя, існування якого вони можуть навіть не визнавати, тобто сон стає саме тією сферою втручання в подієвість, яка не передбачає готовність персонажа до сприйняття одкровення, поданого у формі сну.

4.8. Лейтмотив смерті

Лейтмотив смерті супроводить майже всі персонажі роману «Погляд Медузи» Сильві Жермен. Люсі мріє про смерть людожера, Алоїза не може примиритися зі смертю свого першого чоловіка Віктора тощо. Смерть, як тінь життя у романі, виринає повсякчас. Характерне жерменівське тяжіння до зображення через призму вічності зробило категорію «смерті» ціннісним орієнтиром для живих. Її філософія смерті, як повернення до первісного джерела, до мороку-хаосу, в якому закладені всі ознаки майбутнього відродження, проглядає в усіх чотирьох романах. Є в системі її художності категорії, які стоять поза добром і злом, людськими пристрастями й шуканнями, до яких належить і смерть. Смерть, як складова екзистенції, причому, та складова, яка безпристрасно й закономірно вивершує всі діяння людини, яка не може бути осмислена, не підлягає градації пізнання, не знає вершин та глибин своєї змістовності, тобто нерозпізнана категорія людської екзистенції, і як така, вона відкривала письменниці великі можливості щодо містифікації тексту.

Семантичний ряд лейтмотиву смерті складає: смерть — мертве тіло людожера — вбивство людожера — могила — провісники потойбіччя. Разом вони складають весь змістовний діапазон танатологічних мотивів у романі «Погляд Медузи», до того ж всі неодноразово повторюються, тобто є лейтмотивами. В романі «Погляд Медузи» Люсі відвідує могили тих дівчат, яких вбив її старший брат-людожер, навіть у день поховання старшого брата вона відвідує не його могилу, а могили його жертв. «Для Люсі ця фотокартка Ірен ніби могила — але могила розчахнута. Вона схиляється над очима Ірен, як над порожньою могилою воскреслого Христа, з якої відвалений камінь, схилялись жінки-мироносиці» [206, с. 143]. Могили загиблих дівчаток впливають на Люсі, вона стає більш рішучою й мужньою, вона бачить своє завдання в тому, щоб перемогти людожера. Фактично вона приходить на могили цих дівчат з тим, щоб отримати моральну санкцію на помсту.

Врешті-решт, помста піднімається з глибин її озлобленого духу: «Погляд її сягає кордонів зла, прозріває смертну грань і потрапляє навіть у загробні кордони. Рана, що нанесена була їй три роки тому, так досі й не закрилась, не затягнулась. Ця виразка сорому й страху постійно розпалена, весь час палає. Лють витіснила сором, ненависть витіснила страх. Рана все заразила, все отруїла, і саме тоді вирвався дух помсти» [206, с. 188]. Помста Люсі полягала в тому, щоб перемогти людожера, а перемогти його можливо було лише вбивши. Люсі перетворюється на зло, стає переслідувачем людожера, його жахливим сном, його маскою смерті.

Інтерпретуючи смерть як гру, Люсі натхненно грає в цю гру: «Це важка гра. Люсі грає в неї пристрасно і з повним зосередженням. А ставка в ній — життя і душа зведеного брата. Тепер у Люсі немає ні найменших сумнівів, що межа між нею і братом стерлась, і зло зараз перебуває в набагато більшій мірі в її таборі уже переможеного брата. Уже покараного» [206, с. 203]. Заподіявши смерть людожеру, вона не стає від того щасливішою, як і не позбувається тягаря на серці. Люсі відкриває для себе закон помсти: помстившись людожеру, вона помстилася й собі, зробила себе навіки нещасною. «Нарешті настав час оголосити світу прекрасне повідомлення, яке до цього часу вона могла лише сумно й урочисто прошепотіти: «Людожер мертвий, справді мертвий! І це я, Люсі, я сама вбила його! Ви чуєте?» [206, с. 261]. Радість від перемоги над людожером потьмарюється усвідомленням приналежності до зла. Смерть людожера потягла за собою й духовне переродження Люсі, втрату нею відчуття радості.

Особливим прийомом у романі є зображення смерті людожера в тяглості, в процесуальності, адже він помирає повільно, завдаючи болю Алоїзі та перетворюючи Люсі на химеру смерті. Чим довше триває помста Люсі, тим менше залишається в ній рис безтурботності, радості, життєздатності, оптимізму. Врешті, вона втрачає світло душі і потрапляє у суцільний морок. У цьому стані вона буде протягом всієї своєї юності, вона не зазнає задоволення від життя, від любові, від природи. Люсі втратить відчуття краси життя, інерційно рухаючись до наступного життєвого враження, яке не має нічого спільного з її істинним одкровенням. Отже, влада смерті над Люсі приводить її до мороку. І ніщо не може порятувати її від нього, хоча вона робить відчайдушні спроби покинути морок, мандрує по світу та, обійшовши його майже весь, повертається до свого початку, до родинного гнізда, щоб саме там спокутувати свою страшну провину і навчитися знову любити життя й радіти йому. Покарання, яке випадає на долю Люсі, не менше за те, яке вона заподіяла людожеру. Кожен, хто вчинить смерть, буде страждати від неї — ніби промовляє до нас автор, але фактично автор лишається «поза кадром».

4.9. Лейтмотив Біблії

Велика роль у романі «Погляд Медузи» відведена біблійним цитатам. Частіше в тексті зустрічаються прямі біблійні цитати, але є й парафраз із Біблії, є й ремінісцентні структури, навіяні Святим Письмом, є також алюзії. Кілька розділів книги мають епіграфом якийсь уривок з Біблії, який у системі змісту даного твору відіграє символічну декодуючу роль, спрямовує читача на прочитання того, що є прихованим, що не лежить на поверхні тексту, адже й сама письменницька манера Сильві Жермен аж ніяк не може бути названа дидактичною. Зумисне тяжіння до алегорії, таке характерне Сильві Жермен, вмотивовується прагненням письменниці залучити читача в процес декодування світу, заставити його побачити незриме, приховане, зробити його не просто свідком, а співучасником таємничого процесу синтезу змісту, причому такого змісту, який є кінцевою правдою, який не має варіацій щодо істини, так само, як це ми маємо в Біблії.

Розділ про Фердинана починається з епіграфа, взятого з Біблії: «Горе тим, що зло називають добром, а добро — злом, що ставлять темноту за світло, а світло — за темряву, що ставлять гірке за солодке, а солодке — за гірке!» [Іс., 5, 20]. Далі характеристика Фердинана подається через категорію тілесності, всіляко описане його могутнє й гарне тіло та ті бажання, що блукають в ньому невиразними тінями, найсильніше з яких і зробить його злодієм-людожером, тобто цитата з книг Ісаї покликана прояснити внутрішню сутність Фердинана, оскільки він саме й належить до тих, хто підміняє поняття добра і зла.

Часте звернення до Біблії, таке властиве Сильві Жермен, можна розглядати, як систему біблійних лейтмотивів, де містифікація тексту здійснюється внаслідок експлуатації алегоричних змістів Святого Письма. І ось уже Фердинан постає перед нами не простим злочинцем, а біблійним, який вчинив гріх переінакшення сакральних змістів, що мусили бути одвіку непорушні. Акцентація Фердинана як пробіблійного персонажу орієнтує читача на оцінку його діяльності у світлі сакральних цінностей буття, отже, він повинен зазнати суду людського — від читача. Вирок Люсі й Божий співпадають, що наголошено в «третій сангіні»: «Помирає, як помирають засуджені на вічні муки на жорстоких картинах художників-примітивістів, які представляють грішним людям пекло, щоб відвернути їх від зла та ниць вчинків. Ці навіки прокляті всю вічність помирають, кожну мить переживаючи жах агонії, але життя їхнє на жодну мить не переривається» [206, с. 111].

З цієї загальної, вселюдської ретроспекції пробіблійного покарання зла Сильві Жермен переводить увагу читача на інший масштаб, на конкретного носія зла, яким є в романі Фердинан: «Він відчуває, що сили полишили його, воля розвіялась, думки відлетіли, і навіть його власний погляд більше не належить йому, він відірваний від нього. Його погляд поглинутий спогляданням яскраво-червоних сердець, але ще більше — обличчя, що схилилося над ним, обличчя з палаючими жерлами цих очей, з яких виливається апокаліптичне світло» [206, с. 111]. Рух думки від людини взагалі, біблійної людини, як певного архетипу — до людини конкретної, з тіла й плоті є способом сакралізації образу, але у даному разі сакральне сприяє нищенню цього образу. Містифікація негативного персонажа за допомогою актуалізованої біблійної традиції потрактування злочинця

вперше так відверто подана саме в романі «Погляд Медузи», адже нахил до пробіблійного зображення злодіянь Бурштинової Ночі в однойменному романі не був настільки рельєфним, настільки алегоризованим на засадах Святого Письма.

Біблійні лейтмотиви в романі мають велике значення у плані конструювання змісту. Вони складають другий, неозвучений автором, рівень змістовності, тобто той рівень, який конструює сам читач. Тому говорити про біблійні мотиви в романі «Погляд Медузи» взагалі справа невдячна, оскільки більшість таких мотивів є інтелектуальною реконструкцією самого читача, є, по суті, внутрішнім контекстом твору або, за сьогочасним теоретичним визначенням, контекстуальна інтерпретація.

Використання біблійних мотивів притаманне всій прозі Сильві Жермен. Зокрема в романі «Безмірність» (1994) вони виринають в оновленому сенсі, але все ще свідчать про бажання автора подати глобальну картину світобудови. Книга «Безмірність» виділяється з-поміж інших тим, що в ній застосована інша схема використання біблійних мотивів, письменниця ніби прагне до накладання всіх попередньо заявлених фрагментів Біблії: «Голосніше за всіх кричать, звертаючись до Господа, незмінно з безодні. І Йов, який лежить у гноїщі, весь у вошах та корості, врешті-решт, реабілітувався перед лицем Господа та перед своїми благочинними друзями. Про те говорить й Євангеліє, й апостол Павло твердить про це ж. Не спростував би мене й Фома Аквінський, який запевняв, що наше тіло є матеріальним вираженням душі і що все, що воно зазнає, здобуває у душі глибинний відгук» [202, с. 29].

Неодноразове звернення до Біблії необхідне для Сильві Жермен, оскільки ця вічна книга, її ремінісцентна присутність утворює сферу одвічного діалогу людини й Бога, а, отже, дає можливість глобалізувати тематичну структуру тексту, винайдена у такий спосіб площина узагальнень, безперечно, сприяє підсиленню філософічності.

Використання відомого у світовій літературі мотиву Горгони у романі Сильві Жермен потягнуло за собою низку семантичних значень, обійти які письменниця не могла та й не прагла, а саме: скам'яніння, холод, невідворотність перетворення тощо. Проводячи аналогію між дівчинкою та Горгоною, Сильві Жермен не лише увиразнює дитячу самотність та безвихідь, а й прагне задекларувати саму природу зла, його чинники. Все своє життя Люсі буде страждати від скоєного (як вона вважає) злочину, втратить природність у стосунках з людьми, набуде рис відчуження тощо. Лейтмотивна структура роману «Погляд Медузи» спрямована на демонстрацію прихованого, як, власне, і в усіх попередніх романах письменниці.

Актуалізація лейтмотиву очей у романі «Погляд Медузи» зумовлена семантичним наповненням образу Горгони, ознаки якої частково переносяться на Люсі, маленьку дівчинку. Тож семантичний розвиток лейтмотиву очей у цьому романі об'єктивно перебільшений, він виструнчений відповідно до власного міфемного простору і має у тексті центрувальну функцію стосовно лейтмотивної структури роману.

Усі сокровенні думки Люсі розкриваються читачеві лише у просторі лейтмотиву. Звичайна життєва подієвість передається у творі на рівні тематичному та сюжетному. Такий просторово-рівневий розподіл інформаційного поля тексту сприяє утворенню двох площин — реальності та світу міфологічної Горгони. Люсі, перебуваючи в обох світах одночасно, сама не здатна узгодити ці світи, проте вона є єдиною істотою, яка перебуває в обох світах відразу. Жерменівська містифікація тексту на рівні лейтмотиву в цьому романі вирізняється також наголошенням на ймовірності-достовірності як хиткій межі людської свідомості. Відбувається навіть гра цією межею. Дійсність і містика повсякчас взаємно зумовлюються так само, як і взаємно заперечуються.

Особливістю функціонування лейтмотивів у романі «Погляд Медузи» є як адаптація поширеного мотиву Горгони, так і увиразнення дитячого світу дівчинки. Стосовно творчості Сильві Жермен можемо говорити про «лейтмотивну свідомість» як щось виокремлене й самодостатнє, оскільки саме в структурі лейтмотивів думка розвивається певною мірою незалежно. У романі «Погляд Медузи» спостерігається логічне вивершення лейтмотивів сну, голосу та ін., які ми зустрічали в попередніх творах. Містифікація тексту у даному випадку також є незаперечною його властивістю й, вочевидь, художньо-естетичною метою самої письменниці.

ВИСНОВКИ

Основний зміст романів Сильві Жермен конструюється через лейтмотиви, актуальність проявлення яких різна в кожному творі. Лейтмотиви, залежно від способу їхнього функціонування, можна поділяти на такі групи:

1) лейтмотиви, що загалом притаманні прозовим творам Сильві Жермен, тобто осмислюються в цій якості лише при прочитанні всіх романів письменниці, оскільки в тексті одного виринають не більше одного разу, наприклад, лейтмотив вічної дитини тощо;

2) лейтмотиви, що розвиваються лише в межах якогось одного роману, переважно з метою індивідуалізації постаті;

3) лейтмотиви, що розвиваються в межах одного роману з метою характеристики персонажа з позицій об'єктивності, всезагальності, з виразними ознаками макрокосму. Такі мотиви не мають за мету індивідуалізацію постаті літературного героя, а навпаки, тяжіють до універсалізації його.

Ці три великі групи лейтмотивів разом утворюють систему відображення світу та людини в ньому, навіть коли образ людини в даному лейтмотиві не представлений. Вони характеризують світ та людину, не будучи при цьому великими тематичними одиницями, часом складаючи всього одну фразу чи словосполучення.

Характеризуючи лейтмотиви того чи іншого роману, самі того не бажаючи, ми торкнулися філософської основи її художнього мислення, здійснили характеристику змістовості цих романів, яка є майже вичерпною, оскільки лейтмотивна структура в них є провідною змістовою структурою. Лейтмотиви в цих романах, існуючи в певній ієрархії, складають той змістовий рівень творів, де й розгортається основна подієвість, де й відбувається формування читацького уявлення про плин сюжету, якщо про цю категорію щодо творчості Сильві Жермен взагалі є сенс згадувати.

Тож найчисленнішу групу складають лейтмотиви, що повторюються не лише в просторі одного конкретного роману, а й у всій прозовій творчості Сильві Жермен. Такі лейтмотиви мають вирішальне значення для утворення картини світу та демонстрації її видозмін, часом чаклунських метаморфоз тощо. Конструювання змісту в романах Сильві Жермен продиктоване

постмодерною втратою орієнтації на персонаж та на сюжет у класичному його розумінні. Тут хочу нагадати думки А. Роб-Грійє про сучасний йому роман: «Наголошений культ «людяного» поступився перед більш широкою, менш антропоцентричною точкою зору на життя. Схоже, що, втративши свою найнадійнішу в минулому опору, героя, роман захитався. Якщо йому не вдасться стати на ноги, то, отже, його життя було пов'язане з життям суспільства, яке пішло в минуле. Але, якщо він все ж зможе піднятися, то це, навпаки, буде свідчити про те, що перед нами розкривається шлях, який обіцяє нові відкриття» [128, с. 115]. Жерменівський лейтмотив виступає, як принцип конструювання змісту, отже, він із маргінальної тематичної категорії тексту перетворюється на принцип конструювання художнього світу та образу людини в ньому. Ані характер, ані історія життя героя більше не «централізують» оповідь, не стають орієнтирами у сфері нарощування змістовості. Саме лейтмотиви пов'язують всю творчість письменниці в єдине ціле, саме в них акумулюється таємна сила пропагованої нею духовності. Провідною ознакою всіх лейтмотивів творчості Сильві Жермен є наявність містики в них, яка призводить до специфічної, жерменівської, містифікації тексту, на що ми і звертали увагу в попередніх розділах.

Лейтмотивів, які характеризують весь художній простір романів Сильві Жермен та мають містичну інтерпретацію, небагато, проте всі вони наділені найвищою мірою узагальнення, мають конструювати верхній рівень світобудови її прози.

Число таких лейтмотивів не надто велике, але значення їх у системі філософії Сильві Жермен є надзвичайне, оскільки вони допомагають читачеві зрозуміти приховані змісти життя в інтерпретації автора. Як ми вже зазначали, структура змістовності романів Сильві Жермен реалізується не стільки через тематизацію великих просторових структур, скільки через маргінальні тематичні одиниці тексту, серед яких лейтмотив, безперечно, є наголошуваним, становить перший ряд актуалізації даного типу тематизації. Наскрізні мотиви творчості Сильві Жермен дають поняття про її філософію чи не найповніше, в них акумулюється той тип змістовості, реконструювання якого читачем взагалі рідко здійснюється. Це один із верхніх рівнів будови змісту, вагомість якого для опанування жерменівськими текстами є незаперечною, оскільки саме в такий спосіб і промовляє до нас письменниця, адже вона не полюбляє відвертих виливів міркувань, запобігає будь-якої нав'язливості, будь-якого диктату тексту.

Найбільшими узагальненнями характеризуються в прозі Сильві Жермен мотиви, які є наскрізними мотивами її творчості, в них філософська й містична природа її художності проступає найвиразніше. До числа таких лейтмотивів належать: лейтмотив вічної дитини, Звіра, часу, зоряного пилу, Парижа.

Лейтмотив вічної дитини виринає в романах «Бурштинова ніч», «Погляд Медузи», «Дні гніву». Вперше психологічний архетип вічної дитини був відкритий психоаналізом і базувався на оперуванні божественною позачасовістю статусу дитинства. У міфології вічне дитя символізувало вічність Бога, зокрема у християнстві це вилилось у поняття «предвічного Бога». В значеннєву структуру вічного дитяти, або пуера, включається страх потрапити в ситуацію, звідки немає виходу; всі плани щодо майбутнього не стосуються рішучих дій, а прагнення до свободи та незалежності для пуера обмежується лише роздратуванням з приводу того, що такої незалежності він позбавлений. Для психології пуера характерне відчуття уярмлення, позбавлення свободи, саме життя сприймається ним як несвобода. Цілком у межах даного тлумачення архетипу вічного дитяти й конструюється змістовність подібного лейтмотиву в творчості Сильві Жермен. Рисами вічної дитини наділений Блез із «Днів гніву», чиє дитинне захоплення образом Пречистої Діви не може бути нічим заплямоване. Він сакралізується автором через уподібнення до архетипу пуера.

Рисами вічної дитини в романі «Погляд Медузи» наділений Луї-Фелікс, який зберігає свою дитинність до смерті. Має ці риси й Люсі, проте колізією змісту в цьому випадку є насильницьке зникнення відчуття дитинності світу в Люсі.

Народження Віктора-Фландрена (роман «Книга ночей») пов'язане з поверненням відчуття дитинності світу його матері та з актуалізацією в ньому рис вічності.

У романі «Бурштинова ніч» виразну характерологію вічної дитини має Розелен, на що в тексті є дві відверті вказівки: «То був погляд вічної дитини, чию незайманість і доброту не похитнула навіть зрада, здійснена тим, кого він зробив своїм другом…» [204, с. 266]. «Перші листи були написані дівчинкою маленькому хлопчику, потім юною дівчиною і, нарешті, жінкою — все тій же дитині. Вічній дитині, чия сердечна чистота, доброта і простота, здавалось, не переставали захоплювати Терезу…» [204, с. 276]. Отже, поняття «вічна дитина» в системі авторського світобачення відіграє чималу роль.

Філософське підґрунтя вічної дитини в романах Сильві Жермен зовсім не тотожне його тлумаченню в психоаналізі. Рисами вічної дитини в її творах наділяються люди, які здатні до очищення душі, до дитинного світосприйняття. Під визначення вічної дитини у неї потрапляють чисті душею, здатні на духовні подвиги. Найбільше таких персонажів у романі «Дні гніву». Крім того, поняття вічної дитини, як індивідуальний авторський філософський концепт, виконує базову роль своєрідної основи буття. Цей наскрізний мотив стосується будови духовного світу людини, він характеризує основи людської душі, які не дають людині впадати до глибин її тваринності.

Лейтмотив зоряного пилу, з якого зроблені всі люди, виринає в романах «Бурштинова ніч» та «Погляд Медузи». Вершинне втілення концепту тілесності в творчості Сильві Жермен становить саме цей лейтмотив. Проте тілесність у ньому настільки одухотворена, настільки змінює свої якісні характеристики, що існує майже, як самодостатній мотив. Функцією лейтмотиву зоряного пилу є нагадувати людям про їхнє високе духовне покликання, про істинну їхню природу. Цей наскрізний мотив також стосується світобудови. Фактично всі наскрізні мотиви в прозі Сильві Жермен характеризують світоглядні позиції автора та стосуються авторського уявлення щодо світобудови та призначення людини в ньому.

Таде з роману «Бурштинова ніч» відкриває таємницю будови світу: люди зроблені із зоряного пилу, космос є їхньою батьківщиною. Луї-Фелікс (роман «Погляд Медузи») також приходить до висновку, що все в цьому світі, не виключаючи й людей, зроблене із зоряного пилу. Таким чином зоряний пил як основа буття, основа матерії Землі, часткою якої є й людина, становить таємну основу життя. Ця істина відкривається лише особливим душам, розчахнутим назустріч сонцю й радості, душам, які зберігають дитинність, здатні сприймати світобудову через призму сонячного її призначення. Отже, цей лейтмотив

також є оптимістичним. Змістовність космічного, пилу як матеріалу для розбудови світу, становить одну з базових філософем мислення письменниці.

Лейтмотив Звіра представлений у романах «Погляд Медузи», «Книга ночей», «Бурштинова ніч», «Дні гніву». В романі «Дні гніву» божевілля робить старого Мопертюї схожим на Звіра. В романі «Бурштинова ніч» лейтмотив Звіра виринає в кількох фрагментах, наприклад, у цьому: «Ніхто не зумів би точно пояснити походження цього імені, воно сягало якоїсь смутної легенди про ті часи, коли люди — чи то з недолугості, чи то з цікавості — намагались загравати з таємними силами Лукавого і ставали раптом перетвореними на тварин» [204, с. 45]. У романі «Книга ночей» Віктор-Фландрен зливається з тілом вовка, якого дивним чином йому вдається приручити, разом з тим він переймає від вовка чарівні, але хижі можливості, які люди визнають як факт, вважаючи його перевертнем. Мотив Звіра, що блукає у темному лісі й підстерігає свою жертву, Звіра, який прихований до часу від людського ока, але може проявитись будь-коли, робить архітектоніку роману більш складною, як це не дивно, у плані визначення сутності людини, адже й вона є звіром, але здатна утримувати його всередині душі, здатна зовсім вгамувати тварність. Отже, перетворитись на Звіра може будь-яка людина за умови втрати нею сакральної вісі, свідченням дотримання якої є, припустімо, дитинність світосприйняття, здатність відчувати зоряний пил в своєму тілі тощо.

Звір в інтерпретації Сильві Жермен є втіленням зла, яке інколи незримо підкрадається в душу, а інколи реалізується в образах тварин, наприклад, вовка. Це крайня форма втілення тварного начала життя. Не можна сказати, щоб ця тварність несла у собі лише негативне значення, проте негативізм Звіра, як руйнівника плоті, як поглинача живого духу, безперечно становить основну змістовність даного лейтмотиву. Звір конструюється Сильві Жермен за біблійним зразком, де Звір є втіленням Сатани, а інколи — його слуг.

Лейтмотив часу представлений також у романах «Погляд Медузи», «Книга ночей», «Дні гніву», «Бурштинова ніч». Для Сильві Жермен характерна індивідуалізація часу, тобто час стає в її текстах не абсолютною категорією, а залежною від світовідчуття персонажів, від того, в які обставини життя вони потрапляють тощо. Ця властивість часу відтворюється у кожному романі письменниці. Магічна суть часу, який йде по-різному в різних умовах життя персонажів, який взагалі може зникати, утворюючи картини позачасової реальності, власне, полягає не в тому, щоб хронологічно впорядковувати оповідь, оскільки манера письма Жермен не потребує такого хронологічного впорядкування, а в тому, щоб передавати напругу духовності. Час як форма вираження напруги духовності — є, певною мірою, художнім винаходом Сильві Жермен, і саме в цій якості лейтмотив часу стабільно відтворюється з тексту у текст.

Лейтмотив Парижа, як вічного міста, знаходимо в романах «Бурштинова ніч», «Книга ночей». Семантика цього мотиву пов'язана з поглибленням трагічної картини світу, з апокаліптичними процесами тощо. Париж, як і Вавилон, у сприйнятті Сильві Жермен, є символом одвічного хаосу й людської марноти. До того ж, він має значення і як просторовий орієнтир, суто географічна точка на мапі світу. Це є саме те місце, звідки для письменниці бере свій початок історія роду людського, в тому числі й сакральна. Париж, будучи центром як сакральних духовних злетів людини, так і магічних інсинуацій, осмислюється, як символ цивілізації, рукотворної духовності, якість якої здебільшого залежить від характеру рук, що її творять.

Ці наскрізні лейтмотиви всієї її творчості мають глибинне світоглядне значення та виявляють характеристики авторського мислення найповніше. Вони мають, отже, узагальнююче значення щодо світогляду письменниці, можуть слугувати матеріалом для узагальнень на рівні структуризації світу й духовності.

Однією з провідних характеристик лейтмотивів Сильві Жермен є їхня властивість до розвитку, який здійснюється як в межах одного роману, так і в просторі всієї прози письменниці, утворюючи неповторність даної текстової стратегії. Наприклад, всі її романи мають лейтмотиви тіла, сну, Бога, але у кожному з них ці лейтмотиви мають власні неповторні семантичні модифікації. У «Бурштиновій ночі» вперше з'являється семантика космічного пилу як матеріалу, з якого зроблені люди. Еволюція лейтмотиву тіла йде до утворення концепції плоті, яка відзначається натхненністю й одухотвореністю, є своєрідним замінником душі. Лейтмотив тіла є найбільш розвиненим з-поміж інших, які складають структуру жерменівської прози, але ніде він не відтворюється з достеменними повторами, він постійно розвивається у бік одухотворення тілесності, презентуючи всю унікальність авторського розуміння людини як такої. Лейтмотиви, які виявляють свої характеристики у кожному з романів письменниці, також сприяють відтворенню картини світу письменниці, реконструкції її світогляду. Власне, оскільки відсутність дидактики та імпліцитність наратора ховають автора, то відновлення його філософської позиції в романах постмодерного типу найліпше здійснювати на лейтмотивному рівні. Еволюція лейтмотивів типу тіла чи сну утворює неповторний мовленнєвий компонент, прояснює авторську позицію щодо провідної стратегічної мети тексту.

Лейтмотив як основна наративна форма Сильві Жермен, як бачимо, охоплює всю глибину філософічності її текстів. Наскрізні мотиви її творчості пройняті філософічністю космогонічного рівня й презентують в особі письменниці людину із загалом оптимістичним (чи поміркованим) світоглядом, що захотіла написати нову, постмодерну версію сакральної історії людства.

Теоретичне значення романної форми Сильві Жермен є знаменним, оскільки вона розробила парадигму лейтмотив — філософема — містерія — симулякр. Таке велике значення лейтмотиву у добу постмодерну зумовлене природною орієнтацією сучасної прози на фрагментарність, у творчості ж Сильві Жермен фрагментарність як така значно конкретизується, осмислюється через лейтмотив, як конструктивний принцип романної форми, тобто теоретична актуальність її лейтмотиву — філософеми — містерії — симулякру — є беззаперечною. Через лейтмотив можна дати найвичерпнішу інтерпретацію художності письменниці, лейтмотив є базовою теоретичною категорією всередині творчості Сильві Жермен.

Світ жерменівських лейтмотивів є суцільною містерією. Лейтмотив, будучи безперервним, традиційним процесом у розвитку форм словесного мистецтва, демонструє наскрізний зв'язок художнього мислення й містики. Найочевидніше цей зв'язок постає у прагненні подати через лейтмотив трансцендентну природу людини. Цілісна сутність космосу й Бога виступає універсальною властивістю моделювання дійсності на рівні лейтмотиву і втілюється в конкретних образних формах, часто трансформованих

авторською фантазією. Відтворюючи через лейтмотив містичну модель всесвіту й людини, Сильві Жермен грає на межі рівноваги форм художнього втілення макрокосмосу та мікрокосмосу.

Актуальність містики пояснюється пошуками людства шляху до первинної архаїчної істини. Інтенсивність їх стимулюється дедалі більшою тривогою західної, постмодерної цивілізації щодо свого існування, втратою віри і дійсного зв'язку з іудейсько-християнською традицією світовідчуття. Містика в атмосфері екзистенційного занепокоєння сучасності постає єдиною можливістю здобуття «ґрунту», «ядра» (за К. Кереньї), навколо якого людське буття організовує, засновує і відтворює себе у всій своїй повноті. Ядром жерменівського містичного світовідчуття стала віра у можливість повернення цивілізованої людини до первинної чуттєвої дитинності (лейтмотив вічної дитини), у можливість одухотворення людської плоті та наближення її до божественності (лейтмотив тіла), у космологічну єдність сущого (лейтмотив зоряного пилу) тощо. Так долається страх, народжений позитивістським усвідомленням меж земного існування та абсолютністю зникнення плоті. Винайдення містичного ядра буття дало можливість Сильві Жермен оптимізувати художній світ своїх романів, оскільки у неї наявна ілюзія примирення вічного й миттєвого, життя й смерті, містики й реальності.

Для сьогочасного літературознавства все більш характерним стає погляд на культуру в цілому, як на форму збереження містичного досвіду людства традиційними художніми засобами. С. Зенкін, трактуючи літературу джерелом містичного одкровення для профанів, навіть намагався систематизувати форми збереження містики в художньому тексті: «Містика виступає не стільки як завершення змістовості тексту, скільки як фактор його художньої форми. Така «формалізація» відбувається, врешті, на трьох рівнях:

по-перше, містичність тексту (у сенсі його втаємниченості, езотеричності) позначається в ньому за допомогою низки пізнавальних художніх знаків» [60, с. 243];

«по-друге, містика в тексті інсценується, розігрується як ритуальний спектакль, зміст якого — ініціація, залучення непосвяченого до таємної мудрості. Звідси майже обов'язковий, а найчастіше й головний сюжетний елемент такого тексту — сцена повчального діалогу між мудрим та профаном» [60, с. 244];

«по-третє, і це, можливо, найвагоміше, — процес містичного досвіду персоніфікується, постає не як анонімний «навчальний курс», а як особиста, часто досить драматична доля романного героя» [60, с. 244].

У романах Сильві Жермен сама містика не стає сюжетотворчим началом, вона складає інший план, план лейтмотивів, отже, втручання містичного в реальний хід подій, долі персонажа, по суті справи, ніде не змальовано. Моменти реалізації містичного майже скрізь мотивуються або божевіллям (Мопертюї), або надзвичайним збудженням героїв (Поліна), тобто ореол утаємниченості ставиться під сумнів, авторка дозволяє собі гру містикою, що надзвичайно характерно для бентежної постмодерної людини. Проте незаперечним є факт персоніфікації містичного досвіду, який у Сильві Жермен є напрямом ідентифікації духовної вартості того чи іншого персонажу, його індивідуалізації особливого типу, яка подібна до містичного втаємничення, оскільки людина в системі світогляду письменниці є двоїста істота, що об'єднує в собі реальне й містичне, трансцендентне й речовинне.

Проаналізувавши в дослідженні містичні лейтмотиви у прозі Сильві Жермен, мусимо зазначити, що вони відображають кризовий стан французької художньо-культурної свідомості. З цього погляду письменницький досвід 80–90-х років XX століття характеризує ті психологічні процеси, які відбуваються в колективному несвідомому сьогодні. Тому однією з вагомих особливостей французьких письменників нової генерації є «пережиття» кризової, перехідної стадії літературного й культурного розвитку та вироблення, наскільки це можливо, нових основоположних засад культурної парадигми. Сильві Жермен запропонувала власну інтерпретацію Біблії, як вічної книги для європейця, ґрунтуючись на її алегоричному прочитанні у світлі усталеності психолого-соціальних архетипів людини, вічності людини, як Божого творіння. Вона не могла запобігти містики, та й не прагла цього, оскільки її мета — це створення віртуальної версії сакральної історії людства, яка ще не відбулась, створення Нової Біблії, що зростає на фактах житійності постмодерної людини. Але оскільки все нове, а особливо ще не народжене, яке існує у формі духовного ембріона, не має формально-значеннєвих ознак в жодній з площин ідентифікації, то й конструювання його повинно відбуватися в тій площині тексту, де він здатен до найбільших модифікацій та метаморфоз, де містичному, так би мовити, відкривається безмежний простір асоціативного людського мислення.

Утримуючись в межах кількох тематично визначених лейтмотивів, Сильві Жермен домагається того, що внаслідок різнобічного й частого повернення до їхньої семантики створюється ефект самостійно зароджуваної філософеми. Ця філософська формула у зримих образах застрягає в тексті, як пам'ятка про істотні властивості буття й людської душі. Впливаючи більше на підсвідомість, вона створює той інформаційний рівень, який дає невичерпні, власне, асоціативні ряди, а отже, робить прозу Сильві Жермен невичерпною у змісті. Лише доторкання до невичерпності трансцендентного, містичного насамперед, може надати такі невичерпні можливості конструювання змісту.

Нарешті зазначимо, що манера лейтмотивного кодування сутнісного, притаманна Сильві Жермен, спостерігається і в творчості деяких українських письменників, хоча й з певними відмінностями в плані конструювання рівня лейтмотивів. Зокрема проза Галини Пагутяк відзначається також тяжінням до актуалізації лейтмотивного рівня роману. Більше того, найбільш часто вживаними лейтмотивами її прози також є Бог, темрява, вода, Біблія, крик, голос тощо. Цей феномен співпадіння принципової лейтмотивної структури романів Сильві Жермен й Галини Пагутяк ще потребує ретельного дослідження, оскільки, вочевидь, містить одну з таємниць сьогочасного художнього мислення.

Наше дослідження показало складність лейтмотивної структури прози Сильві Жермен. Письменниця використала лейтмотив для додаткового смислового навантаження. Вона не прагла до зображення великих художніх містерій у головному сюжетному просторі, її конструкції є саме текстовими містифікаціями, які семантично переростають межі маргінальних компонентів твору внаслідок їх надмірного накопичення. Проте діаграма таких якісних змін, пов'язана з наростанням та зникненням текстової містифікації, не входила до орбіти нашого дослідження і складає спрямування на майбутнє, в тому числі — для праці інших науковців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамова И.Ф. Специфика изображения войны и ее последствий во французской литературе конца 19 — начала 20 века // Когнитивно-коммуникативные аспекты филологических и методических исследований: Материалы международной конференции 26-27 апреля 2001 г. — Калининград, 2001. — С.57-62.
2. Абрамс М.Г. Апокалипсис: тема и вариации // Новое литературное обозрение. — 2000. — №46. — С.5-31.
3. Агеносов В.В. Генезис философского романа. — М.: «Знание», 1986. — 131 с.
4. Андреев Л.Г. От «заката Европы» к «концу истории» // «На границах»: Зарубежная литература от средневековья до современности. — М.: МГУ, 2000. — С.240-255.
5. Андреев Л.Г. Художественный синтез и постмодернизм // Вопросы литературы. — 2001. — №1. — С.3-38.
6. Андреев Л.Г. Современная литература Франции. 60-е годы. — М.: «Наука», 1977. — 367 с.
7. Арру-Виньо Жан-Филипп. Урок непослушания // Иностранная литература. — 2003. — №6. — С.3-80.
8. Асанова Н.А., Смирнов А.С. Философский роман Мишеля Турнье. — Казань: Издательство Казанского университета, 1997. — 140 с.
9. Асоян А.А. Теория романа в XX веке // Гуманитарные исследования: Ежегодник. — Омск, 1998. — Вып.3. Ч.1. — С.145-152.
10. Балашова Т.В. Французский роман 60-х годов. Традиции и новаторство. — М.: «Высшая школа», 1975. — 104 с.
11. Бальбуров Э.А. Мотив и канон // Сюжет и мотив в контексте традиции. — Новосибирск, 1998. — С.6-20.
12. Барт Р. Мифологии. — М.: Издательство имени Сабашниковых, 2000. — 314 с.
13. Барт Ролан. Фрагменты речи влюбленного. — М.: «Ad Marginem», 1999. — 423 с.
14. Барт Р. S/Z. — М.: «Эдиториал УРСС», 2001. — 230 с.
15. Батай Жорж. Литература и Зло. — М.: МГУ, 1994. — 164 с.
16. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. — М.: «Художественная література», 1990. — 534 с.
17. Башляр Гастон. Вода и грёзы. Опит о воображении материи. — М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998. — 268 с.
18. Башляр Гастон. Земля и грёзы воли. — М.: Издательство гуманитарной литературы, 2000. — 383 с.
19. Бегбедер Фредерик. 99 франков. Роман // Иностранная литература. — 2002. — №2. — С.3-114.
20. Бем А. К уяснению историко-литературных понятий // Известия отдела русского языка и словесности. Российская академия наук. — Пг., 1919. — Т.XXIII. — Кн.1. — С.225-245.
21. Бенькович М.А. Из истории русского философского романа. — Кишинев: «Штиинца», 1991. — 107 с.
22. Бенькович М.А. Философский роман Леонида Леонова. — Бельцы: Издательство Бельцкого педагогического университета имени А.Руссо, 1970. — 60 с.
23. Белозерова Н.Н. Интегративная поэтика. — Тюмень: Издательство Тюменского государственного университета, 1999. — 205 с.
24. Біблія. — М.: Видання московського патриархату, 1988. — 1523 с.
25. Бикульчюс В. Поэтика философского романа. — Вильнюс, 1988. — с.201.
26. Бовсунівська Тетяна. Поліфункціональність романтичного тематичного поля // Феномен українського романтизму. Ейдетика. — К.: Київський інститут «Слов'янський університет», 1998. — С.21-44.
27. Бодрийяр Жан. Прозрачность зла. — М.: «Добросвет», 2000. — 257 с.
28. Бодрийяр Жан. Символический обмен и смерть. — М.: «Добросвет», 2000. — 386 с.
29. Бреннер Жак. Моя история современной французской литературы. — М.: «Высшая школа», 1994. — 343 с.
30. Бютор М. Роман как исследование. — М.: Издательство МГУ, 2000. — 208 с.
31. Вайман С.Т. Мерцающие смыслы. — М.: «Наследие», 1999. — 398 с.
32. Вдовина И.С. Французский персонализм (1932–1982). — М.: «Высшая школа», 1990. — 150 с.
33. Вдовина И.С. Персоналистская концепция «трагического гуманизма» // Философия. Религия. Культура. Критический анализ современной буржуазной философии. — М.: «Наука», 1982. — С.134-157.
34. Вдовина И.С. Творчество и «личностные коммуникации» во французском персонализме // Философия. Религия. Культура. Критический анализ современной буржуазной философии. — М.: «Наука», 1982. — С.252-278.
35. Верли М. Общее литературоведение. — М.: Издательство иностранной литературы, 1957. — 243 с.
36. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. — Л.: Гослитиздат, 1940. — 648 с.
37. Ветрогонская Т.О. Философские и художественные функции пейзажа во французской литературе XX века (от Пруста к «новому роману»). Автореферат кандидата филологических наук. — СПб., 1997. — 18 с.
38. Виноградов И. Философский роман Лермонтова // Новый мир. — 1964. — №10. — С.219-224.
39. Владимирова Н.Г. Категория интертекстуальности в современном литературоведении // Литературоведение на пороге XXI века. — М., 1998. — С.182-188.
40. Галукян Н.Г. Антивоенный французский роман (Э.Золя, А.Барбюс, А.Лану. Традиции и новаторство). Автореферат на соискание ученой степени кандидата филологических наук. — Ереван, 1974. — 21 с.
41. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. — М.: «Наука», 1994. — 303 с.
42. Гомілко Ольга. Метафізика тілесності: концепт тіла у філософському дискурсі. — К.: «Наукова думка», 2001. — 339 с.
43. Декомб Винсент. Современная французская философия. — М.: «Весь мир», 2000. — 336 с.

44. Делёз Ж. Логика смысла. Фуко М. Theatrum philosophicum. — М.: «Раритет», Екатеринбург: «Деловая книга», 1998. — 480 с.

45. Дементьева С.В. Эвристическая роль реминисценции в постижении феноменов культуры // Вестник Томского государственного педагогического университета. Серия филология. — Томск, 2000. — Вып.7. — С.59-63.

46. Деррида Ж. Эссе об имени. — СПб.: «Алетейя», 1998. — 191 с.

47. Додерер Хамито фон. Основы и функции романа // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. — М.: «Прогресс», 1986. — С.381-390.

48. Дубин Борис. Объект и смысл (К дискуссии о границах и взаимодействии филологии и философии) // Слово — Письмо — Литература. — М.: «Новое литературное обозрение», 2001. — С.296-305.

49. Евнина Е.М. Современный французский роман. 1940–1960. — М.: Издательство АН СССР, 1962. — 501 с.

50. Еремеев А.Э. Феномен философской прозы и методология ее изучения // Литературовдение на пороге XXI века. — М., 1998. — С.164-169.

51. Еремеев Л.А. Прогрессивные тенденции в современном французском романе. — К.: «Наукова думка», 1979. — 190 с.

52. Еремеев Л.А. Французский «новый роман». — К.: «Наукова думка», 1974. — 222 с.

53. Жеран Селин. Сад наслаждений. — М.: «Авангард», 1999. — 221 с.

54. Жеребкина Ирина, Жеребкин Сергей. Метафизика как жанр. — К.: ЦГО НАН Украины, 1996. — 313 с.

55. Жильсон Этьен. Философ и теология. — М.: «Гнозис», 1995. — 189 с.

56. Жирар Рене. Насилие и священное. — М.: «Новое литературное обозрение», 2000. — 392 с.

57. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. Инварианты. Тема. Приемы. Текст. — М.: «Прогресс», «Универс», 1996. — 343 с.

58. Забабурова Н.В. Французский психологический роман. Эпоха Просвещения и романтизма. — Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского университета, 1992. — 222 с.

59. Затонский Д.В. Искусство романа и XX век. — М.: «Художественная литература», 1975. — 534 с.

60. Зенкин С. О сакральном для профанов // Иностранная литература. — 1997. — №6. — С.242-250.

61. Зверев А. «Ты видишь, ход веков подобен притче…» // Иностранная литература. — 1998. — №5. — С.235-241.

62. Звягина Е.Е. Альбер Камю, Жорж Батай: тема бунта в художественной литературе // Проблема интеграции философских культур в свете компаративистского подхода. — СПб., 1996. — С.102-104.

63. Зыховская Н.Л. Лейтмотив в ряду других общесемиотических концептов // Вестник Челябинского университета. Серия 2. Филология. — Челябинск, 2000. — №1. — С.87-96.

64. Ильин И.П. Постструктурализм; Деконструктивизм; Постмодернизм. — М.: «Интрада», 1996. — 255 с.

65. Ингарден Роман. Очерки по философии литературы. — Благовещенск: Благовещенский гуманитарный колледж имени И.А. Бодуэна де Куртенэ, 1999. — 184 с.

66. Иншаков А.С. Философия в мире художественного образа. — М.: Мичуринская государственная сельськохозяйственная академия, 1995. — 76 с.

67. История французской литературы. — М.-Л.: Издательство АН СССР, 1946. — Т.1-2. — 288 с.

68. Кирнозе З.И. Проблемы французского романа 20–30-х годов XX века. Автореферат на соискание ученой степени доктора филологических наук. — М., 1978. — 26 с.

69. Кирнозе З.И. Французский роман XX века. Годы 20–30. Проблемы жанра. — Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1977. — 344 с.

70. Кирюшко Н.В. Еволюція типологічних особливостей наукової фантастики Франції (на матеріалі літератури 1970–90-х років). Автореферат кандидата філологічних наук. — К., 2002. — 20 с.

71. Козлова Н.П., Косиков Г.К., Андреев Л.Г. История французской литературы. — М.: Высшая школа, 1987. — 543 с.

72. Козловски Петер. Миф о модерне. Поэтическая философия Эрнста Юнгера. — М.: «Республіка», 2002. — 234 с.

73. Компаньон А. Демон теории. — М.: Издательство имени Сабашниковых, 2001. — 334 с.

74. Коплстон Фредерик. История философии. XX век. — М.: Ценртполиграф, 2002. — 268 с.

75. Косиков Г.К. Структурализм versus постструктурализм // «На границах»: Зарубежная литература от средневековья до современности. — М.: МГУ, 2000. — С.207-239.

76. Косиков Г.К. Структурная поэтика сюжетосложения во Франции // Зарубежное литературоведение 70-х годов. Направления, тенденции, проблемы. — М.: «Наука», 1984. — С.155-205.

77. Костюк В.І. Поетика фрагменту і художня цілісність твору. Автореферат кандидата філологічних наук. — К.: Інститут літератури НАН України, 2000. — 17 с.

78. Кризис и метаморфозы: судьба романа на рубеже эпох. — Warszawa: Slavica Orientalia, 2001. — 192 с.

79. Кристева Ю. Разрушение поэтики // Вестник МГУ. Серия Филология. — 1994. — №5. — С.97-107.

80. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Вестник МГУ. Серия Филология. — 1995. — №1. — С.95-101.

81. Кузмичева И.К. К проблематике изучения художественного сознания XX века // Литературоведение и литературоведы. — Коломна, 1996. — С.56-65.

82. Курилов В.В. О категориальном статусе постмодернизма // Русский постмодернизм. — Ставрополь, 1999. — С.16-21.

83. Ладыгин Ю.А. Антропоцентрический подход к анализу прозаического художественного текста. — Иркутск: Издательство Иркутского университета, 1997. — 135 с.

84. Лансон Г. История французской литературы XIX века. — СПб.: Издательство редакции журнала «Образование», 1897. — 246 с.

85. Левинас Эмманюэль. Избранное: Тотальность и бесконечное. — М., СПб.: ЦГНИИ ИНИОН РАН, «Культурная инициатива», «Университетская книга», 2000. — 408 с.
86. Лежён Филипп. «Я в некотором роде создатель религиозной секты» // Иностранная литература. — 2001. №4. — С.257-264.
87. Ліхоманова Н.О. Постмодерністська рецепція міфу (на матеріалі європейського романного досвіду XX століття). Автореферат кандидата філософських наук. — К., 2001. — 20 с.
88. Либерман А.С. О методе внутренней реконструкции в литературоведении // Поэтический текст и текст культуры. — Владимир, 2000. — С.58-69.
89. Лиотар Жан-Франсуа. Состояние постмодерна. — М.: «Институт экспериментальной социологии», СПб.: «Алетейя», 1998. — 159 с.
90. Манн Поль де. Борьба с теорией // Новое литературное обозрение. — 1997. — №23. — С.6-29.
91. Медведюк Л.Г. Трансформація природи мистецтва та літератури в новітньому часі. Автореферат кандидата філологічних наук. — К.: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2002. — 19 с.
92. Медовой М.И. Пути развития философской прозы В.Ф. Одоевского в середине 1820–1840-х годов. Автореферат кандидата филологических наук. — Л., 1971. — 16 с.
93. Мендельсон Морис. Роман США сегодня — на заре 80-х годов. — М.: «Советский писатель», 1983. — 414 с.
94. Мерло-Понті Моріс. Феноменологія сприйняття. К.: Український центр духовної культури, 2001. — 546 с.
95. Мораняк Нирман. (Авто)тематизация как форма осуществления текста-кода и экпериментальные жанры // Автоинтерпретация. — СПб.: Издательство С.-Петербургского университета, 1998. — С.176-186.
96. Мотив // Лермонтовская энциклопедия. — М.: Научное издательство «Большая российская энциклопедия», 1999. — С.290-312.
97. Мунье Эмманюэль. Надежда отчаявшихся. — М.: «Искусство», 1995. — 233 с.
98. Мунье Эмманюэль. Персонализм. — М.: «Искусство», 1992. — 143 с.
99. Мюре Филипп. После истории. Фрагменты книги // Иностранная литература. — 2001. — №4. — С.224-241.
100. «На границах»: Зарубежная литература от средневековья до современности. — М.: МГУ, 2000. — 255 с.
101. Наркирьер Ф.С. Французский роман наших дней. Нравственные и социальные искания. — М.: «Наука», 1980. — 332 с.
102. Нисский Григорий Святой. Об устроении человека. — СПб.: «Axioma», 1995. — 174 с.
103. Нойманн Эрих. Происхождение и развитие сознания. — М., К.: «Рефл-бук», «Ваклер», 1998. — 457 с.
104. Нойманн Эрих. Размышления по поводу тени // Глубинная психология и новая этика. — СПб.: Гуманитарное агентство академический проек, 1999. — С.140-150.
105. Новикова В.Г. «Поэтика незавершенности»: К вопросу о фрагментарности интеллектуальной прозы // Вопросы взаимовлияния литератур Западной Европы и Америки. — Нижний Новгород, 1998. — С.90-95.
106. Нямцу А.Е. Евангельские образы и мотивы в русской литературе. — Черновцы: «Рута», 1998. — Ч.1. — 80 с.
107. Нямцу А.Е. Евангельские образы и мотивы в русской литературе. — Черновцы: «Рута», 1999. — Ч.2. — 72 с.
108. Нямцу А.Е. Идеи и образы Нового Завета в мировой литературе. — Черновцы: «Рута», 1999. — Ч.2. — 326 с.
109. Обратнин Геннадий. Иванов-мистик: Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907–1919). — М.: Новое литературное обозрение, 2000. — 240 с.
110. Овсянико-Куликовский Д.Н. Теория поэзии и прозы (Теория словесности). — М., Пг., 1923. — 95 с.
111. Огнева В.В. От «новых времен» к «исходу века»: новый латиноамериканский роман как мост между эпохами // «На границах»: Зарубежная литература от средневековья до современности. — М.: МГУ, 2000. — С.187-198.
112. Онианс Р.Б. На коленях богов: Истоки европейской мысли о душе, разуме, теле, времени, мире и судьбе. — М.: «Прогресс-традиция», 1999. — 592 с.
113. Островский А. Сновидение, его интерпретация в библейском повествовании // Вестник Еврейского университета в Москве. — М.: Иерусалим, 1998. — №1. — С.157-175.
114. От сюжета к мотиву. — Новосибирск: Издательство Новосибирского университета, 1998. — 192 с.
115. Перспективы метафизики: классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков / Под ред. Г.Л. Тульчинского, М.С.Уварова. — СПб.: «Алетейя», 2001. — 409 с.
116. Пестерев В. А. Модификации романной формы в прозе Запада второй половины XX столетия. — Волгоград: Волгроградский государственный университет, 1999. — 256 с.
117. Пестерев В. Образ Артюра Рембо в романе Ф.Соллерса «Студия» // Вопросы литературы. — 2003. — Март-апрель. — С.163-185.
118. Пестерев В.А. Постмодернизм и поэтика. Историко-литературные и теоретические аспекты. — Волгоград: Волгоградский государственный университет, 2001. — 149 с.
119. Пирогов Л.В. К проблеме анализа и интерпретации постмодернистского текста // Текст как объект многоаспектного исследования. — СПб., 1998. — Вып.3. — Ч.2. — С.122-135.
120. Подъяблонская А. Как возникают женские романы: Практические заметки // Октябрь. — 1998. — №12. — С.168-175.
121. Полан Жан. Тарбские цветы, или Террор в изящной словесности. — СПб.: «Наука», 2000. — 334 с.
122. Полулях Н.С. Мотивна структура роману Ф.М. Достоєвського «Біси». Автореферат кандидата філологічних наук. — К.: Інститут літератури НАН України, 2002. — 20 с.
123. Пронягин В.М. Философско-эстетические искания в литературном процессе 20–90-х годов XX века. — Владимир: Издательство Владимирского государственного педагогического университета, 1998. — 118 с.
124. Пропп В.Я. Морфология сказки. — М.: «Лабіринт», 2001. — 192 с.

125. Развитие повествовательных форм в зарубежной литературе XX века. — Тюмень: Издательство Тюменского государственного университета, 2000. — 168 с.
126. Путилов Б.Н. Веселовский и проблемы фольклорного мотива // Наследие Александра Веселовского: Исследования и материалы. — СПб., 1992. — С.84-86.
127. Реизов Б.Г. Французский роман XIX века. — М.: «Высшая школа», 1977. — 303 с.
128. Роб-Грийе А. О некоторых устаревших понятиях // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. — М.: «Прогресс», 1986. — С.112-119.
129. Роман о Лисе. — М.: «Наука», 1987. — 159 с.
130. Рымарь Н.Т. Поэтика романа. — Куйбышев: Издательство Саратовского университета, 1990. — 254 с.
131. Рымарь Н.Т. Современный западный роман: проблемы эпической и лирической формы. — Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1978. — 127 с.
132. Ружмон Дені де. Любов і західна культура. — Львів: «Літопис», 2001. — 301 с.
133. Сальвейр Лиди. Трепетные души. Роман // Иностранная литература. — М., 2003. — №4. — С.3-69.
134. Сарников Н. Франция: литературные премии 1997 года // Книжное обозрение. — 1997. — №49. — С.23.
135. Сартр Жан-Поль. Объяснение «постороннего» // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западно-европейской культуры XX века. — М.: «Прогресс», 1986. — С.92-108.
136. Сартр Ж.-П. Ситуации. — М.: «Ладомир», 1997. — 431 с.
137. Сев Люсьен. Современная французская философия. Исторический очерк: от 1789 г. до наших дней. — М.: «Прогресс», 1968. — 386 с.
138. Седельник Владимир. «Но где же она, жизнь?» О прозе Пауля Низона // Вопросы литературы. — 2002. — Май-июнь. — С.103-121.
139. Сент-Бёв Ш. Литературные портреты. Критические очерки. — М.: Художественная литература, 1970. — 498 с.
140. Светлов Р.В. Гнозис и экзегетика. — СПБ.: Русский Христианский гуманитарный институт, 1998. — 480 с.
141. Силантьев И.В. Мотив в системе художественного повествования. Проблемы теории и анализа. — Новосибирск: ИДМИ, 2001. — 236 с.
142. Силантьев И.В. Дихотомическая теория мотива // Гуманитарные науки в Сибири. Серия филология. — 1998. — №4. — С.46-54.
143. Силантьев И.В. Семантическая структура повествовательного мотива // Литературное произведение: сюжет и мотив. — Новосибирск, 1999. — С.10-28.
144. Смущинська І.В. Суб'єктивна модальність французької прози. — К.: «Київський університет», 2001. — 253 с.
145. Стоян С.П. Міфологічна традиція в літературній творчості XX століття. Автореферат кандидата філософських наук. — К.: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2002. — 18 с.
146. Судьбы романа. — М.: «Прогресс», 1975. — 373 с.
147. Сюжет и мотив в контексте традиции. — Новосибирск, 1998. — 172 с.
148. Тейяр де Шарден Пьер. Феномен человека. — М.: «Наука», 1987. — 240 с.
149. Троцык О.А. Библия в художественном мире Анны Ахматовой. — Полтава: ПОИППО, 2001. — 106 с.
150. Томашевский Б. Краткий курс поэтики. — М.-Л.: Государственное издательство, 1930. — 148 с.
151. Турнье Мишель. Лесной царь. — СПб.: «Амфора», 2000. — 478 с.
152. Турнье Мишель. Пятница. — СПб.: «Амфора», 2001. — 352 с.
153. Туссен Жан-Филипп. Фотоаппарат. Роман // Иностранная литература. — 2002. — №1. — С.6-39.
154. Тюпа В.И. Тезисы к проекту словаря мотивов // Дискурс. — 1996. — №2. — С.17-21.
155. Уваров Ю.П. Современный французский роман. 60–80-е годы. — М.: «Высшая школа», 1998. — 96 с.
156. Уэльбек Мишель. Платформа. Роман // Иностранная литература. — 2002. — №11. — С.3-138.
157. Феноменология традиционности и современности. — Улан-Удэ: Издательство Бурятского госуниверситета, 2001. — 149 с.
158. Фесенко Валентина. Кіт у чоботях, або Фрагментарні роздуми французької літератури останнього десятиліття // Всесвіт. — 2003. — №5-6. — С.139-145.
159. Флуар и Бланшефлор. — М.: «Наука», 1985. — 173 с.
160. Фрай Н. Фабулы тождества: исследования поэтической мифологии // Русская литература XX века: направления и течения. — Екатеринбург, 1996. — Вып.3. — С.203-219.
161. Французька література XX ст. — Чернівці: «Рута», 1999. — 16 с.
162. Фрейд Зигмунд. Тотем и табу. — М.: «Олімп», 1997. — 446 с.
163. Фридлянд О.А. Социальные мифы как способ культурной коммуникации: (На примере современных любовных романов)// Культурные миры. — М.: Российский институт культурологии, 2001. — С.38-41.
164. Хованская З.И. Анализ литературного произведения в современной французской филологии. — М.: «Высшая школа», 1988. — 239 с.
165. Холодов А.Б. Мифопоэтика: Мотив и сюжет в системе мировидения классика (Ф.М. Достоевский. И.А.Бунин). — О.: Астропринт, 2001. — 105 с.
166. Хоружий С.С. Подвиг как органон. Организация и герменевтика опыта в исихастской традиции // Вопросы философии. — 1998. — №3. — С.35-118.
167. Цуганова Е.А. Современный роман и особенности литературы второй половины XX века // Современный роман. Опыт исследования. — М.: «Наука», 1990. — С.21-45.

168. Шатин Ю.В. Мотив и жанр: приход ожившего мертвеца за жертвой: от «Леоноры» Бюргера до «Революционной казачки» Пригова // Литература и фольклорная традиция. — Волгоград, 1997. — С.52-63.
169. Шевякова Э.Н. Романтические традиции в современном французском романе как элемент нового художественного синтеза // Романтизм и его исторические судьбы. — Твер: Издательство Тверского государственного университета, 1998. — Ч.2. — С.142-147.
170. Шишмарёв В.Ф. Французская литература. Избранные статьи. — М.-Л.: «Наука», 1965. — 496 с.
171. Шмидт Юлиан. История французской литературы со времен революции 1789 года. — СПб.: Издание Николая Тиблена, 1863. — Т.1. — 495 с.; СПб.: Издание Николая Тиблена, 1864 — Т.2. — 387 с.
172. Экзегетика снов. — М.: Изд-во Эксмо, 2002. — 461 с.
173. Элиот Томас Стернс. Назначение литературы. Статьи о литературе. — М.: «Совершенство», 1997. — 350 с.
174. Эсалнек А.Я. Итоги изучения романа // Литературоведение на пороге XXI века. — М.: «Наука», 1998. — С.78-84.
175. Эсалнек А.Я. Основы литературоведения. — М.: «Флинта», «Наука», 1998. — 112 с.
176. Эсалнек А.Я. Типология романа. Теоретический и историко-литературный аспекты. — М.: МГУ, 1991. — 157 с.
177. Якушева Г.В. Фауст по ту сторону добра и зла: К проблеме трансформации образа Фауста в литературе XX века // «На границах»: Зарубежная литература от средневековья до современности. — М.: МГУ, 2000. — С.198-207.
178. Яусс Г.Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. — М., 1995. — №12.
179. Bersani J. Autrand M. Lecarme J. La littérature en France depuis 1945. — P.: Bordas, 1970. — 927 p.
180. Du thème en littérature. Vers une thématique // Poétique, 64. — 1985. P.48-62.
181. Gerbod Fr. et P. Introduction à la vie littéraire du XXe siècle. — P.: Bordas, 1986. — 154 p.
182. Holmes D. French women's writing, 1848–1994. — L.; Atlantic Highlands (N.J.): Athlone, 1996. — XVIII. — 320 p.
183. Kristeva J. Sens et non sens de la révolte Pouvoirs et limites de la psychanalyse. — P.: Fayard, 1996. — P.16-84.
184. Lawwler J.R. «Le génie le plus divin»: note sur Mallarmé et Poe // Rev. de litt. Compare. — P., 1998. — A.98, №2. — P.137-145.
185. Lehmann Rosamond. The Future of the Novel // Britain Today. — 1946. — CXXII, June. — P.10-11.
186. Leroy J. Mémorires d'outre-tombe // Rev. des deux mondes. — P., 1998. — P.158-162.
187. Nudent P. Bodity effuvia and liturgical interruption in medieval miracle stories // History of religion. — Chicago, 2001. — Vol.41, №1. — P.49-70.
188. Pradeau Chr. Albert Thibaeudet: La dynamique du mémorable // Littérature. — P., 2001. №124. — P.38-49.
189. Poulet G. Les Métamorphoses du cercle. — P., 1961. — P.54-127.
190. Potet M. Place de la thématologie // Poétique, 35. — P.:Gallimard, 1978. — P.12-19.
191. Richard J.-P. Proust et le monde sensible. — P., 1974. — 313 p.
192. Scheil A.P. Bodies and boundaries is the old English «Life of St. Mary of Egupt» // Neophilologus. — Groningen: Kluwer Academic publishers, 2000. — P.137-156.
193. Simonin A. La littérature par l'histoire // Actes de la recherche en sciences socials. — P., 1996. — №111-112. — P.59-75.
194. Trousson R. Thèmes et mythes. Questions de méthode — Bruxelles.: Libre de Bruxelles, 1981. — P.111-117.
195. Trousson R. Un probléme de littérature comparée: les études de thémes. Essai de méthodologie. — P., 1965. — P.10-36.
196. Vercier B. La littérature en France depuis 1968. — P.: Bordas, 1982. — 318 p.
197. Viart D. Filiaciones literarias // Cuadernos hispanoamer. — Madrid, 1999. — №591. — P.73-81.
198. Viart D. La novella francesa contemporánea // Cuadernos hispanoamer. — Madrid, 1998. — №581. — P.61-68.
199. Vouilloux B. Malaise dans l'histoire de l'art: La question dun u // Poétique. — P., 1997. — №110. — P.161-189.
200. Weber J.-P. Domaines thématiques. — P., 1963. — 240 p.
201. Wolff M. Individuality and «L'esprit français»: on Gustave Lanson's pedagogy // Mod. Long. Quart. — Seattle, 2001. — Vol.62. — №3. — P.239-257.

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

202. Жермен Сильви. Безмерность. — СПб.: «Амфора», 2003. — 221 с.
203. Жермен Сильви. Книга ночей. — СПб.: «Амфора», 1999. — 349 с.
204. Жермен Сильви. Янтарная ночь. — СПб.: «Амфора», 2003. — 396 с.
205. Жермен Сильви. Дни гнева. — СПб.: «Амфора», 2000 — 296 с.
206. Жермен Сильви. Взгляд медузы. — СПб.: «Амфора», 2002. — 285 с.
207. Germain Sylvie. Boguslav Reynek á Petrkov: un nomade en sa demeure. — P.: C. Pirot, 1998. — 254 p.
208. Germain Sylvie. Eclats de sel. — P.; Gallimard, 1997. — 192 p.
209. Germain Sylvie. Etty Hillesum. — P.: Pygmalion, 1999. — 211 p.
210. Germain Sylvie. Céphalophores. — P.: Gallimard, 1997. — 158 p.
211. Germain Sylvie. Couleurs de l'invisible. — P.: Al Manar, 2002. — 82 p.
212. Germain Sylvie. Chanson des mal-aimants. — P.: Gallimart, 2002 — 244 p.
213. Germain Sylvie. Cracovie á vol d'oiseau. — P.: Rocher, 2000. — 114 p.
214. Germain Sylvie, Blattchen Edmond. Le vent ne peut étre mis en cage. — P.: Alice, 2002. — 91 p.
215. Germain Sylvie. Immensités. — P.: Gallimard, 1995. — 272 p.
216. Germain Sylvie. Le livre des nuits. — P.: Gallimard, 1985. — 293 p.
217. Germain Sylvie. Nuit d'Ambre. — P.: Gallimard, 1987. — 372 p.

218. Germain Sylvie. L'Enfant-Méduse. — P.: Gallimard, 1991. — 312 p.
219. Germain Sylvie. Jours de colére. — P.: Gallimard, 1989. — 272 p.
220. Germain Sylvie. La Pleurante des rues de Prague — P.: Gallimard, 1994. — 128 p.
221. Germain Sylvie. Mourir un peu. — P.: Desclée De Brouwer, 2000. — 120 p.
222. Germain Sylvie. Opéra muet. — P.: Gallimard, 1991. — 149 p.
223. Germain Sylvie. Patience et songe de lumiére. — P.: Flohic, 1996. — 90 p.
224. Germain Sylvie. Tobie des marais. — P.: Gallimard, 2000. — 272 p.

2000–2020