

УДК 821.133.1–312.1Жермен

Мусий В. Б.

доктор филологических наук, профессор
кафедра мировой литературы
Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова
Французский бульвар, 24/26, г. Одесса, Украина, 65058
valentinanew2016@gmail.com
ORCIDiD 0000-0002-9641-7753

**ТЕЛЕСНОСТЬ КАК КЛЮЧ К ПРОЧТЕНИЮ РОМАНА
СИЛЬВИ ЖЕРМЕН «ВЗГЛЯД МЕДУЗЫ» (“L'ENFANT MÉDUSE”)**

В статье идет речь о романе современной французской писательницы Сильви Жермен «Взгляд Медузы». Устанавливается связь между деталями внешней (физической) телесности – глаза (взгляд), голос (говорение), формы и вид тела, а также имеющими отношение к телесному сюжетными мотивами (сексуальность, метаморфозы) с выраженной в романе авторской концепцией односторонности человека как его пути к деградации и смерти.

Ключевые слова: телесность, образ, мотив, феминизм, сексуальное насилие, жертва, палач, роман, Сильви Жермен.

Телесность – одна из тех категорий, которыми в последнее время наиболее часто оперируют литературоведы, исследуя мир человека в художественном произведении, поскольку, как замечает И.А. Муратова, «отношение человека к самому себе как существу телесному фактически является базовым и становится составной частью процессов, связанных с личной самооценкой и принятием человеком жизненно важных решений» [5, 144]. Исследований романа современной французской писательницы Сильви Жермен в этом ключе мы не встречали. Нам известны лишь две посвященные ему работы. Это статьи Матильды Россинь «Как увидеть Медузу? Сильви Жермен – художник повествования» [10], в которой идет речь об особенностях стиля писательницы, роли в ее романе повторов и аллегорий, и Мишель Башолль «“Ребенок Медуза” Сильви Жермен, или Эвридика между двумя затмениями» [9], в которой рассмотрена трансформация романа от орфического авторского мифа к эвридическому. В статье о выражении во «Взгляде медузы» идей экзистенциализма мы также опирались на мифопоэтическое прочтение «Взгляда Медузы» [6].

Значимость телесности в романе Сильви Жермен задана уже на уровне такого паратекстуального элемента, как заглавие. Отсюда – ключевая роль в нем образов, так или иначе, связанных со зрением («глаза», «взгляд»). Обратимся к ним. Но перед этим считаем необходимым вкратце остановиться на характере построения книги. «Взгляд медузы» состоит из нескольких глав, что дало ав-

тору возможность передать перемены в отношениях героини романа, Люси, с окружающими: «Детство», «Познание», «Кануны», «Зовы», «Терпение». Разрыв связей девочки с членами семьи, одноклассниками и жителями города, который составляет основу сюжета, как и начало его преодоления в финале, обусловлен трагическими обстоятельствами: она становится жертвой насилия со стороны своего сводного брата Фердинана, который на протяжении трех лет ночью забирается в ее комнату. Никто из домашних не приходит ей на помощь. И не только потому, что Люси стыдится рассказать им о происходящем. Мать – из-за слепой любви к первому мужу, который погиб на войне и от которого у нее остался сын. Отец – из-за отчужденности. Не найдя любви к себе со стороны жены, он сосредоточил все свое внимание на незнакомых людях, которых он никогда не видел и не мог увидеть и с которыми был связан лишь как радиолобитель. И только после того, как Люси сама победила своего врага, она начала трудный путь восстановления нормального общения с людьми.

Каждая из перечисленных глав романа, кроме заключительной, в свою очередь, тоже имеет сложную структуру: состоит из трех частей, обозначенных термином из живописи (пастель, сангина, сепия, рисунок углем) и трех частей под названием «Легенда».

Первая глава романа «Детство» состоит из трех «пастелей» и трех «легенд». «Первая пастель» вводит читателя в эсхатологическую картину: луна «чернильного цвета – цвета войны и безумия» врывается на небо, ломает ход времени, поглощает «тело солнца». Итак, с первых фрагментов книги задается мотив агрессии, которая ведет к деструкции тела. Все существа в природе переживают ужас: птицы сидят на ветвях с лихорадочно бьющимися сердцами, во дворах скулят собаки, маленькие дети плачут, представляя себе, как «небесный волк пожирает свет» [1, 7–8]. И все же катастрофы не происходит. Вторжение луны на небо – причина опасности, наступления порогового состояния мира. Однако мир, как и небо, остаются прекрасными. Известно, что эсхатология всегда завершается указанием на начало космогонического процесса: за разрушением начинается созидание нового, более совершенного порядка. Отсюда – соотнесение звезд с глазами, которые смотрели на мир, начиная с «прадревних» времен, и поэтому знают о тайне нового возрождения к жизни. «Звезды мерцают – мириады прадревних глаз вперили в сплетающуюся в объятии пару (*два светила, вступившие в схватку – В.М.*) в борющуюся, сливную, плавающую пару холодные взгляды цвета старого золота» [1, 8]. И в глазах двух героев книги, которые в этот момент смотрят на небо – Люси и ее друга Луи-Феликса Анселота – не ужас, а «сладостное ... смятение» [1, 9], для них ночная схватка солнца и луны – чудо. «Они глядят, глядят, и им хочется, чтобы чудо продлилось, чтобы необыкновенное видение оставалось на небе, чтобы луна придумала какие-нибудь новые магические трюки» [1, 9]. Из «Первой пастели» читатель узнает о глазах Люси: «У нее большие черные глаза – такие огромные, что их блеск придает ее лицу чуточку странное выражение бескрай-

него удивления» [1, 10]. И чуть дальше, в первой «Легенде», подробно описывая увлечения, привычки, облик героини, автор снова сообщает, что у Люси «огромные черные глаза. Они всегда смотрят прямо и искрятся весельем» [1, 19]. Это глаза ребенка, душа которого глубока и страстна, который жадно всматривается в мир, кажущийся ему гармоничным и добрым. А вот о глазах ее, как она вначале называла его, «брата-близнеца» [1, 19] Лу-Фе, сообщается, что они плохо видят вблизи: «Он близорук, носит очки в черепаховой оправе и за их стеклами все время помаргивает» [1, 11]. Он не менее страстно, чем Люси, увлечен миром, но его интересует лишь мир неба. Поэтому он готов стать рыцарем, но не Люси, которая так и не решилась признаться ему в своей беде и, отчаявшись, обидела его своими словами, а звезд. «Его Грааль кроется высоко-высоко, в самой бездне небес, на другом конце времени» [1, 18]. Его волшебное оружие – не меч, а очки, фотоаппарат и телескоп. Все эти предметы – тоже «глаза». «Ему подарили глаза – чтобы видеть далеко да еще и с увеличением. Ему подарили волшебные глаза, способные видеть невидимое, рассматривать то, что находится вне земли, проникать за кулисы мира» [1, 13]. Однако все эти предметы лишены волшебной силы в случае с Люси. Тем более, что взор Лу-Фе не был обращен к ней. В результате «звездный мальчик» оставил подружку наедине с ее бедой. В. Подорога следующим образом охарактеризовал такой, как у Лу-Фе, «взгляд-телескоп»: он «видит целое, лишённое частей, целое целого» [8, 95]; «перемещаясь по дуге гиперболического зрения», этот взгляд «не видит ближайшего» [8, 95; 97]. «Да видит ли он вообще?» – задается вопросом В. Подорога, размышляя о тех, у кого взгляд-телескоп. И отвечает: он видит все «и ничего не видит; ибо то, что он видит, видеть невозможно, но что можно видеть, он не видит» [8, 98]. Что же касается взгляда Люси, то он переменялся после того, как она пережила нападение на нее брата-«Людоеда». Новому взгляду Люси посвящена завершающая вторую часть «Познание» легенда. Каждая из пяти частей этой легенды открывается сообщением о нем. «Взгляд ее» («Ее взгляд») – это словосочетание, которое в данном случае играет роль анафоры. Сначала – это взгляд, тлеющий «огнем стыда и страха» [1, 114], затем указывается на то, что в нем заключено не только страдание, но и отражается какой-то процесс, зарождающийся в душе девочки, взгляд «вызревает» [1, 117], далее отмечается, что Люси начинает целенаправленно менять свой взгляд («она прямила его в огне новых образов» [1, 123]; «она закаляла его в огне мертвых» [1, 134]), и, наконец, завершает эту часть романа сообщение о превращении взгляда в оружие, с помощью которого Люси начинает действовать против того, кто разрушил ее гармонию с миром. «Таким взглядом, - сообщает повествователь, – в это раннее летнее утро Люси смотрит в лицо брату, распростертому у подножия стены» [1, 144]. В этой же легенде описывается множество тех глаз, у которых Люси училась искусству убивать. И это не только глаза девочек, которые, как и она, стали жертвами Фердинана, но погибли («зелень веселых глаз» Анны Луизы [1, 140], напоминающие пустую могилу воскресшего

Христа «спокойные и ясные глаза» Ирен [1, 143]). В первую очередь, это глаза представителей природного мира. Всем бабочкам она предпочитала сфинкса – мертвую голову за то, что, во-первых, на желтоватой спинке этой бабочки есть изображение черепа и, во-вторых, «она иногда издает жалобные крики, тихие испуганные стенания». Для Люси именно сфинксы становятся глазами ночи, того времени суток, когда к ней в комнату являлся Фердинан. Это «призрачные мертвые глаза, исполненные ужаса, из которых не скатывается ни слезинки, но звучит плач. Горестные, одинокие глаза, порхающие во тьме. Глаза! Вот что так восхищает Люси у жаб и бабочек: оба этих вида живых существ в процессе многообразных метаморфоз превращаются в глаза» [1, 131–132]. И «плоские лица» сычей и сов тоже напоминали ей глаза, которые должны были научить ее сопротивляться мучителю, так как эти глаза «не спят, под опущенными веками они острят зрение», это «окрыленные глаза, вооруженные стальными когтями и клювом», которые появляются «только ночью, как злые духи и неприкаянные души тех, кто умер насильственной смертью ... накликают беду, являются предвестниками горя, возвещают траур», а также разрушают любую ложь, «не страшатся смерти» и смеются «над любыми приговорами», немного безумные «из-за своей пронизательности и терпеливого упорства» [1, 132–133].

Структурообразующая роль мотива взгляда задана не только названием романа, но и именем героини. Люси назвали в честь святой девственницы и мученицы из Сиракуз, которая хотела посвятить себя «одному только Богу», а потому вырвала собственные глаза и послала их жениху, отказываясь таким образом стать его женой. Однако Пресвятая Богородица подарила несчастной девушке, «прямо-таки до безумия влюбленной в ее божественного Сына, новые глаза, еще красивее прежних» [1, 60].

И, напротив, обитатели города используют способность смотреть и видеть преимущественно для будничного, профанного – того, чтобы подсматривать и сплетничать. «У жителей провинции, – замечает повествователь, – способность зрения проникать сквозь все преграды доведена до совершенства, а уж остротой слуха они могут соперничать с летучими мышами» [1, 40]. Голос, слух, о которых идет речь, – те проявления телесного, которым также уделяется внимание в описании случившегося и характеристике его участников.

У матери героини, Алоизы Добинье, голос «повелительный». «Он, – сообщает повествователь, – весь день, как только Люси встает и до той минуты, когда она ложится спать, указывает ей, что надлежит делать, прямо как медный колокольчик. Это голос порядка и приказаний» [1, 32], а также, добавим, человека уверенного в себе, в своем превосходстве. Ее муж, отец Люси, подавлен этой женщиной, не проявляющей к нему интереса и вышедшей замуж из расчета, чего она и не скрывает. Поэтому его голос «раздается редко». Это голос, «почти сближающийся с безмолвием, умеряемый неуверенностью, боязнь, приглушенный давним огорчением, оттого, что его плохо и неверно слушали в те уже далекие времена, когда он говорил о любви» [1, 32]. И только

Люси замечает в голосе отца мечтательность и «легкую смуту воображения». Ведь он, как и ее друг Лу-Фе, устремлен к недоступному, тому, что отделено громадным расстоянием (Лу-Фе – к звездам, отец – к далеким иностранцам, с которыми он может только переговариваться с помощью радиопередатчика и радиоприемника). Что же касается родственников, которых Алоиза собирает в праздничные дни, то их голоса в воображении девочки звучат так, будто что-то «пережевывают». Возможно, оттого, что она слушает их за столом. Но скорее всего, по иной причине: эти голоса каждый раз переговариваются об одном и том же (об обстоятельствах внезапной гибели бедного Альбера) и каждый раз сопровождаются одними и теми же «вздохами и короткими томными всхлипываниями» [1, 37]. Люси кажутся смешными не только голоса ее тетушек, но и они сами, то, как выглядят их тела. «Старая язва» [1, 44] тетя Люсьена – жилистая. Тетя Коломба, напротив, полная. Она постоянно жалуется на свои ноги, пораженные флебитом и похожие на «толстые дубовые колоды» [1, 38]. Телесный облик тетушек покажется Люси абсолютно отвратительным после того, как она подвергнется преследованиям Фердинана, а те лишь будут удивляться переменам, происходящим с ней. Теперь она начинает замечать «всю одутловатость и дряблость их плоти, всю бессмысленность их воркования, их стенаний и сетований. Две старые дуры, которые вечно плачутся, обжираясь тортами и пирожными...» [1, 90]. Человеком же, в котором присутствует лишь физическое телесное, предстает в романе Фердинан, лишенный способности как мыслить, так и переживать: «давно, скорей даже всегда, он живет, подчиняясь своему телу, жадному до излишеств, пьяному от беспамятства и темных утех» [1, 69]. Пока он пребывает за столом, взгляд его «остаётся ... тусклым» [1, 33]. Все считают его красавцем. «Он высокий, крепкого сложения, (...). Руки у него длинные, пальцы тонкие и гибкие. Черты лица потрясающе соразмерны, а в синеве глаз есть холодный отсвет луны ... Вьющиеся белокурые волосы отливают красным золотом...» [1, 70]. Он и для Люси долгое время оставался одним из «столпов ее вселенной» [1, 34], пока она не открыла для себя его настоящую (внутреннюю) суть. И если в посвященной описанию Люси легенде роль анафоры выполняет сообщение о ее глазах, то в легенде, представляющей Фердинана, в этой же роли выступает «тело его», скрепляющее четыре части, на которые эта легенда разделена: «Тело его – сила и красота» – «Тело его – живая гробница» – «Тело его – красивая видимость» – «Тело его – муки и мрак». В результате основой образа Фердинана оказывается гротескное сочетание красоты и смерти, «красивой видимости» и «мрака». Этот красавец, даже не понимая, почему ему оказывают сопротивление, убивал. «Фердинан, – поясняет повествователь, – принадлежал к той породе людей, имя которым легион, что живут в полусне, на ощупь, полусознанно и дальше себя ничего не видят. Зло прокрадывается в них, а они даже не ощущают этого, и укрывается в сердцах – в их слабых сердцах, не ведающих, что значит бдительность и мужество» [1, 177]. «Ну почему та рыженькая так противно рыдала? – задается

он вопросом, вспоминая, как, пытаясь заставить ее замолчать, задушил Анну Луизу. Он пощадил вторую, «белобрысенькую» (Ирен Васаль), лишь приказал ей «выходить всякий раз, когда он ее позовет» [1, 179], даже не ожидая, что она повесится. И только сестра, как ему кажется, стала его «сообщницей»: «ее-то он укротил, она покорила ему душой и телом». Показательно, что думая о том, что делает с сестрой, Фердинан не испытывает и доли стыда, сожаления. «Да и куда бы она смогла убежать, кому бы смогла пожаловаться? Впрочем, а на что ей жаловаться? На его ласки, на то, что он дает ей наслаждение? Фердинан никогда не считал это поводом для огорчений и для бунта, совсем даже наоборот. А то, что она такая угрюмая и ведет себя, как дикарка, так причина этого в ее скверном характере и страсти к трагедиям, только и всего» [1, 179]. Итак, материальная, физическая составляющая тела является хозяином Фердинана, она требует от него насилия. «И он, покорный телу, требующему наслаждения, уступал перед соблазном и все глубже погружался в его мрак. С ужасом и сладострастным чувством» [1, 80]. Однако думается, что мотив смерти неотделим от образа Фердинана не только потому, что он насилует и убивает, а потому в воображении Люси сливается со сказочным Людоедом. На мифопоэтическом уровне Фердинан в романе предстает двойником своего отца. И суть заключается не во внешнем сходстве, а в том, что погибший на войне в результате взрыва (потому и не было найдено его тело) Виктор воплотился в теле своего сына. Именно поэтому тело Фердинана названо «живой гробницей», «мавзолеем», который старательно возводила его мать, как возводят верующие мемориал «в соответствии со своим строго установленным и благочестивым вкусом восславить почитаемого ими умершего» [1, 71]. Когда же послушный сын «стал образом и подобием своего отца», мать «сделала этот образ священным, возвела его в ранг иконы» [1, 71]. Причем, это двойничество существует не только в воображении Алоизы Добинье. Оно осознается и самим Фердинаном. Он запомнил ночь, когда узнавшая о гибели супруга мать вбежала в его комнату и прижала его к себе. «Одним мгновенным движением его вырвали из сладостного сна, из нежной кожи детства, из беззаботного спокойствия. Тем же движением, каким Титан разом сдирал живьем кожу с человека или лошади, а потом выворачивал ее наизнанку, как перчатку». Мать, наконец, отпустила его, а он попытался вновь почувствовать собственное тело, но «хватался за пустоту»: тело было похищено матерью «во имя отца, который погиб где-то там, далеко. И после этого дня она только и знала, что торопила Фердинана покинуть детское тело, чтобы он как можно скорей превратился в мужчину» [1, 73]. Этот фрагмент романа, безусловно, можно прочитать как метафору того, что свойственно большинству родителей – увидеть себя или кого-то одного, отца или матери, в своем ребенке. Тем более, если идет речь о трагедии утраты любимого супруга. Но именно присутствие внутри него своего отца, управляющего его телом, Фердинан воспринимает как огромного зверя, ворочающегося в грязи. Фердинану казалось, что «тело его отца, двой-

ником и подобием которого он был, пробуждалось и бунтовало внутри него». И поскольку от тела отца остался лишь развеянный ветром войны прах, то есть в нем ожил мертвец, он и сам принадлежал смерти. Мы являемся тем, что внутри нас – одно из тождеств, характеризующих мифопоэтическое мышление. В соответствии с этим тождеством Фердинан связан со смертью. «Но чем же была та грязь, что начинала порой шевелиться внутри Фердинана? – задается вопросом повествователь. – Та раскаленная грязь, что поднималась вдруг в его утробе, чреслах и сердце? Была ли то грязь, в которой истлел, в которую распался его отец, или грязь его собственного детства, залитого, загрязненного слезами, липкого от слез? И всякий раз, когда эта жижа содрагалась, смутная тревога, что постоянно дремала в нем, отзывалась удушьем, страхом. И тогда в его плоти вспыхивали темные огни» [1, 79]. И Фердинан на уровне инстинкта следовал зову темного в себе.

Очевидно, что сексуальность является важной составляющей плана телесности в романе Сильви Жермен. Сексуальность обсуждается взрослыми. И, как замечает Люси, она оценивается ими как нечто запретное, по крайней мере, вслух о ней стараются не говорить. Пережившей насилие Люси становятся понятными «их недомолвки, их кривые улыбки, кислые смешки, когда они упоминают “это”, разговаривая о других – никогда о себе самих. В такие минуты их лицемерие, их пошлость вызывает у нее что-то наподобие тошноты. Они стараются не говорить по “это” при детях, по крайней мере открыто, но не способны защитить детей от вторжения “этого” в их жизнь» [1, 117]. Хотя сами взрослые, как еще в детстве открыла для себя Люси, прислушиваясь к чужим разговорам, по-разному относятся к «этому». Коломба, очень нежно относившаяся к своему мужу, испытывала к интимным отношениям «глубочайшее отвращение» и «пользовалась любым предлогом, чтобы провести ночь в непорочной чистоте, иными словами, спокойно и без помех поспать» [1, 39]. Поэтому не имела ничего против того, чтобы ее верная служанка Лолотта пускала хозяина к себе в постель. Что же касается самой Лолотты, то она «не гнушалась плотскими радостями» и очень любила «сладенькое» [1, 40].

Сексуальностью проникнуты все воспоминания матери Люси о своем первом муже. Вплоть до того, что она, по-прежнему вождедея его, решается на ритуал его возвращения. Прочитав однажды роман Джорджа Дюморье «Питер Иббетсон», о навсегда разлученных влюбленных, которые «еженощно» выходили из своих тел и возвращались в прошлое, где когда-то были вместе, Алоиза Добинье по их примеру попыталась использовать магию «сновидения-реальности» для встреч с погибшим мужем. Лежа на диване, она представляет себе, что «Виктор вернулся после двадцатипятилетнего отсутствия, и его незримое тело стало тяжелым от бремени этого долгого отсутствия, мучительных блужданий, на которые он был обречен. И до чего все-таки нежно это несчастное незримое тело, пришедшее выпрашивать тепла живой плоти, пришедшее искать ласк и поцелуев бывшей своей жены. О, до чего прекрасно это тело, что

приникает к ней, сжимает ее в объятиях, входит в нее» [1, 167]. Отношение Луизы к «ненасытному» и «незримому» мертвецу, не получившему своего сполна при жизни и потому не способному покинуть мир живых, овладевающему не только ее телом, но и «телом своего сына в соседней комнате», амбивалентно: она и боится происходящего («до чего ужасен...он» [1, 167]), и жаждет встреч с ним и «каждый раз призывает приходить в ее сновидениях» [1, 168]. И она все больше утрачивает свою связь с действительностью.

Сексуальность в романе – это и то, что несет смерть и разрушение. Она является мотивом к насилию, которому подверглись две погибшие девочки, которое на протяжении трех лет вынуждена была терпеть Люси. Это то, что разрушило ее связь с людьми. Выход Люси находит в том, чтобы стать непривлекательной в сексуальном плане. Она резко худеет не только потому, что теряет аппетит («сам запах еды, один вид блюда с соусом вызывает у нее спазмы в желудке» [1, 87]), но и для того, чтобы сделать невидимыми все признаки телесного в себе: «если бы она могла, она стала бы еще тощее. До полной неосязаемости, полной невидимости, чтобы у волка пропало жделение, чтобы отбить ненасытную прожорливость Людоеда» [1, 89]. Ее собственная плоть вызывает теперь у нее отвращение, поскольку в ней нуждается брат. Она замечает, как ведут себя некоторые существа, чтобы спастись от опасности: «Они переворачиваются на спину и прикидываются мертвыми, демонстрируя свое огромное брюхо, окрашенное в агрессивные цвета, а железы у них на коже тотчас начинают выделять едкую слизь с резким запахом, которая мгновенно отбивает у хищника желание полакомиться ими» [1, 96]. Наблюдения за ними формируют в Люси решение «стать уродливой». Поскольку никто не пытался ей помочь, нужно было искать собственное оружие, и она нашла выход: «стать тощей и сухой, как хворостинка, и уродливой, чтобы отбить всякое желание» [1, 97 - 98]. Улыбка на ее лице сменилась гримасой, она «с невероятным остервенением» стала обрезать волосы, рвала платья...

Мотив подавления женщиной признаков сексуальной привлекательности в себе является основанием постановки вопроса о связи романа Сильви Жермен с феминистским направлением в литературе. Характеризуя основные идеи феминистической критики, Н.В. Зборовская обращает внимание на отказ от телесности как выступление против мужской сексуальности, связанной с властью и насилием в культуре [2, 278]. Возможно, эта связь «Взгляда Медузы» с феминизмом не случайна. По крайней мере, авторы обзора «Женское письмо в современной Франции: новые авторы, новые литературы в 1990-х» G. Rye и M. Worton включили Сильви Жермен в круг таких писательниц, которые представляют феминистское направление в литературе, как К. Анго, М. Даррьёсек, Р. Детамбель, М. Редонне и других [7, 91]. С французским феминизмом этот роман роднит также значимость в нем проблем вины, ответственности, смерти, выбора, самореализации [3, 206]. И все же мы не хотели бы ограничивать это произведение рамками феминистского направления.

Начнем с того, что Фердинан, совершая насилие, не придерживается вообще каких-либо идей (соображений) о статусе или ролевом поведении мужчины, равенстве или неравенстве полов и т.д. Он живет, подчиняясь инстинкту. Но еще важнее, на наш взгляд, другое. Как заметила А.В. Лысова, насилие в семье – «это не гендерная проблема, это человеческая проблема» [4, 111], в ситуации насилия в семье ни «одна из сторон не может выступать все время только жертвой или только агрессором» [4, 116]. Это осознает автор романа «Взгляд медузы», в котором, пытаясь защитить себя и наказать Людоода, Люси из жертвы превращается в агрессора. Таким образом, несмотря на то, что случившееся с Люси переживается и ею, и читателем как трагедия, над героиней не возводится своего рода ореол страдающей жертвы. И здесь мы подходим еще к одной из составляющих телесного плана в романе Сильви Жермен – трансформациям тела, превращениям. Это путь, на который встает Люси, найдя в себе силы разрушить своего врага.

Метаморфозы заданы уже на рамочном, паратекстуальном уровне – эпиграфом к роману. Это строки Жюлья Сюпервьеля: «Поняв, что умереть и смолкнуть суждено, как всякой твари, на земле живущей, вы вдруг среди зимы явились яблоней цветущей» [1, 5]. Обращает на себя внимание то, что хотя идет речь о переходе человека в природный объект дивной красоты (цветущую яблоню), в этих строках задан и обязательный для метаморфоз мотив смерти. Как правило, человек превращается в птицу, дерево или другое явление природы в связи с исключительно драматическими для него обстоятельствами (в результате проклятия, необходимости спастись от преследователей, защитить свою любовь, которая столкнулась с непреодолимым сопротивлением близких и т.д.). Так и Люси в романе Сильви Жермен приходит к выводу о том, что «пересотворение одного в другое должно происходить через ужас» [1, 61]. Возможно, именно переживаемое ею состояние страха перед ночным мучителем и желание скрыться от него вызывает у нее интерес к переходу из одного состояния в другое, из одной формы в другую, а, значит, существам, «проходящим метаморфозы, линьки, а также способным к мимикрии» [1, 125], она подбирала «гусениц, как и головастиков, чтобы наблюдать за их развитием и метаморфозами» [1, 130]. Безусловно, о метаморфозах самой Люси можно говорить лишь условно. Меняясь внешне (проявляя абсолютное безразличие к тому, как она выглядит, но при этом, страстно следя за чистотой своего тела), и внутренне (переходя от смятения, ужаса, подавленности к решимости), она оставалась на самом деле той же самой Люси, что и вначале. И все же трансформация произошла: девочка превратилась в убивающую своим взглядом Медузу. Для этого она превратила свое тело в знак. Она раскрасила его в соответствии с подмеченными у природных существ цветовыми знаками агрессии, усвоила их позы, движения, звуки, которыми они пугали свои жертвы или же производили перед тем, как напасть на врага. В значительной мере Люси возвращается к состоянию дикого человека, находящегося в синкретической связи с природой,

не выделяющего себя из нее. И Фердинан не узнает свою жертву в той Люси, которая является ему. «Девочка прочно удерживается в позе изваянной склонившейся химеры. Химеры с глазами из раскаленной лавы, со встопорщенными волосами, с худыми коленками в царапинах и с кривящимся ртом. Она корчит гримасы, морщится. И гримасы ее одновременно красочны и звучны. Она намазала губы темно-красной помадой и начернила зубы. Рот у нее кривится, верхняя губа вздергивается, как у злящейся собаки; она то щелкает, то скрипит зубами, временами пронзительно свистит, издает какие-то шипящие и хрипящие звуки, короткие, отрывистые вскрики. Иногда она высовывает розовый язык, который кажется отвратительным, жутким между почти черными губами. Она скатывает его в трубочку, выпрямляет, высовывает далеко изо рта, снова скатывает и словно бы глотает. Она вращает глазами, закатывает их, щурит, почти что закрывает – чтобы потом еще острее вонзить взгляд в лицо лежащего. <...>. Сейчас имеет значение только взгляд – безумный взгляд, застывший, как в зеркале. Небо, вся земля целиком, свет этого лучезарного летнего утра, все покрывается трещинами от неистовства необъятного недвижного взгляда, который объемлет и обращает в стеклянистый камень все, на что он падает, и который истребляет то, что зрит» [1, 112–113]. В конечном итоге Люси удаётся победить своего врага, «очистить» его телесную оболочку от крупы воли, сознания, чувства и дожидаться, когда эта оболочка умрет. Но при этом Люси и сама переживает нечто наподобие смерти. Решив мстить, она была вынуждена закалять в себе лишь одно чувство – ненависть, подавляя все остальные.

В начале статьи мы остановились на характеристике архитектоники романа, названиях его частей. Можно предположить, что, поскольку в романе идет речь о вхождении девочки в мир взрослых и тех уроках, которые она получает от жизни, в названиях частей глав заявлены понятия, которые используются при обучении живописи. Все они – пастель, сангина, сепия, уголь – чаще связаны с графикой, цель которой – передать не полутона как знак сложности, неоднозначности явления, а, главным образом, характерные формы. Но гораздо важнее, на наш взгляд, то, что объединяет все эти техники рисунка: они одноцветны. К примеру, цвет сангины (слово образовано от латинского, которое переводится «кровь»), «рыжего мелка», как правило, колеблется от красного к коричневому. Цвет сепии более темный, чем сангины, напоминает жидкость каракатицы, постепенно переходящую от черного к коричневому тону. Эта одноцветность играет, на наш взгляд, ключевую роль, поскольку у Люси формируется однозначное отношение не только к брату-насильнику, не только к даже не пытающимся помочь ей родителям, но и ко всем людям вообще. Таким образом, названия частей романа подчеркивают ненормальность состояния полностью отдавшегося мести Люси.

В значительной мере оно граничит с психическими заболеваниями, при которых люди перестают испытывать собственную целостность, отчуждаются от частицы собственного «я». «Исследователи в области психологии и специали-

сты по телесно-ориентированной терапии отмечают, - пишет И.А. Муратова, – что разделение личности человека с собственным естественным телом – это основная причина шизоидности. Когда “фасад” разрушен, человек начинает примерять на себя иные образы – имиджи, что ведет к кризису идентичности, к расщеплению “Я” и “тела”» [5, 144]. Подобное отчуждение от собственного тела, приведшее к отказу от собственного «я» и повторению чужих движений, поз и звуков произошло и с Люси. Поэтому, уничтожив своего мучителя, она не испытала радости, обнаружила, что ее сердце «пересохло» [1, 260], стало пустым - из него ушла ненависть, а кроме этого чувства, в нем уже ничего другого не оставалось. Возвращение к жизни оказалось не менее длительным, чем годы страдания и мести. Сначала она учится плакать, потом возвращает себе умение прощать сначала мать, потом, «после тридцати лет странствий» [1, 275] – брата, учится смотреть, видеть и терпеть, и, наконец, переживать ласковое успокоение и радость.

Выводы. Роман Сильви Жермен «Взгляд медузы» может быть прочитан как произведение о страданиях тела ребенка, приведших к превращению этого тела в оружие мести. Поэтому нами были избраны образы телесности как ключ к уяснению заложенных в нем смыслов. Но это, безусловно, не единственный ключ, настолько сложным, полным символов является это произведение современной французской писательницы. Телесность, предполагающая неразделимость внутреннего и внешнего, невозможность деления «духа» и «тела», была прослежена на ряде уровней – характерологическом, сюжетном, мифопоэтическом, позволяющем, в свою очередь, судить об универсальном характере решаемых писательницей проблем любви, воспитания, семейных, межличностных отношений, проблемы одиночества человека и его опасности, в первую очередь, для него самого не только в связи с его беззащитностью среди людей, но и угрозой иссушения его сердца, а, значит, и утраты им собственной полноценности. Сильви Жермен на основе развития судьбы нескольких ведущих персонажей своего романа проследивает опасность такого явления, как односторонность. Лу-Фе отчужден от всего, что не имеет отношения к звездам, Иасинт Добинье – от всего, кроме звучащих в радиоприемнике голосов. Поэтому, несмотря на искреннюю привязанность к Люси, они никак не проявляют себя в той трагической ситуации, в которой оказалась девочка. Алоиза Добинье живет только воспоминаниями о погибшем супруге и в результате не только остается безразличной к происходящему с Люси, но и, по сути, разрушает «я» своего горячо любимого в силу его сходства с отцом сына. Этот сын, Фердинан, является лишь красивой оболочкой, за которой ничего не скрывается – ни чувств, ни мыслей, ни воли... Убивая в себе сходство с людьми, позволившими Людоеду преследовать своих жертв, героиня романа, Люси тоже проявляет односторонность. Она превращается в мучителя и палача. И ее сердце, как и отражение души – глаза, становятся сухими. С каждым из них в романе связан мотив угасания и смерти. Роман завершается на оптимистической ноте: Люси

начинає свій путь к восстановлению и собственной гармоничности и отношений с людьми. Писательница показывает, насколько сложен этот путь. Но он неизбежен, поскольку за его пределами – смерть.

Список использованной литературы

1. Жермен С. Взгляд Медузы. Санкт-Петербург: Амфора, 2002. 287 с.
2. Зборовська Н.В. Психологічний аналіз літературознавства. Київ: Академвидав, 2003. 392 с.
3. Криворучко С.К. До проблеми літературного екзистенціалізму. *Література в контексті культури*: Зб. науков. праць. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. Вип. 22 (2). С.203 – 209.
4. Лысова А.В. О границах радикальной феминистской теории в объяснении насилия в семье. *Социологические исследования (СоцИс)*. 2012. № 4. С.110 – 117.
5. Муратова И.А. Телесность как доминанта культуры постмодерна. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. 2013. № 1 (27), часть 1. С.143 – 146.
6. Мусій В.Б. Экзистенциальный смысл мифопоэтической символики в романе Сильви Жермен «Взгляд Медузы». *Проблеми сучасного літературознавства*: збірник наукових праць. – Одеса: Астропринт, 2015. Вип. 20. С.175 – 186.
7. Пахсарьян Н.Т. «Второй пол» Симоны де Бовуар и судьбы феминизма в современной французской литературе. *Гендерная проблематика в современной литературе: Сб. научн. тр.* Москва: ИНИОН РАН, 2010. С.75 – 95.
8. Подорога В.А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Том 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский. Москва: Культурная революция, Логос, Logos-altera, 2006. 688 с.
9. Bacholle M. L'enfant Méduse de Sylvie Germain ou Eurydice entre deux eclipses. URL: <http://www.crcrosnier.fr/articles/germain-enfantmeduse.htm>
10. Roussigné M. Comment voir Méduse? Sylvie Germain, peintre de la narration. URL : [http : // musemedusa.com/dossier_1/roussigne](http://musemedusa.com/dossier_1/roussigne)

Мусій В. Б.

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
кафедра світової літератури
valentinanew2016@gmail.com
ORCIDiD 0000-0002-9641-7753

ТІЛЕСНІСТЬ ЯК КЛЮЧ ДО ПРОЧИТАННЯ РОМАНУ СИЛЬВИ ЖЕРМЕН «ПОГЛЯД МЕДУЗИ» (“L'ENFANT MÉDUSE”)

У статті йдеться про сучасний роман французької письменниці Сильви Жермен «Погляд Медузи». Встановлюється зв'язок між парадигмою тілесності (образами – очі, голос, мотивами – сексуальне насильство, перевтілення; елементами ритуалу, символікою) та авторською концепцією однобокості як шляху до деструкції та смерті.

Авторка статті враховує не тільки саме текст роману, але й так звані пара текстуальні елементи (назва твору, назви глав та частин глав, епіграф). Усі ці елементи безпосередньо пов'язані з тілесною парадигмою (назва діючої сили

зору, перелік засобів відтворення тіла на малюнку, перевтілення тіла). Героїня роману, Люсі, переживає декілька стадій у своєму підростанні, а також у розвитку своїх відношень з родичами та мешканцями провінційного містечка. Дитинство – це пора гармонії і любові до усіх. У Люсі є друг, якого вона вважає своїм братом-близнюком, є і інший, зведений (у них одна матір і різні батьки) брат. Але разом з підростанням у життя Люсі приходить і трагедія: вона стає жертвою сексуальних домагань з боку свого зведеного брата. І тут Люсі залишається один на один зі своїм ворогом. Спочатку вона переживає жах, образу, безпорадність. Потім – відразу до усього, що може зробити її тіло привабливим. У кінці кінців вона робить своє власне тіло зброєю від ворога. Вона уважно навчається у природних істот вбивати і захищатися від загрози. А потім – використовує знання про агресивні кольори, пози, звуки у природі для того, щоб паралізувати свого ворога. Вона перемагає. Але перевтілення жертви у ката не пройшло безслідно. Люсі втратила людські здібності дарувати, чекати, відчувати радість і так інше. Тому їй залишилося навчатися усьому знову.

Ключові слова: тілесність, образ, мотив, фемінізм, сексуальне насильство, жертва, кат, роман, Сильві Жермен.

Valentina Musiy

Odessa I. I. Mechnikov National University
Department of World literary
valentinanew2016@gmail.com
ORCIDiD 0000-0002-9641-7753

CORPOREALITY AS A KEY TO INTERPRETION OF SYLVIE GERMAIN’S NOVEL “L’ENFANT MÉDUSE”

The article deals with novel by modern French author Sylvie Germain “L’Enfant Méduse”. A careful study of the connection between place and role of corporeal paradigm (images, motives, elements of ritual, symbols, etc.) in the novel and author’s conception of unilateralism as a way to destruction and death.

The author of the article takes into account not only text of novel but also symbolic meaning of pretext elements: the title of novel as well the titles of heads and their parts, epigraph etc. all these pretext elements are connected with corporeal paradigm: operation of eyes, methods of drawing of body, metamorphoses.

The heroine of the novel, Lucy, passes several stages of growing up, as well as changes in her relationships with family members and residents of a provincial city. Her childhood is a time of harmony. Lucy has a friend whom she calls her twin brother. There is a step-brother, whom she admires. There are mother, a father, and many relatives. But along with her growing up a tragedy comes to Lucy. A girl has been subjected to sexual violence by her brother. And none of her relatives came to her aid. Lucy was forced to stand alone against her enemy. Shame, despair and fear gave way to determination. At first, Lucy revolted against all which could make her

body beautiful (hair, clothes, beauty of body shapes). Then she turned her body into a weapon with the help of coping aggressive paints, poses, sounds of animals and insects. The girl changed internally. Her heart became dry, dry and fierce became her eyes With the help of her look, like Medusa in myth, she paralyzes her enemy. Lucy managed to win. However, her transformation from the victim to the torturer did not pass without a trace. Lucy needed to learn again all what is characteristic of people – to endure, forgive, love, rejoice

Key words: corporeality, image, motive, feminism, sexual violence, victim, torturer, novel, Sylvie Germain.

References

1. Zhermen S.(2002) Vzglyad Meduzy [[L'Enfant Méduse], St. Petersburg, Amfora [in Russian].
2. Zborovs'ka N.V. (2003) Psihoanaliz i literaturoznavstvo [Psychoanalysis and literary criticism], Kiïv: Akademvidav [in Ukrainian].
3. Krivoruchko S.K. (2012) Do problemi literaturnogo ekzistencializmu [To a problem of literary existentialism], *Literatura v konteksti kul'turi: Zb. naukov. prac'* [Literary in the context of culture: collection of scientific articles], Kiïv: Vidavnychij dim Dmitra Burago, Vip. 22 (2), pp.203 – 209 [in Ukrainian].
4. Lysova A.V. (2012) O granicah radikal'noj feministskoj teorii v ob'yasnenii nasillya v semen [On the borders of radical feminist theory in explaining violence in the family], *Sociologicheskie issledovaniya (SoCs)* [Sociological research (SoRs), № 4, pp. 110 – 117 [in Russian].
5. Muratova I.A. (2013) Telesnost' kak dominanta kul'tury postmoderna [Corporeality as dominant of post art nouveau culture], *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, philosophical, political and legal Sciences, cultural studies and art history. Theory and practice issues], № 1 (27), part 1, pp. 143 – 146 [in Russian].
6. Musij V.B. (2015) Ekzistencial'nyj smysl mifopoeticheskoy simvoliki v romane Sil'vi Zhermen «Vzglyad Meduzy» [The existential meaning of mythopoetic symbolism in the novel by Sylvie Germain, " L'Enfant Méduse"]. Problemi suchasnogo literaturoznavstva: zbirnik naukovih prac' [The problems of contemporary literary studies: collection of scientific articles], Odesa: Astroprint, iss. 20, pp. 175 – 186 [in Russian].
7. Pahsar'yan N.T. (2010) «Vtoroj pol» Simony de Bovuar i sud'by feminizma v sovremennoj francuzskoj literature [The "second gender" of Simone de Beauvoir and the fate of feminism in modern French literature], *Gendernaya problematika v sovremennoj literature: Sb. nauchn. tr.* [Gender issues in modern literature: collection of scientific researches], Moscow: INION RAN, pp.75 - 95 [in Russian]
8. Podoroga V.A. (2006) Mimesis. Materialy po analiticheskoj antropologii literatury. Tom 1. N. Gogol', F. Dostoevskij [Mimesis. Materials for the analytical anthropology of literature. Volume 1. N. Gogol, F. Dostoevsky]. Moscow: Kul'turnaya revolyuciya, Logos, Logos-altera [in Russian]
9. Bacholle M. L'enfant Méduse de Sylvie Germain ou Eurydice entre deux eclipses.URL: <http://www.crcrosnier.fr/articles/germain-enfantmeduse.htm>
10. Roussigné M. Comment voir Méduse? Sylvie Germain, peintre de la narration. URL : [http : // musemedusa.com/dossier_1/roussigne](http://musemedusa.com/dossier_1/roussigne)

Статтю подано до редколегії 23 травня 2019 р.