

В.В. Шервашидзе (Москва, Россия)

Орфические свойства музыки в произведениях Паскаль Киньяра

Аннотация: Статья посвящена одному из крупнейших писателей рубежа XX–XXI вв. – Паскаль Киньяру. Его творчество вписывается в общее русло основных тенденций эпохи – возвращение к рассказыванию историй, но с учетом новых подходов к реальности, психологии, языку, сформированных современными гуманитарными науками. В статье рассматривается тема музыки, проходящая лейтмотивом через его эссе «Урок музыки», «Ненависть к музыке» и роман «Все утра мира». В эссе «Урок музыки», посвященном мутации мальчишеского голоса, изначальный травматизм человеческого существования становится отправной точкой экзистенциальных размышлений писателя. Метафора смертельной раны олицетворяет необратимость утраченного. Диалог различных дискурсов, перенасыщенность культурными аллюзиями создают альтернативную версию музыки, обладающей орфическими свойствами. Тема утраты дублируется в романе «Все утра мира». Смерть жены Сент-Коломба, известного музыканта XVII в., изменила его жизнь. Музыка Сент-Коломба ускользает из трехмерного пространства – она принадлежит другому измерению, в котором каждое проживаемое явление приобретает значение невосполнимой утраты. Дальнейшее развитие темы музыки в эссе «Ненависть к музыке». Коллаж цитат, интерполяций воспроизводит диалог различных культурных эпох. И эссе и роман пронизаны риторическими размышлениями об орфических свойствах музыки.

Ключевые слова: французская литература, музыка, Паскаль Киньяр, орфический, ритм, фрагментарный, видение, аллюзия, утрата, диалог, коллаж, цитата

V.V. Shervashidze (Moscow, Russia)

Orphic Properties of Music in Pascal Quignard's Work

Abstract: The article deals with one of the greatest writers of the turn of the 20–21st centuries Pascal Quignard. The article deals with the theme of music, passing leitmotif through his essay “Music Lesson”, “The Hatred of Music” and the novel “All the Mornings of the World”. In the essay “Music Lesson” the original traumatism of human existence becomes the starting point of existential reflections of the writer. The metaphor of the mortal wound represents the irreversibility of the lost. Dialogue of different discourses creates alternative version music, with the Orphic properties. The theme of loss is

duplicated in the novel "All the Mornings of the World". Death of Saint-Colombe's wife, known musician 17th century, changed his life. The music of Saint-Columba escapes from third-dimensional space – it belongs to another dimension, in which each lived phenomenon acquires the meaning of irreparable loss. Further development of the theme music in the essay "The Hatred of Music". Collage of quotes, interpolations reproduces the dialogue of different cultures. Both the essay and the novel are laced with rhetorical reflections on the Orphic properties of music.

Key words: French literature, music, P. Quignard, orphic, fragmentary, vision, allusion, loss, collage, citation, rhythm, dialogue

Творчество Киньяра, пронизанное лакановскими идеями произвольности знака, иллюзорности знания и памяти, вписывается в общее русло основных тенденций эпохи. Слово, считает писатель, отражает лишь реальность общепринятых понятий: «...смысл – это не то, что он означает»¹. Делез определил творческие принципы П. Киньяра как «детерриториализацию литературы», т. е. отсутствие единого центра и объекта². Писатель в одном из интервью сказал: «Я пишу, чтоб воображать, что слова имеют смысл»³.

В 1980–1990-е гг. Киньяр публикует «Маленькие трактаты» («Petits traités») представляющие образец синкретического жанра; романы – «Записки на Табличках Апронении Авиции» («Les Tablettes de buis d'Aprononia Avitia», 1984), «Альбучий» («Albucius», 1990), «Карюс» («Carus», 1979). В этих произведениях писатель создает диалог различных культурных эпох – античного Рима, древнего Китая и Японии, Франции XVII–XVIII вв. и современности. Киньяр возрождает фигуры полузабытых писателей, общественных деятелей древнего Рима. Он создает из фрагментов истории ее новое прочтение, не совпадающее с общепризнанными фактами. Слава и известность пришли к Киньяру с публикацией трех романов, имевших широкий читательский успех: «Салон Вюртемберга» («Le Salon de Wurtemberg», 1986), «Лестницы Шамбора» («Les Escaliers de Chambord», 1989), «Все утра мира» («Tous les matins du monde», 1991).

В 1980–1990-е гг. писатель ведет активную общественную деятельность. Он организывает при поддержке Ф. Миттерана ежегодный фестиваль оперы и театра барокко в Версале. Блестящий музыкант, тонкий знаток музыки, Киньяр заново открыл для французской общественности красоту произведений композиторов XVII в.: Куперена, Люлли, Шарпантье. Но в 1994 г. он неожиданно подает в отставку и всецело посвящает себя художественному творчеству. Киньяр становится добровольным затворником в своем загородном доме, повторив судьбу своего героя, музыканта XVII в. Сент-Коломба.

В одном из интервью он признался: «Писателю-отшельнику дороже всего уединение» (15). За этот период им было создано более 20 произведений. Многогранность творческих интересов, охватывающих различные сферы знаний: литература и живопись Франции, музыка, философия, языкознание, греческая мифология, история и культура древнего Рима, этрусские могильные надписи, средневековая

¹ Viart D. Le moindre mot. P. Quignard et l'éthique de la minutie // Revue des sciences humaines. 2000. Oct.-dec. № 260. P. 63.

² Blanckeman B. Les Récits indécidables. J. Echenoz, H. Guibert, P. Quignard. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 2008. P. 149.

³ Киньяр П. Секс и страх. СПб.: Азбука-Классика, 2005. С. 10. Далее ссылки на это издание с указанием страниц даны в тексте статьи.

поэзия Японии, философия древнего Китая, – придает уникальность творчеству писателя, не поддающегося привычной классификации. В 2002 г. Киньяр был удостоен Гонкуровской премии за «Блуждающие тени» – 1-й том многотомного собрания эссе «Последнее королевство» («*Dernier royaume*»).

Российский читатель познакомился с произведениями этого удивительного прозаика благодаря блестящим переводам И. Волевич: «Секс и страх» (2004); «Все утра мира» (2004); «Лестницы Шамбора» (2004); «Салон Вюртемберга» (2008); «Вилла Амалия» (2007); «Терраса в Риме» (2005); «Альбуций» (2005); «Американская оккупация» (2010). И. Волевич, присутствовавшая в июле 2004 г. в Нормандии в Международном культурном центре Сёризи-Лаваль на семинаре, посвященном творчеству Киньяра, приводит названия лишь некоторых докладов, раскрывающих уникальную разносторонность и блестящую эрудицию писателя: «Философия Киньяра»; «Лабрюйер по Киньяру»; «Генезис писательства»; «Латынь Киньяра»; «Киньяр и японский язык» (887).

Эта разносторонность привлекает к Киньяру не только широкую читательскую аудиторию, но и узких специалистов. Так, петербургский композитор и музыкант мультиинструменталист Юрий Касьяник 1 сентября 2009 г. начал новый большой проект «*Quignard*»: спонтанное чтение текстов из романов П. Киньяра (в переводе И. Волевич) с одновременным спонтанным сочинением музыки.

Музыка – один из лейтмотивов творчества П. Киньяра. Герои большинства его романов – «Карюс», «Все утра мира», «Вюртембергский салон», «Вилла Амалия» – музыканты. Музыка посвящены эссе Киньяра «Урок музыки» («*La leçon de la musique*», 1988) и «Ненависть к музыке» («*La haine de la musique*», 1996), написанные в форме риторических рассуждений, как и большинство произведений писателя.

Подчеркивая преемственность с традицией древнегреческих софистов (Платона, Эвклида, Аристотеля), а также с риторикой нового времени от Монтеня до Лабрюйера, Киньяр следовал главному принципу своих предшественников: «изложение подчиняется прихотливому извращению мысли; книга не имеет четкого замысла»¹.

Эссе «Урок музыки» – о мутации мальчишеского голоса в подростковый период, о связанных с этим страданиях, ощущении собственной неполноценности – писатель определил как произведение, «лишенное всякого замысла»². Рассуждения, устанавливающие взаимосвязь детской травмы и музыки, здесь смешиваются с историей музыканта XVII в. Марена Маре³. Из сухого протокольного факта биографии музыканта, описанного малоизвестным писателем XVII в. Э. Титоном дю Тийе (*Evrard Titon du Tillet*), Киньяр создает собственную версию драмы безвозвратной потери голоса и ее преодоления в музыкальном искусстве. Воображение писателя воссоздает в малейших подробностях все страдания Марена Маре, изгнанного из певческой школы, потерявшего место солиста в церковном хоре: «Рана, нанесенная ему в горло судьбой, оказалась столь же роковой, что и красота реки... Его детство в Лувре, счастье слышать свой голос в часовне... все его прошлое бесследно растаяло, навсегда унесенное красной водой... У мальчика разрывалось сердце от тоски по утраченному» (450).

¹ *Rabaté D.* Pascal Quignard. Étude de l'oeuvre. Paris: Bordas, 2008. P. 21.

² *Quignard P.* La leçon de la musique // Quignard P. Vie secrète. Paris: Gallimard, 1998.

³ Марен Маре (1656–1728) – французский композитор и музыкант. Автор нескольких опер и около 700 произведений для виолы. Служил при дворе до 1725 г.

Изначальный травматизм человеческого существования становится отправной точкой экзистенциальных размышлений Киньяра: «Тут же для мужчины прошлое отступает. Где мое детство? Где мой голос? Где я, существую ли я? Я даже не узнаю собственного голоса» (459). Травма потери голоса в пубертатный период связана с травмой рождения и трактуется писателем как необратимая утрата. «До-исторические, архаические времена музыки спрятаны глубоко в памяти сознания. Лепет, крик, первые звуки пришли к нам намного раньше членораздельного языка. Это была первая травма. Мутация голоса в период полового созревания ее повторяет» (450). Экзистенциальные размышления Киньяра переплетаются с психоаналитическими; писатель подчеркивает «регрессивный характер музыки»:

Мы пытаемся приблизиться к звуковой норме, которая регулировала слух до рождения, к примитивной гамме, которая примиряла в нас ужас перед звуками. Из-за того, что мы никогда не сможем испытать ощущение от первого звука, вырывающегося из наших легких с появлением на свет, мы пытаемся гармонизировать его (450).

Метафора «смертельной раны», которую в подростковом возрасте получил Марен Маре, олицетворяет невосполнимость, безвозвратность утраченного. Маре пытается восполнить «предательство голоса» с помощью музыки: «И тогда мальчик твердо решил заняться музыкой, отомстить судьбе за отнятый голос, сделавшись знаменитым виолонистом». Киньяр подчеркивает ностальгическое звучание музыки, суггестивно выражающее необратимость утраты: траур Сент-Коломба, знаменитого музыканта XVII в., по жене, ностальгия Марена Маре по потерянному, «травмированному» голосу являются метафоро-метонимическим олицетворением «горестных сожалений», «звучащего следа щемящей тоски»: «Под смычком Сент-Коломба рождались мелодии, подобные печальным стонам» (450).

Эта идея утраты, потери рождает ассоциации с мифом об Орфее, спускающемся в ад, чтоб вновь обрести Эвридику. Но вместо Эвридики Орфей видит лишь ее бесплотную тень. Его усилия вернуть Эвридику так же бесплодны, как и «возвращение» к звонкому детскому голосу. Утраченный голос ускользает, подобно ускользающей тени Эвридики: «Метаморфоза от низкого к высокому, пронзительному голосу невозможна. Она возможна не в телесном, физическом проявлении, а в инструментальном звучании, и называется эта метаморфоза музыкой» (459). «Орфический» спуск к истокам – метафора мимолетного утешения, облегчения от боли смертельной раны, обманчивый поиск результата, эмоциональное переживание воспоминания: «Ни один инструмент не может воспроизвести и заполнить ту пустоту, которая возникла с безвозвратной потерей» (459). Музыка, способная воспроизвести «всю гамму человеческих голосов, является лишь эквивалентной заменой, функционирующей в качестве метафоры и метонимии»¹. Ее «орфические» свойства, в концепции Киньяра, направлены к «былым временам»:

В наслаждении музыкой можно обнаружить ностальгическое стремление к первоисточкам, а также ликующие ноты преодоления, освобождения от тоски. Эта противоречивость, которая осуществляется через метафоро-метонимическую вибрацию, является «нарциссической сущностью музыки»².

Киньяр обращается к разным сферам современного знания: психоанализу, философии, культурологии, мифологии. Игра различными дискурсами и кодами в «Уроке музыки» суггестивно воплощает основные понятия лакановской теории, в которой искусство трактуется как символизация импульсов бессознательных

¹ Rabaté D. Pascal Quignard. P. 67.

² Ibid.

желаний, не знающих удовлетворения: «Желание не имеет объекта. Это чистая форма, отливающаяся по языковой модели, и как таковое оно является бессознательным. Бессознательное неуловимо»¹. Это ключевое понятие в эстетике Лакана определяется как агальма² (или объект «а»).

Перекличка устанавливает тонкие неуловимые соответствия между понятием агальмы и невозможной безвозвратной утраты в концепции Киньяра. Интертекстом эстетики Киньяра является лакановская теория стадии зеркала: это и «нарциссический образ другого, в котором “я” узнает себя»³, это и преодоление травмы при помощи метафоро-метонимических функций, это и определение искусства как «двойника мира», «его зеркального отражения». Игра зеркальных отражений в «Уроке музыки» порождает новую смысловую модель искусства, восходящего к «доисторическим, архаическим временам». В романе «Все утра мира» писатель создает суггестивный образ «былых времен», существующих вне времени и пространства, – вода Сены, текущая вне времени и напоминающая кровотокающую рану.

Идея «былых времен» (*jadis*), зарождающихся на пренатальном, досознательном уровне, – одна из ключевых в эстетике Киньяра: «...каждый след прошлого скрытого толщей веков, может стать лишь на мгновение осязаемым в результате творческого преобразования реальных, невидимого первоисточника, который не раскрывает ни смысла, ни конечной цели»⁴. Утопия Киньяра – в постоянном стремлении к вскрытию первоначал жизни, к обнажению первоизданной природы музыки и слова, освобожденных от многовековых наслоений. Природа языка, природа слова определяются писателем в рамках разрыва означающего и означаемого: «Язык не отражает реальности. Он вписывает реальность в план символического»⁵.

Это определение, отражающее основные тенденции эстетики последней трети XX в., вызывает аллюзии с предвосхитившими их идеями Ж. Батая. Батай во «Внутреннем опыте» (1953) подчеркивал, что «язык способен вводить в мир знаков, в котором раскрывается власть определенной заданности, не позволяющей выйти за жесткие границы. Он призывал к освобождению от знаковой власти языка, чтобы услышать в открытом неизвестности языке голос тишины. Тишина – это “ускользание от определения”, “голос неуловимого бессознательного”»⁶. Лакановская стадия зеркала является реконструкцией эстетики Батая, интерпретирующего искусство как «выход в подполье человеческой души»⁷. Невыразимое, неназываемое, несказанное, в терминологии Ж. Батая, является суггестивным воплощением бессознательного.

Скрытые аллюзии, референции, цитации порождают в эстетике Киньяра новые смысловые модели «первоизданной природы языка»: «Начиная с письменного языка, человечество изобрело язык без контекста, внутренний тайный язык, часть новой тени»⁸. Интертекстуальная перекличка киньяровских размышлений с эсте-

¹ Лакан Ж. Функция и поле речи языка в психоанализе. М.: Гнозис, 1995. С. 150.

² Агальма (древнегреч.) – дар, подношение божеству. Лакан заимствует этот термин из диалога Платона «Пир». Несмотря на века, разделяющие обоих мыслителей, лакановское понимание агальмы вырастает из традиции платонизма.

³ Лакан Ж. Ниспровержение субъекта и диалектика желания в бессознательном у Фрейда. М.: Гнозис / Логос, 1997. С. 146.

⁴ *Samoyault T.* La montre cassée. Paris: Verdier, 2004. P. 51.

⁵ *Ibid.*

⁶ Батай Ж. Внутренний опыт. СПб.: Аксиома; Мифрил, 1997. С. 65.

⁷ Батай Ж. Ненависть к поэзии. Порнолатрическая проза. М.: Ладомир, 1999. С. 89.

⁸ *Quignard P.* La leçon de la musique. Paris: Gallimard, 1988. P. 87.

тикой Батая проявляется в акцентировании орфических свойств языка, «ускользающего от определения». Реконструируя ключевое понятие Батая, Киньяр определяет литературу и музыку «как способ творить в молчании», чтобы найти отклик в невыразимом, созвучие с таинственным голосом «отдаленных воспоминаний» (672).

Музыка в эстетике Киньяра не является моделью литературы; она ей служит в качестве памяти – первые звуки пришли к нам раньше членораздельного языка, из эмбрионального периода. Аура смысловой неопределенности и зыбкости воссоздается писателем в паузах, умолчании, в повторах, репризах, отзвуках и откликах, в тональных вариациях и циклическом движении вокруг ключевых тем. Для Киньяра творчество – это «путь к нашим истокам. Я пишу, чтобы жить. Это единственный для меня способ говорить в молчании»¹.

Эссе «Урок музыки» и роман «Все утра мира» объединяет не только лейтмотив утраты, но и сквозные персонажи – знаменитые музыканты XVII в. Сент-Коломб и Марен Маре. Роман «Все утра мира» послужил основой сценария фильма А. Корно, снятого в том же 1991 г. Фильм был удостоен премии Сезар² по семи номинациям, одна из которых была вручена Жорди Савалю – автору музыки, дирижеру и исполнителю на виоле де гамба³. Фильм принес огромную популярность и международную славу роману Киньяра.

Тема утраты в романе приобретает полифоническое звучание, устанавливая взаимосвязь с экзистенциальными и онтологическими свойствами бытия: это история жизни Сент-Коломба, которая пересекается с историей его ученика Марена Маре.

Киньяр использует всю атрибутику биографического жанра. Точно указано время всех основных событий романа: 1650 г. – смерть жены Сент-Коломба, 1676 г. – назначение Марена Маре «музыкантом при короле»; болезнь и самоубийство Мадлен – 1684 г.; последняя встреча Сент-Коломба и Марена Маре – 1689 г. В роман введены знаменитые музыканты XVII в.: не только Марен Маре и Сент-Коломб, но и Куперен, и Люлли. Но писатель разыгрывает читателя, пародируя классический жанр жизнеописания. Небольшое по объему произведение разбито на 27 глав, лишенных логических и причинно-следственных связей. Повествование от третьего лица выглядит очередным авторским розыгрышем: вместо объективного изложения событий – фрагментарность, дескриптивное перечисление фактов, управляемых интонационным ритмом отзвуков и откликов, проявляющихся в циклическом возвращении ключевых тем и мотивов.

Роман начинается со смерти жены Сент-Коломба, радикально изменившей жизнь знаменитого музыканта: некогда блистательный виртуоз, он становится безутешным отшельником. В этот трагический период жизни Сент-Коломба в его доме впервые появляется Марен Маре, оплакивающий потерю звонкого детского голоса. Повторение истории, рассказанной в «Уроке музыки», обрастает новыми тональными вариациями, дублируя лейтмотив утраты.

Роман построен на контрастности позиций учителя и ученика. Марен Маре пытается справиться с горечью утраты и отомстить судьбе за отнятый голос, «сделавшись знаменитым виолонистом»; Сент-Коломб предпочел придворному блеску и славе жизнь отшельника: он «укрылся в своей усадьбе и посвятил свою жизнь музыке». Чтобы играть в полном уединении, Сент-Коломб приказал выстроить

¹ *Quiquard P.* Le nom sur le bout de la langue. Paris: P.D.L., 1993.

² Национальная киноакадемия Франции; учреждена в 1976 г.; название получила в честь французского скульптора Сезара Бальдачини.

³ Виола де гамба – струнный инструмент XVII в.

домик в саду в развилке старой шелковицы. В уединении своей хижины, сколоченной из старых досок, он совершенствовал свое мастерство, уподобив «звуки виолы всей гамме человеческих голосов, от вздоха юной женщины до рыданий старика, нежного сопения ребенка, до затаенного, почти неслышного, а стало быть, едва отмеченного аккордами дыхания человека, всецело погруженного в молитву» (472). Подобно своему мифологическому прототипу Орфею, он усовершенствовал звучание инструмента за счет добавления седьмой струны. Музыка, сочиненная Сент-Коломбом в самые тяжелые дни траура, – «Гробница горестных сожалений», «Тень Энея», «Ладья Харона», «Адские муки» – оказалась способной вернуть из царства мертвых его жену: «Скорбная песнь звучала все выше, все громче, и вдруг в дверях показалась бледная, как смерть, женщина; она улыбалась ему» (460).

Символика эпизодов-видений вызывает ассоциации с путешествием Орфея в царство мертвых. Аллюзии разбросаны по всему тексту романа: пригрезившаяся безутешному вдовцу река забвения, в которую он погрузился, отринув все, что любил на земле; рельефное изображение Харона с веслом в руке на эфесе шпаги; наконец, названия сочинений старого музыканта создают мифопоэтические параллели с царством мертвых.

Визиты покойной мадам Сент-Коломб возобновляются при божественных звуках сочинений безутешного вдовца. Музыка способна вызвать покойницу, но бессильна ее вернуть; она ускользает каждый раз, подобно бесплотной тени Эвридики: «Не думайте, что я не страдаю от того, что бесплотна, словно ветер. Однако этот ветер доносит иногда до мертвецов отголоски музыки. А свет иногда доносит до ваших взоров частицы наших подобиий» (465).

Пародирование средневекового жанра видений символизирует лишь временное, «орфическое» возвращение утраченного. Дублирование темы орфического путешествия, переходящей из эссе в роман, придает понятию травмы значение «экзистенциальной негативности»¹, являющейся интерполяцией лакановского концепта желания: «Желание не имеет объекта, а потому оно не знает удовлетворения, представляя одновременно пустоту, вокруг которой вращается воображаемый элемент, скрывающий пустоту, заполняющий ее так, что она становится незримой»². Музыка, в концепции Киньяра, способна порождать только отзвуки и отклики этой «незримой реальности», даря лишь краткое утешение и мимолетную радость.

Игра мифологическими кодами и психоаналитическими дискурсами рождает концепцию музыки как зеркального отражения ускользающей реальности бессознательного. Именно этот «язык без контекста», не имеющий ничего общего с Логосом, имеет в виду Сент-Коломб: «Слышите мелодию пафоса фразы? Музыка – это та же человеческая речь» (483). Созвучие с этим невыразимым, неосознанным голосом навсегда утраченного возможна для Сент-Коломба в абсолютном уединении и одиночестве: «Музыка нам дана для выражения того, что не может выразить слово» (500). Эта сентенция Сент-Коломба перекликается с батаевским концептом «голоса и тишины»³.

Отшельничество старого композитора, его замкнутость, молчаливость, асоциальность являются эмблематическим воплощением «прорыва к невозможному»⁴ –

¹ *Blanckeman B.* Les Récits indécidables. P. 76.

² *Лакан Ж.* Ниспровержение субъекта. С. 157.

³ *Батай Ж.* Ненависть к поэзии. С. 56.

⁴ *Батай Ж.* Ненависть к поэзии. С. 24.

к творческому преобразению неуловимой реальности «другого измерения». Имя Сент-Коломб («святой голубь») прямо указывает на явление Святого Духа в образе голубя. Тернистый путь Сент-Коломба, полный лишений, противопоставляется роскоши, внешнему блеску и славе Марена Маре, ставшего в 23 года придворным музыкантом. Поэтому вердикт старого музыканта так беспощаден и суров: «Вы никогда не станете музыкантом... Вы публикуете свои ловкие сочиненьица, щедро уснащая их украденными у меня фиоритурами, и вам невдомек, что это не более чем восьмушки и половинки на нотной бумаге» (468).

В столкновении двух противоположных позиций раскрывается одна из важнейших тем романа: в чем истинная природа музыки? Волшебное и мучительное впечатление, которое произвела на Марена Маре однажды услышанная музыка старого учителя, заставляло его вновь и вновь бежать из роскошных залов Версальского дворца и тайком пробираться к убогой хижине Сент-Коломба. Обласканный королевскими почестями Марен Маре приходит к постепенному осознанию истинной природы музыки, которая может создаваться только вдали от королей, суеты и тщеславия: «Чтобы те, кто навеки утратили речь, могли омочить губы. Для тени умершего ребенка. Для стука молотка сапожника. Для жизни, предшествовавшей младенчеству. Когда еще не дышишь воздухом. Когда еще не видишь света» (501).

Последний эпизод, завершающий роман, изображает «первый и единственный урок музыки», урок «посвящения» ученика в тайны искусства учителя. «Вдвоем они сыграли “Скорбный плач”. В момент кульминации мелодии они переглянулись. Оба плакали» (502). Слезы – знак эмоционального волнения – являются аллюзией на концепт трансгрессии в эстетике Батайя, суггестивно воплощая мимолетность соприкосновения с «невыразимым». Музыка Сент-Коломба ускользает из трехмерного пространства; она принадлежит «другой реальности», «другому измерению», в котором каждый жест, каждое явление проживаемой изо дня в день жизни приобретает значение невосполнимой утраты: «О, дети мои, да разве я сочиняю?! Я в жизни своей ничего не придумал сам. Я просто выражаю то, что дарят мне ряска, дорожная полынь, букашка и гусеница, вспоминая притом имя или бывшие услады» (501).

Каждый след потери лишь на мгновение оживает в музыке, являясь временной победой и бесконечно возобновляемым поиском. Эти парадоксальные свойства музыки в концепции Киньяра отражены в заглавии. Только к концу романа смысл его постепенно проясняется: «Все утра мира уходят безвозвратно» (496). Заглавие романа – перифраз знаменитой надписи на кольце царя Соломона: «Все проходит, и это тоже пройдет». Рассвет – это метафора возобновления усилий, обещание новых побед; закат – это траур по бесконечным утратам. Так Киньяр эмблематически воплотил «орфические» и «нарциссические» свойства музыки в романе, который представляет собой гибрид художественного вымысла и теоретической рефлексии. Писатель реконструирует прозу XVII в. с ее прихотливыми извивами мысли, обращением к чужому слову, сочетая эстетический поиск с онтологическими и экзистенциальными проблемами.

Тема музыки получает дальнейшее развитие в эссе «Ненависть к музыке». Эпатажное заглавие было выбрано специально для разрушения стереотипов восприятия. Пародийно обыгрывая неоднозначность любого явления, Киньяр использует принцип парадокса, раскрывающий амбивалентность и противоречивость музыки, ее диалектические свойства, взаимно дополняющие и перетекающие друг в

друга. Эта идея перекликается с романтической концепцией Вакенродера, считавшего, что «музыка рождает не только прекрасные чувства и мысли, но в ней содержится демоническое начало»¹.

Травестируя романтическую концепцию суггестивных свойств музыки, моделирующую эмоциональное состояние в зависимости от ритма, тональности, звуковой вибрации, Киньяр обращается к различным сферам современных знаний. Исходя из этимологического дискурса, устанавливающего общую природу слов слышать («ouïr») и слушаться («obéir»), писатель утверждает «иерархичность» музыки: «Как можно слушать музыку, любую музыку, не подчиняясь ей?!»² Опираясь на психоаналитическую теорию Ж. Лакана, Киньяр выявляет связь между звуковой зависимостью эмбриона и существующими на уровне массового сознания иррациональными влечениями и импульсами, инструментами манипуляции. В этнологии Киньяра привлекает ритуальная музыка северных народов – шаманизм, вводящий в транс. В мифопоэтической традиции писатель выделяет метафору музыки, эмблематически выраженную губительным, замораживающим пением сирен. Интертекстуальный диалог различных дискурсов рождает смысловую модель музыки как способа гипнотического эмоционального воздействия.

Упраздняя историческое время, Киньяр помещает в одно художественное пространство Платона и Гете, узников фашистских концлагерей Примо Леви и Симона Лакса. Коллаж цитат, афоризмов, воспроизводит диалог различных культурных эпох, выявляя глубинные аналогии и соответствия. Ссылаясь на «Республику» Платона, писатель подчеркивает, что Платон «никогда не различал дисциплину, войну, социальную иерархию и музыку»: «Ритм является мерой. Марш и походка управляются ритмом так же, как удары дубинками»³. Афоризм 75-летнего Гете – «военная музыка на меня оказывает такое же воздействие, как кулак, готовый к бою», – звучит в унисон высказываниям Платона. В произведениях итальянского писателя Примо Леви (1919–1981) «Человек ли это?» (1947) и польского музыканта Симона Лакса (1901–1981) «Музыка другого мира» (1948) раскрываются ее «темные агрессивные черты». «Музыка – это единственное искусство, которое сопровождало евреев в газовые камеры, которое сосуществовало в лагерях смерти наряду с голодом, страданиями, со смертью и страхом, – пишет Примо Леви. – С содроганием вспоминаю, как голые тела обреченных на смерть входили в газовые камеры под аккомпанемент музыки»⁴.

Этот «странный альянс музыки с террором и страхом»⁵ порождает аллюзии с мифом о Медузе Горгоне, «олицетворении хтонических сил, сеющих ужас и страх» (671). В воспоминаниях Примо Леви «инфернальный» характер музыки усиливал кафкианский кошмар лагерей смерти:

Лагерный оркестр исполнял арию Розамунды, встречая фанфарами очередную партию заключенных. Он увидел их странную походку. Люди были настолько обессилены, что мускулы ног непроизвольно подчинялись лагерному ритму. Их души были мертвы, и только музыка заставляла их двигаться, как ветер сухие листья, она подменяла волю... Это была ритуальная музыка, которая воспринималась как магия, как колдовство. Она обладала гипнотическим ритмом, который уничтожал мысль и усыплял боль⁶.

¹ *Вакенродер В.Г.* Фантазии об искусстве. М.: Искусство, 1977. С. 67.

² *Lévi P.* Si c'est un homme?! // *Quignard P.* La haine de la musique. Paris: Hachette, 1996. P. 224.

³ *Quignard P.* La haine de la musique. P. 224.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Rabaté D.* Pascal Quignard. P. 50.

⁶ *Quignard P.* La haine de la musique. P. 468.

Тема «инфернальности» музыки дублируется в воспоминаниях Симона Лакса: В 1943-м, в канун Нового года, лагерное начальство приказало сыграть новогодние радостные песни для создания праздничного настроения узникам лагеря, над которыми проводились бесчеловечные эксперименты. Слезы, вначале выступившие у женщин на глазах, сменились криками: «Прекратите! Убирайтесь! Дайте нам спокойно подохнуть!»¹

Инфернальные, колдовские, магические свойства музыки отсылают к мифопоэтической традиции, являясь метафорическим признаком принадлежности к хтоническим силам. Играя мифологическими и лингвистическими аналогиями, Киньяр реконструирует миф о Медузе Горгоне, создавая его новое прочтение:

Крылатые фигуры Медузы Горгоны, воплощавшие Гипнос, Эрот, Танат, составляли в Древней Греции одну, единую способность, одновременно неосязаемую и всепроникающую, – похищать душу людей... Слово гарпия (гарпуес) происходит от глагола гарпазеин (похищать). Сирены и гарпии – одинаково грозные силы, уносят ли они во сне, похищают ли в желании или пожирают в смерти?²

Реконструкция мифов об Орфее и Медузе Горгоне объединяет хтонические и «орфические» свойства музыки, обусловленные трансгрессивной природой бессознательного. Утопия Киньяра является реконструкцией «магического идеализма» Новалиса на новом мировоззренческом и эстетическом уровне: «Я пытаюсь по-новому интерпретировать историю и человеческое существование, исходя из современных открытий астрофизики, этнологии, лингвистики, психиатрии»³. Верный своему антикартезианскому девизу – «сомневаюсь, значит существую!» – Киньяр подвергает «эпистемологическому сомнению» все каноны, правила, определения, обнаруживая в них «пробелы и смещения»⁴.

Стремление найти «код» к первоначалам жизни, к «эмбриональному менталитету», к обнажению первозданной природы слова, освобожденного от многовековых наслоений, осуществляется писателем при помощи синтеза различных жанров искусства и современного знания. Оба эссе и роман «Все утра мира» пронизаны риторическими размышлениями об амбивалентных свойствах музыки, о роли тишины и молчания в творчестве, об экзистенциальных страхах и фантазмах, о пустоте и тщетности слова.

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

Батай Ж. Внутренний опыт. СПб.: Аксиома, Мифрил, 1997. 336 с. / Bataille G. (1997) Inner Experience. St.-Petersburg. Aksioma, Mifril Publ. 336 p.

Батай Ж. Ненависть к поэзии. Порнолатрическая проза. М.: Ладомир, 1999. 613, [1] с. / Bataille G. (1999) Hatred of Poetry. Pornolatric Prose. Moscow. Ladomir Publ. 613, [1] p.

Киньяр П. Секс и страх. СПб.: Азбука-классика, 2005. 251, [2] с. / Quignard P. (2005) Sex and Fear. St. Petersburg. Azbuka-klassika. 251, [2] p.

Лакан Ж. Ниспровержение субъекта и диалектика желания в бессознательном у Фрейда. М.: Гнозис/Логос, 1997. 184 с. / Lacan J. (1997) The Overthrow of the Subject and the Dialectic of Desire in the Unconscious in Freud. Moscow. Gnozis / Logos Publ. 184 p.

¹ Ibid.

² Quignard P. La haine de la musique. P. 671–672.

³ Blanckeman B. Les Récits indécidables. P. 8.

⁴ Blanckeman B. Les Récits indécidables. P. 67.

Лакан Ж. Функция и поле речи языка в психоанализе. М.: Гнозис, 1995. 192 с. /
Lacan J. (1995) Function and Field of Speech of Language in Psychoanalysis. Moscow.
Gnozis Publ. 192 p.

Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Ювента-Наука, 1999. 606 с. /
Merleau-Ponty M. (1999) Phenomenology of Perception. St. Petersburg. Yuventa-Nauka
Publ. 606 p.

Blanckeman B. (2008) Les Récits indécidables. J. Echenoz, H. Guibert, P. Quignard.
Paris. Presses Universitaires du Septentrion. 224 p.

Quignard P. (1996) La haine de la musique. Paris. Hachette. 94 p.

Quignard P. (1988) La leçon de la musique. Paris. Gallimard. 135 p.

Quignard P. (1993) Le nom sur le bout de la langue. Paris. P.D.L. 176 p.

Quignard P. (1998) Vie secrète. Paris. Gallimard. 135 p.

Rabaté D. (2008) Pascal Quignard. Étude de l'oeuvre. Paris. Bordas. 190 p.

Viart D. Le moindre mot. P. Quignard et l'éthique de la minutie. *Revue des sciences
humaines*. 2000. Oct.-dec. No 260, pp. 61–73.

Сведения об авторе:

Вера Вахтанговна Шервашидзе,
доктор филол. наук
профессор
Российский университет дружбы народов

Vera V. Shervashidze,
Doctor Hab. of Philology
Full Professor
RUDN University

shervash@yandex.ru