
АЛЬТЕРНАТИВНАЯ ВЕРСИЯ МУЗЫКИ В ЭССЕ П. КИНЬЯРА «УРОК МУЗЫКИ», «НЕНАВИСТЬ К МУЗЫКЕ»

В.В. Шервашидзе

Кафедра русской и зарубежной литературы
Российский университет дружбы народов
ул. Миклухо-Маклая, 6, Москва, Россия. 117198

Ж. Сиари

Кафедра сравнительной литературы
Университет Монпелье 3, Франция

Паскаль Киньяр — один из самых известных писателей современной Франции, сочетающий энциклопедическую образованность и «эпистемологическое» сомнение. Его творчество, отмеченное многими престижными премиями, в том числе Гонкуровской премией 2002 г., представляет гибридную форму романа и эссе, в которой «воедино сплетены жизнь, поэзия, мысль, знание и фантазия» [1]. Неопределенность жанровых границ, глобальность свободной формы являются у Киньяра интерполяцией романтической концепции необъятности исторического времени. Талантливый музыкант, блестяще играющий на органе, фортепиано, аккордеоне, организатор музыкальных фестивалей оперы барокко на протяжении 1980—1990 гг., он заново открыл для французской культуры красоту произведений полузабытых композиторов XVII в. — Куперена, Люлли, Шарпантье. Музыка — лейтмотив творчества Киньяра. Герои большинства его романов — «Карюс» (“*Carus*”, 1979), «Все утра мира» (“*Tous les matins du monde*”, 1991), «Вюртембергский салон» (“*Le salon du Wurtemberg*”, 1986), «Вилла Амалия» (“*Villa Amalia*”, 2006) — музыканты. Музыка посвящены эссе Киньяра «Урок музыки» (“*La leçon de la musique*”, 1988), «Ненависть к музыке» (“*La haine de la musique*”, 1996), написанные в форме риторических рассуждений, одно из эссе Киньяра называется «Спекулятивная риторика» (“*La Rhétorique speculative*”, 1995), как и большинство произведений писателя.

Подчеркивая преемственность с традицией древнегреческих софистов — Платона, для которого, по его словам, вероятное важнее истинного, малое представляется великим, а великое малым, новое признавалось старым и наоборот; Эвклида, Аристотеля, а также с риторикой нового времени — от Монтеня до Лабрюйера, — П. Киньяр следовал главному принципу своих предшественников: «изложение подчиняется прихотливому извращению мысли; книга не имеет четкого замысла» [2]. Так, эссе «Урок музыки», в котором рассказывается о мутации мальчишеского голоса в подростковый период, о связанных с этим страданиях, ощущением собственной неполноценности, писатель определил как произведение, «лишенное вся-

кого замысла» [3]. В эссе смешиваются риторические размышления с историей музыканта XVII в. Марена Маре, французского композитора и музыканта, автора нескольких опер и около 700 произведений для виолы, устанавливающие взаимосвязь детской травмы и музыки. Из сухого протокольного факта биографии музыканта, описанного малоизвестным писателем XVII в. Э. Титон дю Тийе (Evarard 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» [4]. Недаром его изгнание вызывает аллюзии с «изгнанием из рая» [2].

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» [3]. Травма рождения, травма домладенческого периода, потеря голоса в пубертационный период трактуется писателем как необратимая утрата. «Доисторические, архаические времена музыки спрятаны глубоко в памяти сознания. Лепет, крик, первые звуки пришли к нам немного раньше членораздельного языка. Это была первая травма. Мутация голоса в период полового созревания ее повторяет» [3]. Экзистенциальные рассуждения 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» [3].

Метафора «смертельной раны», которую в подростковом возрасте испытал Марен Маре, олицетворяет невосполнимость, безвозвратность утраченного. Он пытается восполнить голосовое предательство музыкой: «И тогда мальчик твердо решил заняться музыкой, отомстить судьбе за отнятый голос, сделавшись знаменитым виолонистом» [3]. П. Киньяр подчеркивает ностальгическое звучание музыки, суггестивно выражающее необратимость утраты: траур Сент-Коломба, знаменитого музыканта XVII в. по жене, ностальгия Марена Маре по потерянно-му, «травмированному» голосу являются метафоро-метонимическим олицетворением «горестных сожалений», «звучащего следа щемящей тоски» [3]. «Под смычком Сент-Коломба рождались мелодии, подобные печальным стонам» [4]. Эта идея утраты, потери рождает ассоциации с мифом об Орфее, «спускающимся в ад», чтоб вновь обрести Эвридику. Вместо Эвридики Орфей видит лишь ее бесплотную тень. Его усилия вернуть Эвридику так же бесплодны, как и «возвраще-

ние» 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» [3]. «Орфический» спуск к истокам — метафора мимолетного утешения от смертельной раны, обманчивый поиск результата, эмоциональное переживание воспоминания: «Ни один инструмент не может воспроизвести и заполнить ту пустоту, которая возникла с безвозвратной потерей» [3]. Музыка, способная воспроизвести «всю гамму человеческих голосов, является лишь эквивалентной заменой, функционирующей в качестве метафоры и метонимии» [2]. Ее «орфические» свойства в концепции Киньяра направлены к тому, что предшествует, к «былым временам». «В наслаждении музыкой можно обнаружить ностальгическое стремление к первоистокам, а также ликующие ноты преодоления, освобождения от тоски. Эта противоречивость, которая осуществляется через метафоро-метонимическую вибрацию, является нарциссической сущностью музыки» [4].

Киньяр обращается к разным сферам современного знания: к психоанализу, философии, культурологии, мифологии. Определение природы музыки как «нарциссической» является интерполяцией теории стадии зеркал Лакана. «Зеркальное отражение рождает образ идеального себя и обуславливает идеализацию другого» [5]. Игра различными дискурсами и кодами в «Уроке музыки» суггестивно воплощает основные понятия лакановской теории, в которой искусство трактуется как символизация импульсов бессознательных желаний, не знающих удовлетворения: «Желание не имеет объекта. Это чистая форма, отливающаяся по языковой модели и как таковое оно является бессознательным. Бессознательное неуловимо» [6]. Это ключевое понятие в эстетике Лакана определяется как агальма или объект «а». Лакан заимствует агальма (древнегреч. — дар, подношение божеству) из диалога Платона «Пир», несмотря на века, разделяющие обоих мыслителей, лакановское понимание агальмы вырастает из традиции платонизма. Интертекстуальная переключка устанавливает тонкие неуловимые соответствия между понятием агальмы и невозвратной безвозвратной утраты в концепции Киньяра. Интертекстом эстетики Киньяра является лакановская теория стадии зеркал: это и «нарциссический образ другого, в котором Я узнает себя» [5], и 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». Писатель создает суггестивный образ «былых времен», не имеющих ни начала, ни конца, существующих вне времени и пространства [7]. «Вода Сены, текущая вне времени, напоминала кровавую рану» [4]. Этот же образ дублируется в романе «Все утра мира», многократно подчеркивая мысль Киньяра: «Эта вода Сены, текущая меж двух берегов, напоминает кровотокающую рану» [4]. Идея «былых времен» (*jadis*), зарождающихся на преднатальном, досознательном уровне, одна из ключевых в эстетике Киньяра, означает, что этот «изначальный мир не может иметь конца, так как он постоянно изменяется в результате научных открытий» [8]. «Былые,

изначальные времена беременны будущим», — повторяет Киньяр афоризм Лейбница. В его концепции это означает, что «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» [9].

Концепция прошлого, постоянно творчески перевоссоздаваемого, восходит к романтической концепции идеи разнообразия в становлении. Только романтики признавали идею эволюции, а Киньяр, подчеркивая огромную значимость преднатального, внутриутробного существования как первоисточника, утверждает цикличность развития истории, в которой нет ни смысла, ни конечной цели. Циклическая идея истории присуща утопическому сознанию. Утопия Киньяра — в постоянном стремлении к вскрытию первоначал жизни, к обнажению первозданной 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» [3]. Это определение, отражающее основные тенденции эстетики последней трети XX в., вызывают аллюзии с идеями Ж. Батая, предвосхитившими развитие неклассической эстетики. 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» [10]. Тишина — это «ускользание от определения», «голос неуловимого бессознательного» [10]. Теория стадии зеркала Лакана является реконструкцией эстетики Батая, интерпретирующего искусство как «выход в подполье человеческой души» [11]. Невыразимое, неназываемое, несказанное в терминологии Ж. Батая, является суггестивным воплощением бессознательного.

Скрытые аллюзии, референции, цитации порождают в эстетике П. Киньяра новые смысловые модели «первозданной природы языка. Начиная с письменного языка, человечество изобрело язык без контекста, внутренний тайный язык, часть новой тени» [3]. Интертекстуальная переключка киньяровских размышлений с эстетикой 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» [2].

«Самые отдаленные воспоминания в нас пронизывают до кончиков пальцев. Мы их глубоко прячем, и, тем не менее, они нам кажутся более древними, чем доисторические времена, более отдаленными, чем Сатурн» [3]. Музыка в эстетике Киньяра не является моделью литературы; она ей служит в качестве памяти — «первые звуки пришли к нам раньше членораздельного языка» [3]. «Для возрождения утраченной литература вновь вызывает в памяти музыку, этот таинственный голос эмбрионального периода» [3]. Диалог различных дискурсов и кодов, перенасыщенность культурными аллюзиями, референциями, цитациями создают

новую альтернативную версию музыки и литературы как ускользающей от образного представления и словесного описания реальности, принадлежащей другому измерению. 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» [12].

Тема музыки получает дальнейшее развитие в эссе «Ненависть к музыке». Заглавие было выбрано специально для эпатажа, разрушающего стереотипы 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. Заглавие эссе, представляющее парафразу названия скандально известного произведения Ж. Батайя «Ненависть к поэзии» (1999) порождает интертекстуальную переключку идей. Травестируя романтическую концепцию суггестивных свойств музыки, моделирующих 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?!» [14]. 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, завораживающим пением сирен. Интертекстуальный диалог различных дискурсов рождает смысловую модель музыки как способа эмоционального воздействия.

Упраздняя историческое время, Киньяр помещает в одно художественное пространство Платона и Гёте, Примо Леви и Симона Лакса — узников фашистских концлагерей. Коллаж цитат, афоризмов, интерполяций 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» [13]. «Ритм является мерой. Марш и походка управляются ритмом также, как удары дубинками» [13]. Афоризм 75-летнего Гёте — «Военная музыка на меня оказывает такое же воздействие, как кулак, готовый к бою» [13] — звучит в унисон высказываниям Платона. В интерполяции произведений 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» [2]. «Музыка — это единственное искусство, которое сопровождало евреев в газовые камеры, которое сосуществовало в лагерях смерти наряду с голодом, страданиями, со смертью и страхом. «С содроганием вспоми-

наю, — пишет Примо Леви, — как голые тела обреченных на смерть входили в газовые камеры под аккомпанемент музыки» [14]. Этот «странный альянс музыки с террором и страхом» [2] порождает аллюзии с мифом о Медузе Горгоне, «олицетворением хтонических сил, сеющих ужас и страх» [15].

В воспоминаниях Примо Леви «инфернальный» характер музыки усугублял кафкианский кошмар лагерей смерти, «доставляя мучителям эстетическое и садистское наслаждение». «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 боль» [14].

Тема «инферральности» музыки дублируется в воспоминаниях Симона Лакса: «В 1943 году, в канун Нового года, лагерное начальство приказало сыграть новогодние радостные песни для создания праздничного настроения узникам лагеря, над которыми проводились бесчеловечные эксперименты. Слезы, в начале выступившие у женщин на глазах, сменились криками: „Прекратите! Убирайтесь! Дайте нам спокойно подохнуть!“» [16]. Слезы — знак эмоционального волнения, символизирующего соприкосновение с ускользающим голосом «навсегда утраченных воспоминаний». Ненависть — суггестивное воплощение ужаса смерти и страха.

Инферральные, 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 (harpyes) происходит от глагола harpazein (похищать). Сирены и гарпии — одинаково грозные силы, уносят ли они во сне, похищают ли в желании или пожирают в смерти» [15].

Реконструкция мифов об Орфее и Медузе Горгоне объединяет хтонические и «орфические» свойства музыки, обусловленные трансгрессивной природой бессознательного. Сталкивая различные дискурсы и коды, Киньяр стремится обнаружить ключевые инварианты первозданной природы искусства, альтернативные академическому знанию. Оба эссе пронизаны риторическими размышлениями об амбивалентных свойствах музыки, о роли тишины и молчания в творчестве, о пустоте и тщетности слова, об экзистенциальных страхах и фантазмах. Верный своему антикартезианскому девизу «Сомневаюсь, значит существую!» Киньяр подвергает «эпистемологическому сомнению» все каноны, правила, определения, обнаруживая в них «пробелы и смещения» [17]. Свое творчество писатель называл «странствием без фиксированной формы и жесткой регламентации». «Нам необходимо прекратить рационализировать, защищать то или другое, нам нужно озарение, которое осветило бы все „непристойности“ и „мерзости этого мира“» [1].

ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Quignard P.* Vie secrète. — P., 1998. — P. 35.
- [2] *Rabaté D.* Pascal Quignard. Étude de l'oeuvre. — P., 2008.
- [3] *Quignard P.* La leçon de la musique. — P., 1988.
- [4] *Киньяр П.* Все утра мира / Секс и страх. — СПб., 2005.
- [5] *Лакан Ж.* Ниспровержение субъекта и диалектика желания в бессознательном у Фрейда. — М., 1997.
- [6] *Лакан Ж.* Функция и поле речи языка в психоанализе. — М., 1995.
- [7] *Lapeyre-Desmaison. Ch.* Mémoires de l'origine: un essai sur P. Quignard. — P., 2006.
- [8] *Bonnefis Ph.P.* Quignard: son nom seul. — P., 2001.
- [9] *Samoault T.* La montre cassée. — P., 2004.
- [10] *Батай Ж.* Внутренний опыт. — СПб., 1997.
- [11] *Батай Ж.* Ненависть к поэзии. Порнолатрическая проза. — М., 1999.
- [12] *Quignard P.* Le nom sur le bout de la langue. — P., 1993.
- [13] *Quignard P.* La haine de la musique. — P., 1996.
- [14] *Primo Lévi.* Si c'est un homme?! // P. Quignard. La haine de la musique. — P., 1996.
- [15] *Киньяр П.* Секс и страх. — СПб., 2005.
- [16] *Laks S.* Musique d'un autre monde // P. Quignard. La haine de la musique. — P., 1996.
- [17] *Blanckeman B.* Les récits indécidables. — P., 2002.

THE ALTERNATIVES IDEAS OF MUSIC IN P. QUIGNARD'S ESSAIES ("The Lesson of Music", "The Detestation of Music")

G. Siary

Professor of staff, department of the literatures comparatives
the university Paul Valéry
route Mende, 34199 Montpellier cedex 5

V. Shervashidze

Department of world literature
Peoples' Friendship University of Russia
Miklukho-Maklaya str., 6, Moscow, Russia, 117198

Dialogues of the different discourses, the cultural allusions and references are creating a new model of music. In the both essays are represented the ambivalent characteristics of music, the importance of silence in creation, the word's futility and the existential fears and phantasms.