

УДК 821.133-343
doi 10.17072/2073-6681-2024-2-156-165

EDN UAARCY



Особенности поэтики сказки П. Киньяра “Triomphe du temps”

Ольга Александровна Шевченко

аспирант кафедры русского языка, литературы и документных коммуникаций

Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского

644077, Россия, г. Омск, просп. Мира, 55А. o-sheff-96@ya.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9922-6215>

SPIN-код: 7066-4617

Статья поступила в редакцию 26.12.2023

Одобрена после рецензирования 10.02.2024

Принята к публикации 22.02.2024

Информация для цитирования

Шевченко О. А. Особенности поэтики сказки П. Киньяра “Triomphe du temps” // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2024. Т. 16, вып. 2. С. 156–165. doi 10.17072/2073-6681-2024-2-156-165. EDN UAARCY

Аннотация. В данной статье представлен анализ поэтики сказки современного французского писателя Паскаля Киньяра «Триумф времени» (“Triomphe du temps”, 2006). Данному автору, как и многим писателям рубежа XX–XXI вв., свойственно тяготение к гибридизации жанров, поиску новых форм для выражения мысли, реконструкции традиций. Сказка “Triomphe du temps” имеет признаки гибридного жанра, сочетает в себе особенности эссе и притчи и отличается от литературной сказки, характерной для современного литературного процесса. Обращение к данному жанру является для писателя экспериментом: текст был написан для театральной постановки с актрисой Мари Виаль. В сказке Киньяра отсутствует авторская оценка эпохи, персонажи являются архетипами (муж, жена, ребенок и др.), невозможно точно установить время происходящих событий, пространство же является метафизическим, главными становятся философский подтекст и авторский замысел. Основная тема текста – тема смерти, с ней связаны образы воды и ладьи. Связующим звеном между миром живых и мертвых становится ребенок, которого Киньяр сравнивает со стариком. В третьей и четвертой сказке мир живых превращается в лимб, пограничное пространство, где блуждают мертвые. В тексте отчетливо прослеживаются автобиографические мотивы: автор через форму устной сказки выстраивает внутренний диалог между прошлым и настоящим, личным и общечеловеческим, сознанием и бессознательным. В сказке можно выделить различные мотивы: мифологические, библейские, фольклорные, философские. Такие особенности, как автобиографичность, иносказательность, двуплановость, символизация и обобщение, дают основание полагать, что сказка “Triomphe du temps” является вариантом жанра, философским эссе с элементами притчи.

Ключевые слова: гибридный жанр; сказка; эссе; притча; поэтика; мотив; символ.

В конце XX в. постмодернистская эстетика подверглась критике: после глобальных исторических событий требовалось переосмыслить существующие эстетические и идеологические парадигмы. Пересматривались философские основы, теории Р. Барта, М. Фуко, Ж. Лакана отходили на второй план, исчезали школы и целые

направления, появлялись новые повествовательные стратегии; французская проза искала новые темы и новые смыслы, разрушала стереотипы, в результате была создана так называемая «эстетика гибридных форм» [Шервашидзе 2007], размывающая границы жанров. Несмотря на это, проза конца XX в. не отрицала опыт предыду-

щих поколений и не отрешивалась от философских идей постмодернизма, не порывала с традицией, а реконструировала ее.

Представителем современного французского литературного процесса является Паскаль Киньяр (фр. Pascal Quignard). Как отмечали российские литературоведы М. И. Никола и В. В. Шервашидзе, метод реконструкции этот писатель неоднократно использовал в своем творчестве.

Паскаль Киньяр (род. 23 апреля 1948 г., Верней-сюр-Авр) – писатель, философ, эссеист и переводчик; он популярен во Франции, его роман «Все утра мира» (“Tous les matins du monde”, 1991) был экранизирован в 1991 г. Интерес к его работам не угас и в XXI в.: продолжают публиковаться монографии и сборники статей, проводятся симпозиумы. Объектом анализа исследователей становятся в основном сложная гибридная форма текстов и их глубокое философское содержание. Французские литературоведы и философы отмечают, что романы Киньяра, пересекающие различные эпохи, стили и жанры, «анахроничны» [Agamben 2008], а его отношение ко времени «амбивалентно» [Lussier 2016]. Иными словами, время и пространство в его романах не едины, и в самом тексте постоянно ведется диалог прошлого и настоящего. Однако подобное наблюдается и в его малой прозе: в сказке «Триумф времени» (“Triomphe du temps”, 2006) действие происходит то в настоящем, то в прошлом, куда читателя переносит память рассказчика.

В России Киньяр известен мало, на русский язык переведено лишь тринадцать произведений различных жанров (эссе и романы). Исследованиями его творчества занимались такие литературоведы, как В. В. Шервашидзе, М. И. Никола, М. К. Скопинцева. Имя Паскаля Киньяра в российскую литературоведческую науку ввела именно В. В. Шервашидзе [Литвиненко, Пахсарьян, Шевякова 2022], но на данный момент его творчество остается малоизученным.

Паскаль Киньяр, поступив в Нантер, одно из лучших высших учебных заведений Парижа, приступил к изучению философии вместе с Даниэлем Кон-Бендитом у Эмманюэля Левинаса и Поля Рикёра, но позже выбрал литературное творчество, в котором неизменно проглядывается тяга к философским категориям.

Свою литературную деятельность Киньяр начинал как эссеист (первое опубликованное произведение – эссе «Сущность первых шагов» (“L'Être du balbutiement”) в 1969 г.) и переводчик (перевод «Александры» Ликофрона в 1970 г. по просьбе Поля Целана), писал небольшие произведения и лишь в возрасте 32 лет опубликовал первый роман «Carus, или Тот, кто дорог своим друзьям» (“Carus”, 1979).

Писателя увлекает не только литература, но и театр, музыка (он умеет играть на фортепиано, скрипке и виолончели, а с 1988 г. в течение десяти лет руководил фестивалем оперы и театра барокко в Версале), переводческая деятельность и философия. Для понимания и декодирования смыслов его прозы необходимо считывать аллюзии и видеть подтекст, поэтому герменевтический метод анализа художественного текста является преобладающим в данной статье.

Библиография Киньяра богата различными жанрами: от эссе до цикла романов. Присутствует в ней и такой жанр, как сказка (фр. *conte*). Этот термин имеет следующее определение: «короткий рассказ о вымышленных приключениях, часто чудесного характера» (“court récit d'aventures imaginaires, de caractère souvent merveilleux”)¹ [Dictionnaire de l'Académie française]; «повествование о некоем приключении, правдивом или вымышленном, серьезном или шутовском. Она [сказка] свойственна выдумщикам и шутникам» (“narration, récit de quelque aventure, soit vraie, soit fabuleuse, soit sérieuse, soit plaisante. Il est plus ordinaire pour les fabuleuses et les plaisantes”) [Dictionnaire de l'Académie française 1798: 300]. Это понятие относится к классической сказке, в том числе волшебной (фр. *conte de fées*).

Жанр сказки для Киньяра не нов, но не типичен: до 2006 г. он написал всего одну (романов больше десяти). Сказка «Секрет поместья» (“Le Secret du domaine”, 1980), проиллюстрированная гравюрами Жана Гароннера, была опубликована в издательстве “l'Amitié” в 1980 г., а в 2006 г. – в издательстве “Galilée” под названием «Ребенок с лицом цвета смерти» (“L'Enfant au visage couleur de la mort”). В том же году были опубликованы еще две сказки: «Этельруда и Вольфрам» (“Ethelrude et Wolfram”) и «Триумф времени» (“Triomphe du temps”) (на русский язык ни одна не переведена). Последняя была своего рода экспериментом, как отмечал сам Киньяр в одном из интервью [Triomphe du temps: интервью].

Материалом для анализа в данной статье является оригинальный текст сказки «Триумф времени» (“Triomphe du temps”), в которой наиболее ярко проявилась «эстетика гибридных форм».

Опубликованная издательством “Galilée” книга представляет собой издание в мягкой обложке. Первый тираж был выпущен в количестве тридцати экземпляров, пронумерованных от одного до тридцати и подписанных автором, о чем говорится на авантитуле. Издание имеет вкладыш с аннотацией “Prière d'insérer”, содержащей комментарий автора, в котором изложена история создания произведения.

Идея опубликовать текст в его современной редакции зародилась в 2003 г., когда Киньяр

ждал, пока Мари Виаль (французская актриса, режиссер и постановщик) отрепетировала постановку «Слово на кончике языка» (“Le Nom sur le bout de la langue”). Тогда у писателя появилась мысль добавить еще две сказки к имеющимся, что он и сделал следующей же ночью [Quignard 2006]. Киньяр посчитал, что это «обязательно» (“impératif”), и он таким образом воплотит свое намерение «сочинять сонаты сказок» (“inventer des sonates de contes”) (1)². Текст был создан для прочтения на сцене, в постановке участвовали немой актер Лам Труонг и Мари Виаль – актриса, ставшая рассказчиком. От писателя требовался только текст, все остальное легло на плечи Виаль, которую Киньяр, как он написал, «...оставил работать совершенно одну» (“laisse <...> travailler entièrement seule”) (1).

Киньяр определил жанр “Triomphe du temps” как «четыре сказки» (фр. *quatre contes*), поместив жанровую характеристику на обложку. Композиция отвечает этому определению: в тексте на самом деле можно выделить четыре сюжета. Литературный процесс XX в. возродил жанр сказки, продолжающей традиции философской повести Вольтера и литературной сказки Шарля Перро. Однако “Triomphe du temps” обладает следующими отличительными от литературной сказки особенностями.

- Время и пространство в тексте схематичны и условны, значимо только то, что это происходит в прошлом, неизвестно насколько удаленном от настоящего. Писатель упоминает конкретные топонимы вместо сказочных (Сюржи, Рюген, Париж) или не называет место вообще. Сами топонимы метафизичны, так как имеют признаки лимба, пространства мертвых. Тема слияния мира потустороннего с миром живых людей присутствует в третьей сказке, когда появляется Вергилий и разговаривает с Расином на тему смерти. В четвертой сказке, где нищий из «другого мира» приходит в дом к женщине, та не удивляется и объясняет его приход тем, что они живут «недалеко от ада» (“n’était pas située bien loin des enfers”) (62).

- Традиционный сказочный зачин «однажды» (фр. *un jour*) звучит лишь раз, в четвертой сказке («однажды особенно морозной зимой нищий вышел из леса» (“un jour d’hiver particulièrement glacé un mendiant sorti du bois”) (57).

- Отсутствует психологизация персонажей, о чем Киньяр рассказал в интервью для театра, где был поставлен спектакль Виаль [Интервью Triomphe du temps].

- У персонажей отсутствуют имена, их образы приближаются к фольклорным, они архетипичны и схематичны: муж, жена, старик, старуха, ребенок. Исключением являются только трое:

маленький Расин, его учитель Намон и душа Вергилия в третьей сказке.

- Отсутствует явная оценка автором эпохи, персонажей и их действий, отсутствует и мораль, что для XX в. является характерным явлением.

- В отступлениях между тремя сказками, являющихся частью рамочной, прослеживается философский контекст, а также присутствуют некоторые автобиографические моменты, о которых будет сказано ниже.

Таким образом, философское наполнение самодостаточно и самоценно. Для Киньяра главным является не сам сюжет и происходящие события, а подтекст, в том числе философский.

“Triomphe du temps” встраивается в ассоциативный ряд с другими философскими произведениями XX–XXI вв. К жанру «сказка» Киньяр в предисловии “Prière d’insérer” добавляет «сонату» (фр. *sonate*), что роднит “Triomphe du temps” с романами Германа Гессе, назвавшего свой роман «Степной волк» «сонатой в прозе» [Руколеева 2011: 58]. «Степной волк» композиционно и структурно напоминает канон или фугу, «так же строго и четко построен» [Апт 1995: 474], как писал сам Гессе. Его роман многопланов и многовекторен, а персонаж разветвляется на несколько личностей. Текст Киньяра также напоминает партитуру, имеет ритм и даже рифму, однако изучение этих особенностей является темой для отдельной статьи и перспективой целого исследования.

Музыка в прозе Киньяра играет важную роль, как отмечала М. К. Скопинцева [Скопинцева 2015: 185]. В романах Гессе упоминаются несколько композиторов, в том числе Гендель и Шуберт, а «одним из образцовых полифонических писателей», по мнению А. Е. Махова [Махов 2005: 113], является Гёте. Киньяр цитирует всех троих: название оратории Генделя звучит в заголовке его произведения, текст баркаролы, музыку к которой написал Шуберт, звучит в финале, в ней же прослеживается аллюзия на стихотворение Гёте «Ночная песнь странника II» (“Über allen Gipfeln”, 1780).

Не только музыкальной темой роднится произведение Киньяра с текстами Гессе. Помимо «сонат в прозе» Гессе написал и роман-притчу. В таком романе присутствуют и фабула, и персонажи, но сюжет и конфликт не играют главной роли, доминантной является мысль, к которой автор приковывает внимание читателя. Для Киньяра не столь важны сами герои и сюжеты (большинство персонажей остаются безымянными), для него значимы отвлеченные вставки между сказками, намеренно оставленные между ними лакуны.

Жанр сказки Киньяр дополняет музыкальными жанрами «соната» и «сюита», требующими исполнения. Писатель часто обращается к музыке, в чем проявляется своеобразная ностальгия («Для меня это все-таки в некоторой степени связано с ностальгией по музыке» (“Pour moi, c’est un peu lié quand même à une nostalgie de la musique”) [Интервью Triomphe du temps]). Музыкальность связана со стремлением воспроизвести колебания речи Мари Виаль между криком и пением (“jusqu’aux hurlements <...> au chant” [Quignard 2006]).

Способ передачи сказок исторически был устным: таким образом старшее поколение передавало опыт, в том числе в процессе инициации поколения подрастающего. “Triomphe du temps” при всей сложности и интертекстуальности сохраняет этот способ распространения. К понятию сказки в данном случае следует подходить как к жанру, который рассказывают.

Повествование в “Triomphe du temps” ведется от лица абстрактных рассказчиков, играющих роли сына и матери. У Киньяра голосом наделен женский персонаж, собравший в себя весь человеческий опыт, опыт самого автора в том числе. В сказках нет игры и нет проживания, как нет места привычной нам психологизации, так как «сказка не может быть сыграна, прожита как персонаж» (“le conte ne peut pas être joué, habité comme un personnage” [Triomphe du temps: интервью]). Таким образом, Киньяр в этом произведении попытался воссоздать эту древнюю жанровую форму.

В интервью писатель сравнил сказку с обрядом в шаманизме (фр. “dans le chamanisme, il y a toujours deux officiants” [ibid.]), когда душа одного шамана покидает тело для путешествия, а второй находится здесь и через слово удерживает связь с потусторонним миром – далеким и глубоким. Так, есть тот, кто уходит и возвращается, и есть тот, кто остается. Киньяр называет эту функцию обряда древней, разделяющей пополам, трансом (фр. “c’est une très vieille fonction divisée par deux comme ça, la transe” [ibid.]). Иными словами, сказка является проводником, связующим звеном между «двумя берегами» [ibid.]: сознанием и бессознательным, настоящим и прошлым. В это время на сцене происходит диалог буквальный и диалог внутренний.

Композиционно “Triomphe du temps” состоит из четырех сказок, не озаглавленных и четко не разделенных, перемежающихся отвлеченными вставками. О существовании границ говорят лишь пустые абзацы между частями, своеобразные лакуны по виду, но не по содержанию. Киньяр оставляет их намеренно, так как в этом состоит его принцип написания текстов – сначала

писать, а затем вырезать: “J’écris puis je coupe” (фр. «Я пишу, затем вырезаю») [ibid.]. У Киньяра пустые места имеют едва ли не большее значение, чем сам текст. В этом выражаются свойственные его прозе стремление придать тексту больше свободы интерпретации и загадочности (“une liberté très grande et énigmatique” [ibid.]) и стремление фрагментировать.

Формальная сторона сказки сразу бросается в глаза: текст не имеет глав и раздроблен лакунами; присутствуют повторы, преобладают короткие безличные предложения, часто номинативные. Эти особенности можно обозначить как приемы монтажа и умолчания. Однако это молчание является говорящим (лат. *silentium loquens*): тишина значит больше, чем сам текст, именно в пустоте и тишине растворена истина. Здесь Киньяр вторит католическим философам, считавшим, что именно в “*silentium loquens*” (лат. *silentium, sed apud se loquens silentium*) (молчание – само с собой говорящее молчание)) был заключен «голос Отца»: “*silentium, sed apud se loquens silentium, verbum, verbi verbum*”. Молчание – Отец, Слово Отца – Сын, Слово, посланное от Слова – Св. Дух» [Марий Викторин 1971: 127].

Приемы умолчания встречаются во многих работах Киньяра: в романе «Ладья Харона» (“*La barque silencieuse*”, 2009) части разделены астерисками, почти не связаны между собой логически, в них сменяются пространства и эпохи. Еще одной особенностью прозы писателя является обращение к античному материалу, в чем выражается поиск «новых способов художественного воплощения современной переходной эпохи» [Никола 2013: 111]. Метод реконструкции древнего текста Киньяру не чужд: вспомним его знаменитые «Записки на табличках Апронении Авиции» (“*Les Tablettes de buis d’Aprononia Avitia*”, 1984), в которых он «воссоздает» потерянные таблички патрицианки, стилизует текст и мистифицирует в духе постмодернизма. Следует отметить, что для Киньяра это не игра, не привлечение внимания и не возведение на пьедестал формы, что было присуще постмодернистам. Эти мистификации являются способом передать необходимый смысл: период распада Римской империи, по мнению писателя, следует описать в форме речи человека, жившего в то время, а огромный человеческий опыт следует передать в форме устной сказки.

Увлекающийся античностью и эпохой Средневековья Киньяр в своих текстах зачастую обращается и к латинскому языку. Повторяющееся в тексте латинское *Dicit* (он говорит) дублируется французским *Il dit* (он говорит) и является знаком перехода к другому рассказчику, но иногда переход осуществляется и без этого сигнала.

На латыни писатель также называет врата ада (*a porta inferi*), немаловажный элемент многих своих произведений, как атрибут пространства, символизирующего мир мертвых.

Одной из главных тем “*Triomphe du temps*” является тема плача, первое предложение сказок звучит следующим образом: «В каждом доме любой угол имеет свои слезы» (“*Dans chaque maison tout recoin a ses larmes*”) (9). Этот мотив является центральным, главенствующим в произведении: им начинается текст и им заканчивается. Нельзя оставить без внимания эти, безусловно, важные композиционные элементы.

Первая сказка является рамочной, начинается в настоящем, когда взрослый сын возвращается к матери. Повествование во второй, третьей и четвертой сказках ведутся от ее лица. На это указывает ее позиция – позиция рассказчика, когда после возвращения с моря она садится (“*elle s’asseyait*” (74)) и словно замирает. Такую же статичную позицию занимает и пожилая женщина в финале первой (рамочной) сказки и всего текста соответственно, когда она садится на матрас, чтобы спеть песню (“*la vieille femme était assise sur le matelas <...> et murmurait une chanson...*” (74)).

Структура рамки не так проста, как кажется. После окончания сюжета каждой из трех других сказок идет отступление на различные темы от лица сына, первого рассказчика: это и философские размышления, и воспоминания, часто автобиографические. В первом и втором отступлении вспоминается детство и подростковый возраст (“«когда ей [матери] было тридцать лет»”) (“*quand elle [мать] avait une trentaine d’années...*” (39)), (“«когда я был маленьким мальчиком»”) (“*quand j’étais petit garçon*” (53))), в последнем центральным персонажем становится ребенок двух лет (“*...il avait deux ans*” (72)).

В первом отступлении рассказчик размышляет о значении запахов, которые считает призраками (“*les odeurs sont des fantômes*” (36)), а аромат – невидимым существом, ткущим мир, более уловимый, чем видимый (“*les parfums sont des êtres invisibles qui tissent un monde plus reparable que le visible lui-meme*” (37)). Киньяр в духе «Соответствий» (“*Correspondances*”, 1857) Шарля Бодлера и «Гласных» (“*Voyelles*”, 1871–1872) Артюра Рембо строит иерархию из запахов:

“Ether,
camphre,
musc,
fleur,
menthe,
urine,
merde” (37).

В этом отступлении Киньяр объясняет заглавие своей книги: “*Il trionfo del tempo*” – так звучит часть заголовка последней оратории композитора излюбленной писателем эпохи барокко Георга Фридриха Генделя, написанной им в 1707 г. Композитору Киньяр приписывает эпитет «слепой» (фр. *aveugle*) [Новый французско-русский словарь: 89], намекая на его возраст. Гендель писал ораторию на протяжении пятидесяти лет и изменил ее название: в первой редакции оратория называлась «Триумф времени и разочарования» (итал. “*Il trionfo del tempo e del disinganno*”), в последней – «Триумф времени и правды» (итал. “*Il trionfo del tempo e della verita*”).

Из биографии Киньяра известно, что в детстве он жил в Гавре, а также что у него были приступы анорексии и аутизма [Pascal Quignard. *Biographie*]. Во втором отступлении можно увидеть эти автобиографические моменты: «я не говорил», «я мало ел», «я жил в порту, разрушенном войной» (“*je ne parlais pas*”, “*je mangeais très peu*”, “*je vivais dans un port détruit par la querre*” (54)). На тот факт, что сам автор присутствует в тексте, указывает и следующая цитата: «тот, о ком я говорил, это я» (“*celui dont je parle c’est moi*” (72)). Во втором отступлении вводится образ воды, описывается море, ставшее белым, вероятно, из-за шторма (“*l’océan était blanc dans la noir*” (56)).

Действие рамочной сказки заканчивается убаюкиванием младенца. Сначала он кричит так, как только дети могут кричать (“*...il cria comme seul un enfant peut crier*” (72)), затем замолкает, становясь похожим на мертвеца, на что намекает эпитет «тощий» (фр. *maigre*) [Новый французско-русский словарь 2003: 650]. Воцаряется тишина, введенная Киньяром отдельным абзацем и коротким номинативным предложением “*Silence*” (73). Дедушка уносит младенца на руках в «темную ночь» (“*la nuit noire*” (73)). Киньяр оставляет в данном месте лауну и далее описывает, как открывается большая дверь, через нее видно свет, и ребенок слышит шепот дедушки и бабушки, его будят, и он просыпается: умерев, рождается заново.

Ребенок у Киньяра является существом, живущим в двух мирах, связывающим мир живой и мертвый. Подобные мотивы наблюдались и в его романе “*La barque silencieuse*”, например, в сходстве головы старика и младенца: «...маленькие карликовые головки, морщинистые, лысые, беззубые. Крошечные старики...» (“*...des petites têtes naines toutes ridées, chauves, édentées, ruisselantes. De minuscules vieillards...*”) [Quignard 2009: 19]. В момент рождения ребенок прекращает свое существование в чреве матери, что символизирует смерть в одном пространстве, и

появляется в другом, где в первую очередь видит свет. Процесс появления на свет человека последователи Зигмунда Фрейда считают самым болезненным опытом, являющимся первопричиной всех неврозов и психологических расстройств. Данное явление в психологии получило название «травма рождения» и было введено Фрейдом [Ранк 2009: 7].

Символичен в данном случае и сам плач – первый плач ребенка, означающий начало жизни. У Киньяра крик (а также рыдание, вопль) ассоциируется с жизнью, молчание – со смертью. Киньяр в “Triomphe du temps” неоднократно употребляет глагол *crier*, семантическим ядром которого являются такие семы, как «кричать, вопить, звать» [Новый французско-русский словарь 2003: 265], и с ними в один ряд встает метафорическое контекстуальное значение «рыдать», так как дети одновременно и кричат, и плачут.

Описание бабушкой младенца до его пробуждения («такой тощий <...>, что, если я его трону, он сломается») (“*si maigre <...> que si je le touche il va se casser*») (73) отсылает к предыдущей сказке, где одним из героев является нищий (“*un mendicant*») [Quignard 2006: 57]), мертвец (“*un mort*”) (62)), образ человека (“*l’image d’homme*») (57)). И младенца в финале, и мертвеца объединяет эпитет *maigre*, употребляющийся по отношению к этим образам два раза и пять соответственно. Ребенка и мертвеца также объединяет рефрен «это было время, когда [их] называли Monsieur» (“*c’était un temps où on disait Monsieur...*») (47; 60)).

В финале появляется образ змеи: руки бабушки, которая гладит ребенка, пытаюсь разбудить, холодные (“*les mains froides*»), похожие на змею (“*la peau du serpent*») (74). Здесь змея символизирует начало жизни, что перекликается с символом уробороса – змеи, поедаящей свой хвост. Значение умирания и воскресения у данного образа существует из-за способности змей сбрасывать кожу, обновляться. «Змея была в первую очередь магическими религиозным символом сил, породивших жизнь, иногда она изображала самого Бога-Создателя» [Тресиддер 1999].

Сам образ ребенка в тексте является одним из основных: он развивается по мере повествования. Во второй сказке ребенок рождается, но умирает спустя двадцать лет. В третьей ребенок является жителем лимба, способным видеть мертвых и общаться с ними.

Так, образ смерти является одним из центральных в произведении. Во второй сказке он реализуется через зубы и кости, которые Киньяр считает атрибутом как младенца, так и старика. Безымянная женщина, потерявшая дочь, описывается как хрупкая (“*frêle*”) (20)), тощая (“*maigre*”

(22)), она достает вставную челюсть изо рта во время ужина и кладет ее на салфетку (“*elle posa les dents sur la nappe*”) (25)).

В этой сказке также отчетливо прослеживается мотив блуждания и возвращения: герой покидает свою жену, скитается (“*...ette*”) (22)) и возвращается в родные места, измененные до неузнаваемости. Переход через реку (“*il franchit la rivière*”) (19)) является мифологическим мотивом перехода из одного мира в другой. В данном случае мужчина возвращается из далеких стран, с другого континента – из безымянного мира – в свой, где видит и старый колодец, и церковь (“*le vieux puits, la vieille église*”) (20)). Таким образом реализуется здесь евангелический мотив ухода и возвращения, у Киньяра потерявший религиозный подтекст и приобретший философский (в притче о блудном сыне отец говорит вернувшемуся сыну: «был мертв и ожил» [Лк. 15:11-32] [Евангелие от Луки]).

Библейские мотивы прослеживаются и в третьей сказке, где учитель Намон ругает своего ученика Расина за то, что тот уснул во время занятия, но впоследствии раскаивается, так как тот является сиротой (“*orphelin*”) (48)), самым грустным из детей, находящимся ближе всего к Богу, к сердцу Бога (“*plus proche de Dieu, plus proche du cœur de Dieu*”) (48–49)), воробьем небес, упомянутым в Новом Завете (“*les moineaux du ciel que mentionne le Nouveau Testament*”) (49)). Тогда вокруг головы Расина появляется желтый свет, похожий на нимб, и мальчик видит Вергилия, стоящего перед огнем.

Сама лексема *orphelin* имеет общий корень с именем древнегреческого героя Орфея. Слово *orphelin* произошло от латинского *orphanus*, имеющего индоевропейскую праформу **h₃órbʰos* (ребенок). Имя древнегреческого героя Орфея (др.-греч. Ὀρφεύς) также произошло из этого корня (**h₃órbʰos* – *orbus* – *orbona* – *orphanós*) или от древнегреческого ὄρφνός (тень).

Мотив присутствия в мире живых блуждающих теней встречается в романе “*La barque silencieuse*”. Тени (“*les ombres*”) не являются душами умерших в привычном понимании. У Киньяра эти тени являются «следом» некогда живущего человека, что преследует того, кто о нем помнит.

В третьей сказке Киньяр прибегает к одному из своих излюбленных методов: исторических персоналий он помещает в свой художественный мир. Мотив смерти реализуется здесь упоминанием Орфея (Расин переводит отрывок из Вергилия, когда Орфей спускается в царство мертвых), включением в список персонажей самого Вергилия, что отсылает нас к «Божественной комедии» Данте Алигьери, где этот римский поэт является

проводником по загробному миру. У Данте детям также отведена особая роль: некрещенные дети находятся на самом верхнем кругу ада («...толпы детей <...> заслуги нет без таинства крещения» [Данте 2021: 19]).

Расин и Вергилий говорят о живых и мертвых. Вергилий говорит Расину, что ад пуст, и мертвых там осталось мало (“le séjour des morts est pour ainsi vide” (51)). Тот же ему отвечает, что не может сказать, сколько живых ходит по земле, так как они спят на углах столов (“ils dorment sur le coin des tables” (52)). Мир мертвых и живых смешивается, становится лимбом – пограничным пространством.

В четвертой сказке действие перемещается в топос, который Киньяр так и описывает – «недалеко от ада» (“n’était pas située bien loin des enfers” (62)). В дом на окраине приходит нищий, прямо говорящий, что пришел из иного мира (“l’autre monde” (58)).

Мотиву смерти отвечает и нумерологическая символика. Неоднократно в тексте встречается число четыре (четыре сказки, четыре оплеухи, четыре удара и т. д.). В японской символике это число связано со смертью. В теории Мартина Хайдеггера четверица представляет собой единение диагоналей мира (неба и земли) и людей (человека и богов): только человек способен умереть, так как он экзистенцирует через смерть,

а осознание смерти конституирует человека [Давыдов 2022].

Символику смерти также несет важный для текста образ – образ воды, моря и связанные с ним лодка или барка. Вода – мифологический символ перехода, обычно обозначающий границу между «своим» и «чужим» пространством (мост через реку, описание моря во втором отступлении, песня в конце текста). Исследователь французской литературы из Шанхайского университета Юе Чжо заметила, что образы реки, младенца и судна, в которое того положили, неразрывно связаны, что эта связь прослеживается уже в евангельских сюжетах, например, в мифе о Моисее, отправленном матерью в корзине по Нилу и обреченном на смерть, но спасенном дочерью Фараона [Yue Zhuo 2015]. У Киньяра ребенок «не совсем жив, не совсем мертв» (“ni tout à fait morts, ni tout à fait vivants”) [ibid.: 544], находится на границе между мирами, однако ему даровано второе рождение, в чем прослеживается некоторый оптимизм более поздних текстов автора [ibid.].

В финале писатель цитирует стихотворение Ф. Л. Штольберга «Песня над водой» (“Auf dem Wasser zu singen”, 1782) с последующим переводом на французский. Представим подстрочный перевод отрывка, приведенного Киньяром в своем тексте (таблица).

**Подстрочный перевод отрывка стихотворения Ф. Л. Штольберга “Auf dem Wasser zu singen”
Line-by-line translation of an excerpt F. L. Stolberg’s poem “Auf dem Wasser zu singen”**

<p>Tel qu’un cygne dans la vague, barque qui se perd, l’or du soir au sommet des chênes vient se réfléchir dans l’eau qui chante porte ton ombre</p>	<p>Как лебедь на волне, затерявшаяся лодка, вечернее золото на вершинах дубов отражается в поющей воде, несущей твою тень</p>
--	---

Франц Шуберт в 1823 г. написал на эти строки лид (нем. *lied*), по жанру являющийся баркаролой, с характерной мелодией, напоминающей качающиеся волны. Тема стихотворения глубоко романтическая: закат, тишина, вечернее солнце играет на верхушках деревьев, душа скользит по волнам как лодка, время пролетает как птица, и лирический герой исчезает в бесконечности. Это исчезновение символизирует вечный покой, приносящий легкость и радость. Баркарола Шуберта начинается в минорной тональности, а заканчивается в мажорной, синхронизируясь с настроением стихотворения. Тема долгожданного покоя также прослеживается в «Ночной песне странника II» Гёте, также положенной Шубертом в основу одноименной музыкальной композиции в 1823 г.

Как справедливо отметила В. В. Шервашидзе в своей статье «Тенденции и перспективы развития французского романа», в творчестве Киньяра

получила продолжение постмодернистская идея «конца», что выражается в его интерпретации понятия «след», введенного Ж. Деррида: «След – это то, что остается от исчезнувшего объекта, некое туманное, интуитивно схватываемое указание на объект» [Шервашидзе 2007]. У Киньяра «следом» является тень умершего, накладывающая отпечаток на живущего, как он описал в 69-й главе романа “La barque silencieuse”; также «следом» является событие, произошедшее в прошлом, представляющее собой «образ, не имеющий визуального источника внутри нас» [Quignard 2005: 28]. Киньяр в своих произведениях, с легкостью оперируя историческими фактами, пытается найти этот образ с целью восполнить лакуны, пробелы в прошлом, восстановить интересующие его пласты.

“Triomphe du temps” нельзя назвать ни сборником сказок, так как четыре сказки не разгра-

ничиваются по внешним признакам, ни сказкой в классическом понимании: сюжет и персонажи играют второстепенную роль, сам текст, имеющий значительное количество автобиографических вставок, представляет собой концентрацию философских размышлений автора, а форма сказки используется как необходимая для реализации авторского замысла и воплощения философских идей писателя. Так, "Triomphe du temps" представляет собой вариант жанра сказки, в котором обнаруживаются характерные черты эссе (философский подтекст, преобладание авторского видения мира над описанием реальности и рассуждением о ней, анализ прожитого опыта в попытке выстроить внутренний диалог), смешивающиеся с особенностями жанра притчи (бытование преимущественно в устной форме, неразвернутый сюжет, сжатые характеристики и описания, архетипичность персонажей, символизация, аллегоричность).

Таким образом, "Triomphe du temps" является примером гибридного жанра, в нем сливается художественное и философское начало. Жанр сказки у Киньяра приобретает характеристики эссе и притчи, модифицируется и усложняется. В тексте можно выделить различные мотивы: мифологические (переход через реку, разговор с мертвыми), библейские (лимб, мотивы блуждания и сиротства), фольклорные (архетипичность персонажей, вневременность), философские (аллюзии на четверицу Хайдеггера, метафизичность пространства). Такие особенности, как автобиографичность, иносказательность, двуплановость, символизация и обобщение, дают основание полагать, что сказка Паскаля Киньяра "Triomphe du temps" является философским эссе с элементами притчи.

Примечания

¹ Здесь и далее перевод французского текста выполнен автором статьи.

² Здесь и далее текст произведения цитируется с указанием страниц в круглых скобках по изданию [Quignard 2006].

Список литературы

Ант С. Послесловие // Гессе Г. Избранные произведения / пер. с нем., сост. и послесл. С. Апта. М.: Панорама, 1995. С. 467–478.

Давыдов И. А. Трансформация четверицы Хайдеггера в дигитальных проекциях постгуманизма // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого. 2022. № 3(43). С. 138–148. doi 10.22405/2304-4772-2022-1-3-138-148

Данте Алигьери. Божественная комедия / пер. с итал. Д. Мина. М.: Эксмо, 2021. 464 с.

Евангелие от Луки. URL: <https://bible.by/syn/42/15/> (дата обращения: 22.11.2023).

Литвиненко Н. А., Пахсарьян Н. Т., Шевякова Э. Н. Границы смыслов и единство мира. О научном творчестве Веры Вахтанговны Шервашидзе (1953–2021) // Вестник Российского университета дружбы народов. Сер.: Литературоведение. Журналистика. 2022. Т. 27, № 1. С. 218–222.

Марий Викторин. Против Ария / пер. А. Р. Фокина по изд. Marii Victorini Opera. Pars I. Opera theologica. Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum. Vol. 83.1 / ed. P. Henry, P. Hadot. Vindobonae, 1971. 185 с.

Махов А. Е. Musica literaria: идея словесной музыки в европейской поэтике. М.: Intrada, 2005. 223 с.

Никола М. И. Античность в романах Паскаля Киньяра // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2013. № 4. С. 107–111.

Новый французско-русский словарь / сост. В. Гак, К. Ганшина. М.: Русский язык – Медиа, 2003. 1195 с.

Ранк О. Травма рождения и ее значение для психоанализа / пер. с нем Е. Н. Баканова. М.: Когито-Центр, 2009. 300 с.

Руколеева Р. Т. «Соната в прозе»: гармония слова и музыки в творчестве Германа Гессе // Дискуссия: Политематический журнал научных публикаций. 2011. № 1. С. 53–63.

Скопницева М. К. Паскаль Киньяр // Современная зарубежная проза: учеб. пособие / под ред. А. В. Татарина. М.: ФЛИНТА: Наука, 2015. С. 179–193.

Тресиддер Дж. Словарь символов. М.: Гранд: ФАИР-Пресс, 1999. 443 с.

Шервашидзе В. В. Тенденции и перспективы развития французского романа // Вопросы литературы. 2007. № 2. С. 72–102. URL: <https://voplit.ru/article/tendentsii-i-perspektivy-razvitiya-frantsuzskogo-romana/> (дата обращения: 22.11.2023).

Agamben G. Qu'est-ce que le contemporain? Paris: Éditions Payot et Rivages, 2008. 64 p.

Dictionnaire de l'Académie française. URL: <https://dictionnaire-academie.fr/article/A9C3804> (дата обращения: 22.12.2023).

Dictionnaire de l'Académie française. 1798. URL: <https://archive.org/details/dictionnairede01acad/page/300/mode/2up> (дата обращения: 22.12.2023).

Lussier E. Anachronisme, rebuts et survivances dans «Les escaliers de Chambord» et «Le Dernier Royaume» de Pascal Quignard. Portland: Portland State Univers, 2016. URL: <https://www.semantic-scholar.org/paper/Anachronisme%2C-rebuts-et-survivances-dans-Les-de-et-Lussier/92254e54478f44bb7dc530b86658060365a131df> (дата обращения: 22.11.2023).

Pascal Quignard. *Biographie. Chronologie*. URL: <https://www.chaminadour.com/pascal-quignard> (дата обращения: 22.11.2023).

Quignard P. *La barque silencieuse* (Dernier Royaume, Tome VI). Paris: Seuil, 2009. 248 p.

Quignard P. *Sur le jadis*. Paris: Gallimard, 2005. 336 p.

Quignard P. *Triomphe du temps*. Paris: Galilée, 2006. 74 p.

Triomphe du temps: интервью // офиц. сайт Théâtre de la Bastille. URL: <https://www.theatre-bastille.com/saison-12-13/les-spectacles/triomphe-du-temps> (дата обращения: 30.11.2023).

Yue Zhuo. *Le destin des nourrissons: l'enfant «mort» au visage couleur de la vie* // Calle-Gruber M., Degenève J., Fenoglio I. Pascal Quignard. *Translations et métamorfoses*. Paris: Hermann Éditeurs, 2015. 614 p.

References

Apt S. *Posleslovie* [Epilogue]. In: Hesse H. *Izbrannyye proizvedeniya* [Selected Works]. Transl. from German, comp. and ep. by S. Apt. Moscow, Panorama Publ., 1995, pp. 467–478. (In Russ.)

Davydov I. A. *Transformatsiya chetveritsy Haydeggera v digital'nykh proektsiyakh postgumanizma* [Transformation of Heidegger's Fourfold in digital projections of posthumanism]. *Gumanitarnyye vedomosti TGPU im. L. N. Tolstogo* [Humanities Bulletin of Tula State Pedagogical University named after L. N. Tolstoy], 2022, issue 3 (43), pp. 138–148. doi 10.22405/2304-4772-2022-1-3-138-148. (In Russ.)

Dante Alighieri. *Bozhestvennaya komediya* [Divine Comedy]. Transl. from Italian by D. Min. Moscow, Eksmo Publ., 2021. 464 p. (In Russ.)

Evangelie ot Luki [The Gospel of Luke]. Available at: <https://bible.by/syn/42/15/> (accessed 22 Dec 2023). (In Russ.)

Litvinenko N. A., Pakhsar'yan N. T., Shevyakova E. N. *Granitsy smyslov i edinstvo mira. O nauchnom tvorchestve Very Vakhtangovny Shervashidze (1953–2021)* [The scope of meanings and the unity of the world. On the academic work of Vera Vakhtangovna Shervashidze (1953–2021)]. *Vestnik Rossiyskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Literaturovedenie. Zhurnalistika* [RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism], 2022, vol. 27, issue 1, pp. 218–222. (In Russ.)

Marius Victorinus. *Protiv Ariya* [Adversus Arium]. Transl. by A. R. Fokin by ed. Marii Victorini Opera. Pars I. Opera theological. *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*. Vol. 83.1. Ed. by P. Henry, P. Hadot. Vindobonae, 1971. 185 p. (In Russ.)

Makhov A. E. *Musica literaria: ideya slovesnoy muzyki v evropeyskoy poetike* [Musica Literaria:

The Idea of Verbal Music in European Poetics]. Moscow, Intrada Publ., 2005. 223 p. (In Russ.)

Nikola M. I. *Antichnost' v romanakh Paskalya Kin'yara* [Antiquity in Pascal Quignard's novels]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo* [Vestnik of Lobachevsky University of Nizhni Novgorod], 2013, issue 4, pp. 107–111. (In Russ.)

Novyy frantsuzsko-russkiy slovar' [New French-Russian Dictionary]. Comp. by V. Gak, K. Ganshina. Moscow, Russkiy yazyk – Media Publ., 2003. 1195 p. (In Russ.)

Rank O. *Travma rozhdeniya i ee znachenie dlya psikhoanaliza* [The Trauma of Birth in Its Importance for Psychoanalytic Therapy]. Transl. from German by E. N. Bakanov. Moscow, Kogito-Tsentr Publ., 2009. 300 p. (In Russ.)

Rukoleeva R. T. *'Sonata v proze': garmoniya slova i muzyki v tvorchestve Germana Gesse* [‘Sonata in Prose’: The harmony of word and music in the works of Hermann Hesse]. *Diskussiya: Politematicheskii zhurnal nauchnykh publikatsiy* [Discussion: Polythematic Journal of Scientific Publications], 2011, issue 1, pp. 53–63. (In Russ.)

Skopintseva M. K. *Paskal' Kin'yar* [Pascal Quignard]. *Sovremennaya zarubezhnaya proza* [Modern Foreign Prose]. Ed. by A. V. Tatarinov. Moscow, FLINTA: Nauka Publ., 2015, pp. 179–193. (In Russ.)

Tresidder J. *Slovar' simvolov* [The Complete Dictionary of Symbols]. Moscow, Grand: FAIR-Press Publ., 1999. 443 p. (In Russ.)

Shervashidze V. V. *Tendentsii i perspektivy razvitiya frantsuzskogo romana* [Trends and prospects for the development of the French novel]. *Voprosy literatury* [Problems of Literature], 2007, issue 2, pp. 72–102. Available at: <https://voplit.ru/article/tendentsii-i-perspektivy-razvitiya-frantsuzskogo-romana/> (accessed 22 Nov 2023). (In Russ.)

Agamben G. *Qu'est-ce que le contemporain?* [What is Contemporary?]. Paris, Éditions Payot et Rivages, 2008. 64 p. (In Fr.)

Dictionnaire de l'Académie française [Dictionary of the French Academy]. Available at: <https://dictionnaire-academie.fr/article/A9C3804> (accessed 22 Dec 2023). (In Fr.)

Dictionnaire de l'Académie française, 1798 [Dictionary of the French Academy, 1798]. Available at: <https://archive.org/details/dictionnairede01acad/page/300/mode/2up> (accessed 22 Dec 2023). (In Fr.)

Lussier E. *Anachronisme, rebuts et survivances dans 'Les escaliers de Chambord' et 'Le Dernier Royaume' de Pascal Quignard* [Anachronism, Scraps and Remnants in Pascal Quignard's ‘The Stairs of Chambord’ and ‘Last Kingdom’]. Portland, Portland State University Press, 2016. Available at:

<https://www.semanticscholar.org/paper/Anachronisme%2C-rebuts-et-survivances-dans-Les-de-et-Lus-sier/92254e54478f44bb7dc530b86658060365a131df> (accessed 22 Nov 2023). (In Fr.)

Pascal Quignard. *Biographie. Chronologie* [Pascal Quignard. Biography. Chronology]. Available at: <https://www.chaminadour.com/pascal-quignard> (accessed 22 Nov 2023).

Quignard P. *La barque silencieuse (Dernier Royaume, Tome VI)* [The Silent Boat (Last Kingdom, Volume VI)]. Paris, Seuil, 2009. 248 p. (In Fr.)

Quignard P. *Sur le jadis* [On the Old Days]. Paris, Gallimard, 2005. 336 p. (In Fr.)

Quignard P. *Triomphe du temps* [The Triumph of Time]. Paris, Galilée, 2006. 74 p. (In Fr.)

Triomphe du temps [The Triumph of Time]. *Théâtre de la Bastille* [The official website of Theatre of La Bastille]. Available at: <https://www.theatre-bastille.com/saison-12-13/les-spectacles/triomphe-du-temps> (accessed 30 Nov 2023). (In Fr.)

Yue Zhuo. Le destin des nourrissons: l'enfant 'mort' au visage couleur de la vie [The destiny of infants: the 'dead' child with a life-colored face]. In: Calle-Gruber M., Degenève J., Fenoglio I. *Pascal Quignard. Traductions et métamorphoses* [Pascal Quignard. Translations and Metamorphoses]. Paris, Hermann Éditeurs, 2015. 614 p. (In Fr.)

The Poetics of P. Quignard's Tale 'Triomphe du temps'

Olga A. Shevchenko

**Postgraduate Student at the Department of Russian Language,
Literature and Documentary Communications**

Dostoevsky Omsk State University

55A, prospekt Mira, Omsk, 644077, Russian Federation. o-sheff-96@ya.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9922-6215>

SPIN-code: 7066-4617

Submitted 26 Dec 2023

Revised 10 Feb 2024

Accepted 22 Feb 2024

For citation

Shevchenko O. A. Osobennosti poetiki skazki P. Kin'yara "Triomphe du temps" [The Poetics of P. Quignard's Tale 'Triomphe du temps']. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya* [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology], 2024, vol. 16, issue 2, pp. 156–165. doi 10.17072/2073-6681-2024-2-156-165. EDN UAARCY (In Russ.)

Abstract. This article analyzes the poetics of the tale *Triumph of Time* (Triomphe du temps, 2006) by modern French writer Pascal Quignard. He tends to hybridize genres, to search for new forms of expression and reconstruct traditions, like many writers at the turn of the 20th–21st centuries. The tale *Triumph of Time* has features of a hybrid genre, it combines the features of an essay and a parable and differs from a literary tale typical for the modern literary process. The genre of this tale is experimental for the writer. It was written for a theatrical performance of actress Marie Vialle. The tale does not contain the author's assessment of the epoch, the characters are archetypical (husband, wife, child, etc.), the time of events is not accurately determined, the space is metaphysical, the philosophical subtext and the author's intention become the main thing. The key theme of the text is death; the images of water and a boat are associated with it. The child, who Quignard compares with an old man, becomes a link between the living world and the dead world. In the third and fourth tales, the living world turns into Limbo, a borderline space where the dead are wandering. The author builds an internal dialogue between the past and the present, the personal and the universal, consciousness and the unconscious through the form of a verbal tale. Various motifs can be distinguished in the text: mythological, biblical, folklore, philosophical. Such features as autobiographicity, allegoricality, ambiguity, symbolization, and generalization give reason to believe that the tale *Triumph of Time* is a variant of the genre, a philosophical essay with elements of a parable.

Key words: hybrid genre; tale; essay; parable; poetics; motif; symbol.