УДК 82.01/.09
5.9.2. Литературы народов мира (филологические науки)



А.С. Кондакова
Санкт-Петербургский государственный университет

ТЕМА МУЗЫКИ И ЕЁ СТИЛИСТИЧЕСКОЕ ВЫРАЖЕНИЕ В ЭССЕ ПАСКАЛЯ КИНЬЯРА «НЕНАВИСТЬ К МУЗЫКЕ»

В статье осуществляется анализ эссе «Ненависть к музыке» на предмет образа музыки в нем, а также анализ особенностей поэтики, которые сближаются с музыкальными приемами. Помимо этого, исследуются вкрапленные в эссе философские идеи А. Бергсона, Ж. Батайя, Ж. Лакана, В. Беньямина.

Киньяр, французская проза, философская проза, интермедиальность, экфрасис, образ музыки.

В данной статье, посвященной эссе Паскаля Киньяра «Ненависть к музыке» («La haine de la musique», 1996), мы планируем детально рассмотреть, как в нем проявляется музыкальность на уровне построения текста и на уровне тематики. Опираясь на фундаментальные исследования интермедиальности А.Е. Махова, актуализируем, что музыка в литературе может выражаться, во-первых, как «принцип архитектоники, структурного устройства произведения», а во-вторых, как «выражение внутреннего мира человека», как «музыка души» [12, с. 23].

Произведение включает в себя десять пронумерованных трактатов, в которых перемежаются две магистральные темы, напоминающие две музыкальные партии: музыка разрушающая и музыка утешающая. Значительная часть рассуждений посвящена именно хтонической силе музыки, о ней и будет сказано в первую очередь.

Образ музыки в эссе. Музыка как разрушение

В чем проявляется разрушительная сила музыки? Киньяр размышляет о том, что человеческие органы слуха, в отличие от органов зрения, не имеют век, и потому человек беззащитен и уязвим перед миром звуков. Младенцы во чреве матери, не способные укрыться от окружающих назойливых звуков, сравниваются с «крошечными Улиссами», которые «связаны по рукам и ногам» [10, с. 23]. Другой пример страданий из-за музыки – в Античности: Киньяр пишет о происхождении слова «флейта» – на латыни tibia – полая кость, взятая из голени. Флейта подражала крикам птиц-змей, это пение завораживало и позволяло убивать людей в момент цепенящего ужаса (Там же, с. 6). Подробно и детально пишет Киньяр о разрушительной музыке в совершенно другой эпохе: в XX веке, применительно к лагерям смерти, в которых музыка, во-первых, укрепляла дисциплину и подчиняла себе узников, и, во-вторых, вызывала садистское удовольствие палачей [10, с. 91].

Итак, мы видим, что Киньяр сопрягает в едином художественном полотне абсолютно разные времена и эпохи: Античность, библейские времена («Слезы святого Петра»), Холокост. Причем фрагменты, посвященные этим временам, приведены не хронологически, а мозаично, отсутствует линейность повествования. Рассмотрим фрагмент трактата номер семь: Киньяр сначала размышляет о музыке, которая воплощается даже в свистке эсэсовца и вызывает незамедлительную реакцию; буквально спустя три строки пишет, что музыка – «это крик петуха, вызывающий слезы у святого Петра», затем цитирует Вергилия, который писал, что звуки, издаваемые кривым рогом, чтобы дать сигнал пастухам, «напоминают адский голос» (Там же, с. 64). Частные примеры постепенно выводят на обобщенный, философский уровень: «Можно ли услышать музыку – любую музыку, – не подчинившись ей?» (Там же).

Мы видим, что в художественном мире текста прошлое стоит в одном ряду с настоящим. Автор сам провозглашает этот принцип: «Всю историю человечества, коей за долгие тысячелетия стали свидетелями берега Ганга, можно вместить в одно мгновение, равное полуденной вспышке молнии» (Там же, с. 25). Данный принцип сказался и на формальной стороне произведения – она сближается с мелодией. На наш взгляд, выбор именно такого пути рассказывания обусловлен влиянием философии музыки Анри Бергсона (данного философа Киньяр бегло упоминает сам (Там же, с. 67)). Поясним, в чем это выражается.

Как известно, по мнению Бергсона, в мелодии «прошлое составляет одно целое с настоящим и образует с ним неделимое единство» [5, с. 121]. В цикле лекций «Восприятие изменения» Бергсон анализирует музыкальное искусство и говорит о том, что, «когда мы слушаем мелодию, у нас возникает наиболее чистое ощущение последовательности, максимально далекое от ощущения одновременности, – и, однако, оно создается именно непрерывностью мелодии и невозможностью разделить ее на части» (Там же, с. 122). То есть, по Бергсону, время не может быть передано линейно, однако в своем сознании мы можем постичь истинное время. Но, именно слушая мелодию, мы «слышим не отдельные звуки, но воспринимаем ее как организованное единство: восприятие и воспоминание действуют здесь вместе, сообща» (Там же).

По Бергсону, чрезвычайно важны для восприятия музыки нераздельность и непрерывность – именно они являются показателями истинного времени, длительности. Более того, в этом отношении даже слово может воспрепятствовать восприятию музыки; в одном письме Бергсон писал, что слово в музыке производит на него «впечатление докучливого субъекта», который «вклинивается» между музыкой и им [18, с. 1484].

Эссе Киньяра – исчерпывающая иллюстрация к идее Бергсона о длительности и истинном времени: писатель создает не просто текст, но – неделимую мелодию текста: это выражается в том, что взятые им в едином целом далекие друг от друга времена и эпохи соединятся у читателя в единой точке, том самом организованном единстве, отвечающем «истинному времени».

Музыка как утешение

Итак, выше мы говорили о понимании Киньяром музыки как некоей регрессивной стихии. «Слушать – значит подчиняться» [10, с. 51]. Ребенок с первых мгновений жизни начинает подчиняться «материнской мелодии», сначала ее звуки нежные и обволакивающие, но затем эта же материнская мелодия порождает первые приказания (Там же). На протяжении всей жизни музыка остается напрямую связанной с подчинением.

Но Киньяр выделяет и другое основополагающее значение музыки – музыка является утешением. Автор пишет о жизни австрийского композитора Йозефа Гайдна, который, как ни парадоксально, находил в музыке защиту, когда хотел спрятаться от звуков-воспоминаний: «Журчание Лайты; мастерская каретника, неграмотный отец, доски для повозок, изучение свойств ясеня, вяза, дуба, граба; оглобли, колёса и дышла; наковальня кузнеца, грохот киянок, визг зубастой пилы, – короче сказать, все душераздирающие детские впечатления, что неудержимо рвались в его ритмы» (Там же, с. 10). В приведенном фрагменте мы видим практически музыкальную динамичность, интенсивно создаваемую при помощи наслаивающихся друг на друга перечислений. От этих звуков Гайдн находил утешение в творимой им музыке. Однако утешительная сила музыки не так поверхностна, как просто возможность спрятаться от негармоничных звуков за звуками гармоничными: музыка – это припоминание, убежище в древнейших истоках. Речь идет именно об истоках в виде подлинной, доязыковой реальности, не отягощенной властью символов. Поясним, что обозначает эта «подлинная реальность».

Паскаль Киньяр в своих взглядах во многом опирался на философско-эстетические принципы Жоржа Батайя. Аллюзивность эссе Киньяра не подлежит никакому сомнению: Ж. Батай является автором прозаической книги «Ненависть к поэзии» (1942). Но в данном случае было бы нагляднее обратиться к его работе «Внутренний опыт» (1953), поскольку именно в ней подробнейше раскрывается тема власти символов. Батай пишет, что «язык способен вводить в мир знаков, в котором раскрывается власть определенной заданности, не позволяющей выйти за жесткие границы». Для того чтобы человеку пережить особый опыт, мистический опыт, необходимо погрузиться в тишину языка: «И в том выражении, в котором опыт облекает себя, он по необходимости будет и тишиной, и языком. Не по бессилию. Язык находится в его власти, у опыта есть сила поставить его на службу. Но есть в нем намеренная тишина, которая необходима не для утаивания, но для выражения с большей степенью отрешенности. Опыт не может быть сообщен, если связь тишины, скромности, расстояния не меняет тех, кем он играет» [3, с. 4].

Таким образом, для Батайя язык – это сила, сковывающая человека в своих рамках, сила, которая привязывает человека к миру, поэтому власть языка необходимо преодолеть. Преодоление власти языка – важное условие существования в мире. В этом отношении гораздо предпочтительнее тишина, поскольку она есть «ускользание от определения», «голос неуловимого бессознательного» [10, с. 62].

Язык, таким образом, создает для человека ограничения в постижении подлинной действительности, ограничения в виде строгой заданности языка, и эта мысль подтверждается в эссе Киньяра: «Для ушей именно значение речи (ноэмы, мысли, фантомы, порождаемые голосом), а не субстанция слова, делает возможным возврат смысла в душу. И, следовательно, этот возврат есть молчание, в котором слово сбрасывает свою звуковую оболочку. Лингвистическое слушание – это молчание, где слово разрушается, сохраняясь лишь в форме мысли» (Там же, с. 43).

Следовательно, «спасительной» является для Киньяра сила музыки, поскольку музыка является асемической речью, а значение, заключенное в ней, – «всего лишь факт ее существования, вещь в себе; иначе говоря, ее мгновенный призыв крови и дыхания к себе самой» (Там же). Киньяр не зря использует кантовский термин «вещь-в-себе»: музыка способствует тому, чтобы субъект увидел вещь как таковую, вне зависимости от своего восприятия. То есть музыка – ключ к постижению подлинной реальности.

Рассмотрим детальнее, как данная мысль Киньяра раскрывается в поэтике эссе. Музыкальным рефреном повторяется образ холма. Ключевое значение этого образа эксплицировано в метафорическом определении понятия «язык»: Киньяр, цитируя Ж.-Б. Леве, говорит, что язык есть «тот холм, чей остроконечный мыс возвышается над морем» (Там же, с. 12). И далее Киньяр размышляет о том, что язык не является продолжением уже существующего – «он экстериоризирует, то есть распространяет вовне, сообщает внешнему необходимую полноту. Вводит задержку в непосредственно наступающее. Это **музыка или память** (здесь и далее выделено нами – *А. К.*), вот почему mnèmosyné и musica – равны. Logos объединяет то и другое» (Там же, с. 8). Как полагают исследователи, «музыка в эстетике Киньяра не является моделью литературы; она ей служит в качестве памяти, поскольку первые звуки пришли к человеку раньше, чем членораздельный язык» [17, с. 55]. Сам Киньяр в другом эссе – «Урок музыки» – пишет о том, что литература вызывает в памяти музыку в целях «возрождения утраченного» [19, с. 6].

Итак, образ холма предстает как «возвышенность, чей язык стремится ввысь»; так автор творчески перерабатывает примечательную метафору, в которой субъект карабкается по холму языка вверх, вовне, к некоему Реальному, к полноте. Субъект стремится вспомнить давно утраченное.

В связи с этим повторно обратимся к образу Гайдна, который находил убежище в музыке, прячась от ритмов и звуков воспоминаний детства. В один момент он почувствовал, будто на него обрушилось неизъяснимое. Ему казалось, что он будто слышал удары молотка, вбивавшего гвозди в ноги Иисуса, который висел на кресте, «воздвигнутом на вершине **холма**» (здесь и далее выделено нами – *А. К.*) [10, с. 11].

В приведенном фрагменте мы наблюдаем, что музыка словно бы возвращает персонажа к давно забытым истокам человеческого рода. Киньяр намеренно использует риторическую параболу: соотнесение прошлого с настоящим. После этого он афористично провозглашает сущность музыки: «Если выбирать из двух выражений – „Мы слушаем музыку“ или „Мы осушаем слезы, подобные тем, что проливал святой Петр”, – я нахожу более точной вторую формулировку» (Там же).

Метафора, связанная с образом холма, появляется и еще в одном фрагменте. Киньяр, обращаясь к книге Лукреция, приводит латинское слово «suavis», которое обозначает «сладость»: «Сладостно также, ничем не рискуя, следить за кровавым военным сражением, глядя с вершины холма на войска, что бьются внизу, на равнине» (Там же, с. 36). Приводимые Лукрецием слова, как отмечает Киньяр, нередко критиковались с моральной точки зрения. Однако эти слова были многими поняты неверно. Истинно, по мнению Киньяра, то, что человек находится слишком далеко, чтобы услышать» (Там же). Человек стоит на вершине холма (языка) и видит Реальное искаженно: он пишет о том, что, например, человек стоит на берегу и видит крошечные барахтающиеся фигурки людей, тонущих в море, но не слышит их криков; не слышит звона оружия воинов, а лишь видит маленьких людей, падающих наземь. И данная отдаленность звука еще больше отделяет субъект от звукового источника, растит пропасть между ними. В этом отношении гораздо больше преимуществ у небесных обитателей: как пишет Киньяр, «даже ястреб – единственная из птиц – пожертвовал сородичами ради одиночества, а пением – ради взлета в небо» (Там же, с. 38).

Поскольку писатель сам оперирует терминами Реальное и Символическое, то считаем необходимым связать анализируемый образ холма у Киньяра с воззрениями Ж. Лакана.

В своей теории Лакан провозглашает новое понимание природы субъекта, отчасти находящее отражение и в концепции Киньяра. Философ пишет о трех регистрах человеческой психики: Реальном, Воображаемом и Символическом. Реальное – это нечто бесформенное, это доязыковое бессознательное, некий комплекс ощущений и впечатлений, состояний, стихийно переживаемый ребенком в утробе матери. Реальное предстает травматичным, поскольку практически невозможно пережить его вновь. Воображаемое – это следующая после Реального стадия, называемая им также «стадией зеркала». Воображаемое – это совокупность идентификаций и представлений человека о себе самом. Оно формируется на ранней, доязыковой стадии развития личности. Субъект желает слиться с «другим», не имея при этом четкого представления, где он, а где другие. После данной стадии наступает следующая – стадия Символического. Эта стадия обладает лингвистическим измерением. Лакан говорит о том, что субъект уже рождается в Символическое (то есть в язык как строгую знаковую систему) [11].

Концепция Лакана обретает новые смыслы в эссе Киньяра: эти смыслы Киньяр закладывает в основу своего понимания музыкального и словесного творчества. Мир вокруг, по Киньяру, не говорит, а именно «лает», то есть передает субъекту заведомо искаженные, несемантические звуки, коверкающие смысл. За оковами символов субъект теряет связь с первозданным, с Реальным. Писатель утверждает свой идеал искусства – словесного или музыкального, который заключается в обнажении подлинной природы слова, в стремлении к истокам, пускай и недостижимым. Подлинная музыка в эстетике Киньяра приравнивается к памяти – то есть возвращению к Реальному. Так, например, уже упомянутый ранее крик петуха из трактата «Слезы святого Петра» становится для самого Петра «камнем», навсегда разделившим его восприятие на «до» и «после»: крик петуха стал символом, за которым стоит конкретное значение – отречение Петра. Отныне в сознании героя возникает пропасть между новым для него временем и временем, когда «звуки были чистыми страстями – трагическими, ранящими, пугающими, приводящими в ужас страстями. Звуковыми зорями, а не лингвистическими знаками» [10, с. 34]. Возвращение к первозданной стихии музыки и слова может быть лишь мимолетным, в виде некоторых отголосков воспоминаний. Воспоминания становятся воспоминаниями в полном смысле лишь тогда, когда «отрываются от своей образной и словесной оболочки, которая затрудняет их восприятие» (Там же, с. 33), то есть, если вербализовать это в системе Лакана, высвобождаются от символического. Но трагизм, по Киньяру, заключается в том, что высвобождение от символического практически невозможно.

Про это стремление к высвобождению от символического очень точно пишут В. Шершавидзе и Ж. Сиари: «Утопия Киньяра – в постоянном стремлении к вскрытию первоначал жизни, к обнажению первозданной природы музыки и слова, освобожденных от многовековых наслоений» [17, с. 55].

Принципу попытки «вскрытия первоначал жизни» следуют и многие герои его романов: Анна Хидден из «Виллы Амалии» (2006), Сент-Коломб из романа «Все утра мира» (1991). Данные герои не любят шумное светское общество, не любят социального блеска и ищут уединения не столько из-за жажды одиночества, сколько ввиду желания приблизить свое музыкальное искусство к их первоначальной, первозданной стихии.

Музыкальность эссе

Далее обратимся к архитектонике произведения: к чертам поэтики эссе, которые сближаются с музыкальными. Выделим такую «музыкальную» особенность, как фрагментация. В теории музыки фрагментация – это использование фрагментов или «разделение музыкальной идеи и темы на сегменты» [16, с. 58]. Использование фрагментации в музыке способствует более глубокому раскрытию музыкальной идеи. Кроме того, деление музыкальной композиции на фрагменты создает динамичность за счет чередования напряженности и спокойствия звучания.

Подобно музыкальному произведению, эссе Киньяра является фрагментарным, обрывочным: фрагменты неравномерны по своему объему, некоторые абзацы представляют собой всего одну строку, «повисшую» меж двумя другими отрывками. Это заметно даже на примере первых страниц первого трактата («Слезы святого Петра»), который делится на несколько отрывков, некоторые из них представляют собой два полных абзаца, некоторые – страницу, а некоторые – всего одну строку [10, с. 13–16]. Графически отрывки отделены друг от друга крупными пробелами и астерисками.

На наш взгляд, принцип фрагментарности у Киньяра предстает более глубинным, нежели одно лишь желание создания особой динамики. Так, Теодор Адорно в своем классическом труде «Философия новой музыки» утверждает: «Лишь во фрагментарном, отрекающемся от самого себя произведении искусства освобождается критическое содержание» [1, с. 92]. Во многом опираясь на суждения Вальтера Беньямина, он пишет о том, что произведения искусства бывают замкнутыми (то есть технически воспроизводимыми) и фрагментарными. Замкнутое произведение искусства представляет собой «выражение слепой закоснелости культуры», оно представляет отношения господства и подчинения и «принадлежит фашизму», а фрагментарное искусство – открытое для нового, познающее самое себя, принципиально незавершенное. Как полагает В. Беньямин, подлинное произведение «никогда не бывает полным», оно открыто для изменений и конфигураций [4, с. 88].

Сходной концепции придерживается в своем творчестве Киньяр. Формальное деление текста на фрагменты – следствие его философско-эстетических взглядов, ибо подлинное искусство для него – открытое для любых трансформаций и, напротив, закрытое и чрезмерно закоснелое произведение – источник зла: рассуждая о музыке, он пишет, что человек становится жертвой социального рабства, поклоняясь «назойливым электрифицированным европейским мелодиям» [10, с. 68]. Массовая музыка для Киньяра напрямую связана с подчинением: «На латыни “слушать” – obaudire. Этот глагол obaudire – перешел во французский obéir – слушаться, подчиняться. А “слушанье” (audientia) стало obaudientia, то есть французским obéissance – подчинением, послушанием» (Там же, с. 33). Квинтэссенцией его мысли становится вывод: «Музыка причиняет боль» (Там же, с. 88). Киньяр приводит в пример арестанток в Освенциме, которые начинали плакать и кричать, услышав польские и немецкие рождественские песни (Там же). Строгая, нерушимая ритмическая заданность подобной музыки (замкнутость), дух смерти, витающий в концлагере – все это и вызывало у арестанток ужас.

Фрагментарность проявляется не только в разной длине отрывков эссе, но также в том, что Киньяр принципиально отказывается и от строгой хронологии. Повествование предстает мозаичным. Проиллюстрируем данную мысль примером: на первых страницах автор глубоко погружается в философские размышления о неразрывной связи ужаса и музыки, о звуках, которые предшествуют нашему рождению; затем его взгляд резко фокусируется уже на личной истории: «Тайное признание в лесу, тридцать два года тому назад <…>» [10, с. 10–11]. Данный прием сближается не только с музыкальной фрагментацией, но и с музыкальной мозаикой. Мозаика в теории музыки – это «музыкально-сценическое произведение, музыка которого представляет аранжировку фрагментов и целых небольших пьес» [9, с. 121]. За счет мозаичности, органичного сочетания разнородных фрагментов в музыкальном сочинении создается особая динамика. Подобная структура дает возможность выходить за жесткие рамки привычных форм, что мы наблюдаем и у Киньяра.

Далее скажем про другую черту «музыкальной» поэтики Киньяра. Это – тяготение к повторам. Зачастую они выражаются в синтаксических параллелизмах. Как правило, подобные словесные конструкции состоят из трех частей. Так, писатель пишет о том, что звук облекается в пелены, которые бывают трех видов: «Кантаты. Сонаты. Поэмы. То, что поется. То, что звучит. То, что декламируется» [10, с. 13]. Анафорическое трехкратное начало («то, что…») создает особую напевную, мелодическую интонацию. Можно провести аналогию с музыкальным искусством: троекратный повтор той или иной структуры (с некоторым ее изменением) сближается с музыкальным приемом – с секвенцией. Секвенция, с точки зрения музыкального искусства, – «последовательное повторение мелодической фразы и/или гармонического оборота на другой высоте» [16, с. 62]. По количеству звеньев секвенции бывают двухзвенные, трехзвенные и т.д.

Как известно, использование секвенций достигло своего пика в эпоху барокко. Паскаль Киньяр же является знатоком барочной музыки. Он выступал в качестве организатора многочисленных фестивалей барочной оперы [17, с. 52]. Отсюда вполне ожидаемо, что писатель «переносит» свой музыкальный опыт в опыт писательский, создавая подобие секвенций и на страницах эссе.

Другим ярким проявлением музыкальности служит звукопись. Вновь обратимся к строчке: «Ces lignes sont de trois sortes: les cantates, les sonates, les poèmes» [10, с. 13]. Мелодичность строки создается путем ассонанса – повтора открытых ударных гласных звуков, а также за счет аллитерации звука [s] – ces, sont, sortes, sonates. Форма здесь напрямую связана со смысловым содержанием: кантаты, сонаты, поэмы для Киньяра – это нечто, во что облекается звук, и сами эти лексемы в его поэтике «звучат» – за счет ассонансов и аллитераций.

Весьма парадоксально звукопись проявилась в трактате «О моей смерти» (Там же, с. 139), в котором писатель излагает мысль о том, что не желает, чтобы музыка звучала до, во время или после его кремации. Парадокс заключается в том, что сама эта мысль облечена в музыкальную, ассонансную строку: «Pas de musique avant, pendant, après l’incinération. Pas même une cigale suspendue dans une cage» («Никакой музыки – ни до, ни во время, ни после кремации. Ни одной цикады, заключенной в клетку») [9, с. 139]. Мы слышим интенсивно повторяемые звуки [a] и [ã], которые, как и членение предложений на части, порождают ощущение умиротворяющей музыки, построенной на одном тоне. Далее звукописный ряд плавно перетекает в анафорические краткие предложения, основанные на параллельной конструкции, выраженной в троекрат-

ных повторах: «Aucun rite ne sera observé. Aucun chant ne s'èlèvera. Aucune parole ne sera prononcée» («Никакого похоронного ритуала. Никакого пения. Никакого последнего слова») [10, с. 139]. Поскольку анафора и параллелизм являются разновидностью повтора, то есть основание сблизить эти строки с музыкальными фрагментами, ведь, как справедливо отмечают теоретики музыки, музыкальный повтор «является базовым слоем музыкальной логики» [2, с. 190].

Знаменателен в данном эссе мотив тишины и безмолвия, отсутствия звучания: «Музыка мобилизует людские своры – так же, как приказ ставит их по стойке "смирно". Тишина же разобщает своры. Я предпочитаю музыке тишину. Речь и музыка принадлежат к той генеалогии, которая упорно держится своих принципов и может вызвать отвращение» [10, с. 62]. Примечательно, что данная идея Киньяра подтверждается и формой эссе: в произведении содержится множество «пауз», что выражается и на графическом уровне: нетипично крупные пробелы словно воссоздают это молчание, эту повисшую тишину.

Используемый прием соотносится с музыкальными паузами, которые, как пишет исследователь О. Таганов, создают «ощущение воздушности, широты и безграничности пространства, невесомости звуков, окруженных тишиной» (Там же, с. 83).

Таким образом, обозначим приемы, за счет которых создается внешняя музыкальность формы эссе: фрагментация и мозаичность повествования, многочисленные троекратные повторы, сближаемые с музыкальными секвенциями, анафоры, параллельные конструкции, звукопись, музыкальные паузы.

В заключение обозначим, что в данном исследовании было проанализировано эссе Киньяра на двух уровнях: на уровне структуры и на уровне смыслового содержания. Предметом анализа выступили музыкальность и образ музыки. Нами были отмечены «музыкальные» черты поэтики эссе Киньяра (звукопись: аллитерации и ассонансы, разного рода повторы, фрагментация и мозаичность повествования, паузы, тяготеющие к музыкальным), которые являются всего лишь внешней формой для выражения глубоких философских образов музыки: в эссе мы слышим две диалектически противоположные партии: музыка как разрушение и музыка как утешение. Разрушительная сила музыки проявляется в том, что, во-первых, человек не защищен от мира звуков, начиная еще с эмбрионального этапа жизни, а во-вторых, в том, что музыка напрямую связана с подчинением. Утешающая сила музыки глубоко описана Киньяром. Речь идет не только об утешении души, сколько об утешении как о возвращении к подлинной музыке и подлинному слову, не отягощенным властью символизации и многовековых нагромождений смыслов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно, Т. Философия новой музыки / Т. Адорно. – Москва : ЛОГОС, 2001. – 345 с.
2. Арановский, М. Г. Заметки об архитектоническом слухе и музыкальной логике / М. Арановский // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. – Москва : КомКнига, 2007. – С. 189–200.
3. Батай, Ж. Внутренний опыт / Ж. Батай. – Санкт-Петербург : АКСИОМА, 1997. – 334 с.
4. Беньямин, В. О коллекционерах и коллекционировании / В. Беньямин. – Москва : V-A-C press, 2018. – 104 с.
5. Бергсон, А. Восприятие изменения / А. Бергсон // Философия творчества. Ежегодник Института философии Российской академии наук. – 2017. – С. 107–128.
6. Бочаров, Ю. С. Сюита vs соната в эпоху барокко / Ю. С. Бочаров // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия: Искусствоведение. – 2020. – № 2. – С. 210–229.
7. Бочкарева, Н. С. Проблемы взаимодействия литературы и других искусств в контексте интермедиальности (опыт кафедры мировой литературы и культуры Пермского государственного национального исследовательского университета) / Н. С. Бочкарева, И. А. Новокрещенных // Вестник Пермского университета. Серия: Российская и зарубежная филология. – 2017. – № 2. – С. 117–130.
8. Блауберг, И. М. О значении музыки в философии Анри Бергсона / И. М. Блауберг // Научный вестник Московской консерватории. – 2019. – Т. 10, вып. 2. – С. 174–185.
9. Келдыш, М. В. Музыкальная энциклопедия : в 6 томах / М. В. Келдыш. – Москва : Советский композитор, 1973. – Т. 1. – 1070 с.
10. Киньяр, П. Ненависть к музыке: короткие трактаты / П. Киньяр. – Москва : Текст, 2021. – 208 с.
11. Лакан, Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе / Ж. Лакан. – Москва : Гнозис, 1995. – 100 с.
12. Махов, А. Е. Musica literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике / А. Е. Махов. – Москва : Intrada, 2005. – 224 с.
13. Рыбинцева, Г. В. Фуга и соната: два образных мира / Г. В. Рыбинцева // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2018. – № 4. – С. 10–14.
14. Таганов, О. Н. Пространственные аспекты ритма / О. Н. Таганов. – Киев : НУК, 2005. – 84 с.
15. Фролова, В. В. Об интермедиальности в творчестве Паскаля Киньяра / В. В. Фролова // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Серия Гуманитарные науки. – 2023. – № 8. – С. 138–142.
16. Шенберг, А. Основы музыкальной композиции / А. Шенберг. – Москва : МГК, 2016. – 232 с.
17. Шервашидзе, В. В. Альтернативная версия музыки в эссе П. Киньяра «Урок музыки», «Ненависть к музыке» / В. В. Шервашидзе, Ж. Сиари // Вестник Российского университета дружбы народов. – 2011. – № 1. – С. 52–57.
18. Bergson, H. Correspondances / H. Bergson. – Paris : Presses universitaires de France edition, 2002. – 1705 p.
19. Quignard, P. La leçon de musique / P. Quignard. – Paris : Gallimard, 1988. – 121 p.

A.S. Kondakova

THE THEME OF MUSIC AND ITS STYLISTIC EXPRESSION IN PASCAL QUIGNARD'S ESSAY "HATRED OF MUSIC"

This article analyzes the essay "Hatred of Music" for its depiction of music, as well as the poetic features that align with musical techniques. Furthermore, the philosophical ideas of Henri Bergson, Jean Bataille, Jean Lacan, and Walter Benjamin embedded in the essay are explored.

Quignard, French prose, philosophical prose, intermediality, ekphrasis, image of music.