

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«ОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМ. Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО»

*На правах рукописи*

Шевченко Ольга Александровна

ПОЭТИКА ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ В ТВОРЧЕСТВЕ  
М. ТУРНЬЕ И П. КИНЬЯРА

Специальность 5.9.2 – Литературы народов мира  
(филологические науки)

Диссертация  
на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель –  
доктор филологических наук,  
доцент Киричук Е.В.

ОМСК – 2024

## Оглавление

|  |    |
|--|----|
| Оглавление.....  | 2  |
| Введение .....   | 4  |
| Глава 1. Французская литературная сказка: определение, история и поэтика.....  | 16 |
| 1.1       Определение жанра «литературная сказка» отечественными исследователями .....   | 16 |
| 1.2       Определение литературной сказки во французской традиции .....  | 18 |
| 1.3       История становления жанра литературной сказки .....  | 25 |
| 1.4       Поэтика французской литературной сказки.....   | 34 |
| Выводы к Главе 1 .....   | 39 |
| Глава 2. Литературная сказка как гибридная форма в творчестве М. Турнье и П. Киньяра .....   | 42 |
| 2.1       Место литературной сказки в творчестве М. Турнье и П. Киньяра  | 42 |
| 2.1.1       Сборник «Тетерев» М. Турнье: структурные элементы и тематика.....  | 48 |
| 2.1.2       Особенности сюжета и композиции сказок П. Киньяра.....   | 52 |
| 2.2       Философско-эстетическая целостность художественной прозы и ее отражение в литературной сказке М. Турнье и П. Киньяра ..... | 60 |
| 2.2.1       Влияние литературного процесса на творчество М. Турнье и П. Киньяра.....   | 60 |
| 2.2.2       Отражение философских теорий XX в. в литературной сказке: М. Турнье и П. Киньяр.....                                     | 72 |
| 2.2.3       Эссеистика и сказка как синтез философии и литературы в творчестве М. Турнье.....  | 78 |
| 2.2.4       Концепция анахронизма в литературных сказках П. Киньяра ...  | 85 |

|   |     |
|---|-----|
| 2.3 Мотивная и фабульная организация романов и сказок М. Турнье и П. Киньяра.....                                   | 91  |
| 2.3.1 Обращение к литературным архетипам, мотивам и сюжетам мировой литературы в прозе М. Турнье и П. Киньяра ..... | 91  |
| 2.3.2 Гибридизация жанровой формы литературной сказки как особенность творчества М. Турнье и П. Киньяра .....       | 109 |
| Выводы к Главе 2 .....  | 117 |
| Глава 3. Художественные особенности французской литературной сказки М. Турнье и П. Киньяра .....                    | 120 |
| 3.1 Паратекстуальность сказок М. Турнье и П. Киньяра .....  | 120 |
| 3.2 Особенности хронотопа в сказках М. Турнье и П. Киньяра .....  | 124 |
| 3.3 Евангельские и музыкальные аллюзии в сказках М. Турнье и П. Киньяра.....  | 128 |
| 3.4 Авторские особенности поэтики литературной сказки М. Турнье и П. Киньяра.....                                   | 136 |
| Выводы к Главе 3 .....  | 146 |
| Заключение .....  | 149 |
| Список использованной литературы.....   | 153 |
| Приложение 1 .....  | 175 |
| Приложение 2 .....  | 188 |

## **Введение**

Настоящее исследование посвящено анализу поэтики французской литературной сказки (фр. *le conte*) в творчестве современных писателей – Мишеля Турнье (фр. Michel Tournier, 19 декабря 1924, Париж – 18 января 2016, Шуазель) и Паскаля Киньяра (фр. Pascal Quignard, род. 23 апреля 1948, Вернёй-сюр-Авр, департамент Эр).

Термин «поэтика» в определении М.Л. Гаспарова имеет следующее определение: «наука о системе средств выражения в литературных произведениях» [Литературная энциклопедия 2001: 785]. В широком смысле поэтика совпадает с теорией литературы, в узком – с одним из направлений теоретической поэтики. Предметом изучения поэтики является специфика «литературных родов и жанров, течений и направлений, стилей и методов, законов внутренней связи и соотношения различных уровней художественного целого» [там же]. Целью изучения поэтики может стать выявление и анализ художественных средств, например, для сравнения текстов разных авторов или изучения места в литературном процессе конкретного писателя.

Изучение творчества современных писателей представляет интерес, так как позволяет следить за происходящими изменениями в современном литературном процессе. Французская литературная сказка, зародившаяся в XVII в., прошла длительный путь эволюции в несколько столетий, обогатившись чертами других жанров (эссе, рассказа, новеллы, романа). Подход к созданию литературных сказок у М. Турнье и П. Киньяра является новаторским, поскольку поэтика этого жанра в их творчестве неканонична. Сказка в контексте творчества исследуемых авторов является частью их писательского корпуса, отражающей философско-эстетические особенности всего творчества.

**Предметом** исследования являются художественные особенности поэтики французской литературной сказки в творчестве М. Турнье и П. Киньяра, а **объектом** – сама литературная сказка в творчестве обоих писателей.

**Актуальность** диссертации связана с необходимостью литературоведческого анализа поэтики литературной сказки М. Турнье и

П. Киньяра как представителей современного французского литературного процесса. Поэтика и жанр литературной сказки XX в. в настоящее время находится в сфере научных интересов отечественных и французских литературоведов, лингвистов и культурологов.

В последние два десятилетия интерес к жанру сказки как иносказательной прозе возрастает в отечественных исследованиях: в трудах о литературной сказке Липовецкого М.Н. «Поэтика литературной сказки» (1992); в диссертациях о русской литературной сказке Овчинниковой Л.В. «Русская литературная сказка XX в. (история, классификация, поэтика)» (2001), Еремеева С.Н. «Русская литературная сказка первой половины XIX в.: структурно-повествовательный аспект» (2002), Москаленко С.В. «Литературная сказка с элементами фэнтези в русской детской литературе 1970-х – 2000-х годов» (2023), Кабановой Н.Г. «Поэтика современной русской литературной сказки» (2023) и др.; о французской литературной сказке пишут Гайдукова А.Ю. («Сказки Шарля Перро: Примета времени» (1998)), Панюта С.И. («Модификации сказочного жанра в творчестве аббата Вуазенона» (2014)) и др., в том числе в лингвистическом аспекте (Викулова Л.Г. «Паратекст французской литературной сказки: Прагмалингвистический аспект» (2001), Черенкова Е.В. «Структурно-семантические особенности французской литературной сказки XX в.: Коммуникативно-семиотический аспект» (2004) и др.) и сравнивают французскую с русской сказкой (Минералов Г.Ю. «Преобразование стиля и жанра произведений Ж. де Лафонтена и Ф. Фенелона в русской литературе XVIII в.» (2019)). В статье Седовой О.В. «Формирование литературной сказки в салонах Франции XVII–XVIII вв.» (2011) исследуется теория салонного происхождения французской литературной сказки; в статье Цикушевой И.В. «Жанровые особенности литературной сказки (на материале русской и английской литературы)» (2008) анализируются жанровые особенности; в статье Сухорукова Е.А. «Соотношение понятий «Фольклорная – литературная – авторская сказка» (на примере современных экологических авторских сказок)» (2014) сравнивается фольклорная и литературная сказки. Отечественные

исследователи обращаются также и к современным модификациям этого литературного жанра. Так, И.А. Казакова представила в аспекте изучения современной французской литературы «Волшебную сказку для заурядных людей» Б. Виана [Казакова 2004].

Французский филолог Ж.-Ф. Перрен (J.-F. Perrin) исследовал влияние восточной сказки на французскую сказку («Восточная аллегория: восточная сказка XVIII в. во Франции» (“L’Orientale allégorie: Le conte oriental au XVIII siècle en France”, 2008)) и сатирико-пародийные особенности французской сказки XVIII в. («Царство двусмысленности: о сатирико-пародийном в “чудесной сказке” XVIII в.» (“Le règne de l’équivoque: A propos du régime satiricoparodique dans le conte merveilleux au XVIII siècle”, 2008)). Зарубежными исследователями анализируются в основном фольклорные сказки (Р. Робер «Литературная сказка во Франции конца XVII – начала XVIII в.» (“Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVIIe à la fin du XVIIIe siècle”, 1982), С. Вэле-Валантен «История сказок» (“Histoire des contes”, 1992), П. Эйхель-Ложкин «Система сказок – появление сказки на европейской литературной сцене» (“Contes en réseaux – L’émergence du conte sur la scène littéraire européenne”, 2013) и др.), а также предпринимаются попытки выявить новые виды литературной сказки (диссертация А. Командеры «Необычная сказка во французской литературе XX в.» (“Le conte insolite dans la littérature française du XXème siècle”, 2008)).

Литературные сказки М. Турнье переведены на русский язык, стали одним из аспектов исследовательской работы по изучению современной французской литературы, произведения П. Киньяра также становятся предметом научного интереса благодаря переводам И.Я. Волевич.

Писательское наследие М. Турнье насчитывает шесть романов, два сборника рассказов и сказок (только некоторые из них переведены на русский язык), множество эссе и несколько произведений для детей и подростков. Первый роман писателя «Пятница, или Тихоокеанский Лимб» (“Vendredi ou les Limbes du Pacifique”, 1967) был удостоен Большой премии Французской академии и завоевал признание довольно широкого круга читателей. Но роман «Ольховый

король» (“Le Roi des aulnes”, 1970), известный в России под названием «Лесной царь», принес писателю больший успех и Гонкуровскую премию в 1970 г., положив начало его громкой славе. На русский язык переведены все романы писателя, кроме “La Goutte d’or” (1985), переведены эссе «Зеркало идей» (“Le Miroir des idées”, 1994), рассказ «Жиль и Жанна» (“Gilles et Jeanne”, 1983), сказка «Пьеро, или Что таит в себе ночь» (“Pierrot ou les secrets de la nuit”, 1979), некоторые рассказы и сказки из сборника «Тетерев» (“Le Coq de bruyère”, 1978) («Ландыш» (“L’Aire du muguet”), «Тетеревок» (“Le Coq de bruyère”), «Саваны Вероники» (“Les Suaires de Véronique”), «Бабушка Мороз» (“La Mère Noël”), «Амандина, или два сада» (“Amandine et les deux jardins”), «Да радость моя в вас пребудет» (“Que ma joie demeure”), «Конец Робинзона Крузо» (“La Fin de Robinson Crusoé”)), адаптация романа «Пятница, или Тихоокеанский Лимб» для детской аудитории «Пятница, или Дикая жизнь» (“Vendredi ou la Vie sauvage”, 1971).

Знакомство российских читателей с литературным творчеством П. Киньяра началось довольно поздно, когда перевод романа «Все утра мира» (“Tous les matins du monde”, 1991) в 1997 г. был опубликован в переводе И.Я. Волевич в журнале «Иностранная литература». Несмотря на то, что корпус текстов П. Киньяра состоит из более двадцати романов, нескольких рассказов, семи сказок и множества эссе, на русский язык имеют перевод далеко не все: наиболее известные и отмеченные премиями романы («Блуждающие тени» (“Les Ombres errantes”, 2002), «Записки на табличках Апронении Авиции» (“Les Tablettes de buis d’Apronenia Avitia”, 1984), «Лестницы Шамбора» (“Les Escaliers de Chambord”, 1989), «Вила Амалия» (“Villa Amalia”, 2006) и др.) переведены И.Я. Волевич, роман «Тайная жизнь» (“Vie secrète”, 1999) Е.В. Баевской, М. Брусовани. В 2021 г. И.Я. Волевич также было переведено эссе П. Киньяра 1997 г. «Ненависть к музыке» (“La Haine de la musique”, 1996).

Поэтика литературных сказок М. Турнье и П. Киньяра мало изучена отечественным литературоведением, поэтому нуждается в тщательном анализе с опорой на сложившуюся литературную традицию.

**Материалом** данного диссертационного исследования является художественная проза М. Турнье: литературные сказки и рассказы из сборника «Тетерев», рассказ «Жиль и Жанна», романы «Пятница, или Тихоокеанский Лимб» и «Лесной царь» и П. Киньяра: литературные сказки «Секрет поместья» (“Le Secret du domaine”, 1980), «Этельруд и Вольфрамм» (“Éthelrude et Wolfram”, 1986), «Слово на кончике языка» (“Le Nom sur le bout de la langue”, 1993), «Септуагинта» (“Les Septante”, 1994), «Триумф времени» (“Triomphe du temps”, 2006), «Принцесса Старая Королева» (“Princesse Vieille Reine”, 2015), «Песнь болота» (“Le Chant du marais”, 2016), романы «Записки на табличках Апронении Авиции» и «Ладья Харона» на языке оригинала (подстрочный перевод некоторых текстов выполнен Шевченко О.А. совместно с д.ф.н., доцентом Киричук Е.В.).

**Степень изученности** поэтики и жанра литературной сказки в творчестве М. Турнье и П. Киньяра остается недостаточной. Зарубежные и российские исследователи анализируют в основном произведения романной прозы писателей, а сказка изучается лишь как часть их творческого наследия.

В современном литературоведении неоднократно предпринимались попытки осмыслить творчество М. Турнье, но в основном в аспекте его философской прозы в монографии Асановой Н.А. и Смирнова А.С. «Философский роман Мишеля Турнье» (1997); мифологической составляющей в диссертации Моттирони Е.Е. «Проблема мифа в романах Мишеля Турнье» (2001), статье Василенко Е.А. «Реконструкция мифа в романе Мишеля Турнье “Лесной царь”» (2016), работе А. Булумье «Мишель Турнье. Мифологический роман» (“Michel Tournier: Le Roman mythologique”, 1988). Жанровые варианты французской литературной сказки исследуются в статье Сусловой И.В., Мазуниной М.С. «Философская сказка Мишеля Турнье: жанровые варианты» (2017). Библейская проблематика исследовалась Завадской А.Е., которая обращается к позднему творчеству М. Турнье, к роману «Элеазар, или Источник и Куст» (“Eléazar ou la Source et le Buisson”, 1996), в тексте которого автор работы также изучает особенности хронотопа в романе. Особенности визуальных образов

исследуются в работе Зенкина С.Н. «Беглые образы (визуальная культура в романе Мишеля Турнье «Золотая капля»)» (2021), в статье Алташиной В.Д. «Естественный человек Д. Дефо и М. Турнье» (2002) сравнивается образ «естественного человека» в двух «робинзонадах».

Концептуальные основы произведений, интертекстуальные связи, философский, этический и эстетический уровни прочтения романов М. Турнье рассматривались многими зарубежными исследователями, такими как С. Пети («Метафизические вымыслы Мишеля Турнье» (“Michel Tournier’s Metaphysical Fictions”, 1991), Ф. Мерлье («Мишель Турнье» (“Michel Tournier”, 1988), Ж. Делез («Мишель Турнье и мир без другого», 1999), Н. Гишар («Мишель Турнье. Другой и поиск двойника» (“Michel Tournier. Autrui et la quete du double”, 1989), Ж.-Б. Врей («Мишель Турнье и вторичное письмо» (“Michel Tournier et l’écriture seconde”, 1997) и др.).

Творчество П. Киньяра изучается российскими исследователями только с начала XXI в. В отечественном литературоведении исследователь Шервашидзе В.В. одной из первых начала анализировать творчество писателя: так, в статье 2011 г. «Феномен Паскаля Киньяра» оно рассмотрено с точки зрения феноменальности. Никола М.И. посвятила свое исследование поэтике античности в прозе писателя в статье «Античность в романах Паскаля Киньяра» (2013). Скопинцева М.К. изучила общие подходы к творчеству писателя в учебном пособии «Современная зарубежная проза» (2015). Музыкальные мотивы изучались в статье Титовой Н.П. «Образ музыканта и музыкальный экфрасис в романе П. Киньяра “Все утра мира”» (2017) и статье Шервашидзе В.В., Сиари Ж. «Альтернативная версия музыки в эссе П. Киньяра “Урок музыки”, “Ненависть к музыке”» (2001). Статьи Мацюк А.А. «Интермедиальность как авторская стратегия: музыкальный код в романе Паскаля Киньяра “Все утра мира”» (2014) и Фроловой В.В. «Об интермедиальности в творчестве Паскаля Киньяра» посвящены проблеме взаимодействия искусств в творчестве писателя.

Зарубежными литературоведами изучались мотивная организация текстов П. Киньяра в трудах «Неразрешимые истории» (“Les recits undecidable”, 2008)

Б. Бланкемана, «Паскаль Киньяр – Этюд о творчестве» (“Pascal Quignard – Étude de l’œuvre”, 2008) Д. Рабате, «Певческие праздники в Марэ, неопубликованная сказка Паскаля Киньяра. Генезис *in vivo* и “толкование текстов”» (“Fête des Chants du Marais, un conte inédit de Pascal Quignard. Genèse *in vivo* et ‘traitement de texte’”, 2006) И. Феноглио; роль музыки и танца: «Голос, Музыка, Непохожесть» (“Voix, Musique, Altérité”, 2010) М. Огава; философские аспекты в творчестве: «Ночь и тишина образов. Обдумать образ с Паскалем Киньяром» (“La nuit et le silence des images. Penser l’image avec Pascal Quignard”, 2010) Б. Вуйу. В отечественном литературоведении на данный момент отсутствуют диссертационные исследования о творчестве П. Киньяра.

В российском литературоведении только в последнее время отмечается рост интереса к творчеству этих писателей (например, 7 ноября 2012 г. состоялась встреча с П. Киньяром в рамках проекта «Звезды мировой литературы в Москве»), французскими литературоведами уже давно отмечается высокая значимость их творчества, что подтверждается проведением симпозиумов, посвященных обсуждению вклада М. Турнье и П. Киньяра в современную европейскую литературу в Серизи-ла-Салль (фр. Cerisy-la-Salle). Ежегодно, с начала 20-х гг. XX в. в Нормандии, в Международном культурном центре Серизи-ла-Саль, представляющим собой замок XII-XVII в., служащий местом встреч деятелей науки и культуры, проходят семинары, посвященные творчеству разных писателей.

В 1990 г. конференция была посвящена творчеству М. Турнье. В течение двух дней было зачитано около тридцати докладов: «Безобидная инверсия, опасная инверсия в творчестве Мишеля Турнье» (А. Булумье), «Немецкий миф у Мишеля Турнье» (М. де Гандияк), «Мишель Турнье и вопрос зарождения» (Ж.-Б. Врей), «Озnamенование» (Ф. Мерлье), «Интертекстуальность и эстетика в творчестве Мишеля Турнье» (М. Уортон) и др.

В 2004 и 2014 гг. конференции были посвящены П. Киньяру: в 2004 г. было зачитано чуть меньше тридцати докладов: «Философия Киньяра» (Ж. Беннигтон), «Лабрюйер по Киньяру» (Ж.-М. Делякомте), «Латынь Киньяра» (Б. Горрилло),

«Япония, последнее королевство Паскаля Киньяра» (Ф. Форест) и др.; в 2014 г. – больше тридцати: «Вымысел японской тайны» (М. Огава), «Весной, другой. Письмо Паскаля Киньяра, эрос непредсказуемого» (И. Феноглио), «В метаморфозе побеждает аорист» (М. Мессаж), «Метаморфозы написания “я”» (К. Богоя), «Судьба младенцев: «мертвый» ребенок с лицом цвета жизни» (Юе Чжо) и др.

**Научная новизна** исследования заключается в том, что впервые на материале оригинальных текстов выявляется специфика поэтики французской литературной сказки в творчестве М. Турнье и П. Киньяра.

В ходе исследования использовался **методологический подход**, включающий биографический, сравнительный, культурно-исторический и герменевтический методы. Использование подобного подхода заключается в необходимости проанализировать литературную сказку в творчестве М. Турнье и П. Киньяра в сравнении с классической формой сказки и обнаружить место литературной сказки в творчестве данных авторов.

**Теоретико-методологическую основу** исследования составляют труды зарубежных и отечественных литературоведов, посвященные жанру фольклорной и литературной сказки: Брауде Л.Ю., Кожинова В.В., Мелетинского Е.М., Проппа В.Я., Строева А.Ф., а также вышеназванных Липовецкого М.Н., Овчинниковой Л.В., Панюты С.И., Цикушевой И.В., Ж.-Ф. Перрена, М.-А. Тирара; тенденциям литературного процесса XX-XXI вв.: Балашовой Т.И., Виноградовой Н.В., Пахсарьян Н.Т., Толмачёва В.М., Шарыпиной Т.А.; проблемам современной французской литературы: Р. Барта, Ж. Бреннера, Ж. Женетта, Ж. Делеза, Ю. Кристевой; творчеству М. Турнье и П. Киньяра: Асановой Н.А. и Смирнова А.С., Моттирони Е.Е., Николы М.И., Ржевской Н.Ф., Шервашидзе В.В., а также Г. Агамбена, А. Булумье, К. Гонзалес, Э. Люсье, Д. Рабате, С. Пети, Д. Платтена, А. Командеры.

**Цель** исследования состоит в том, чтобы выявить художественные особенности литературных сказок М. Турнье и П. Киньяра.

Для достижения указанной цели были поставлены следующие **задачи**:

- изучить особенности поэтики классической французской литературной сказки, а также тенденции современного литературного процесса во Франции;
- проанализировать контекст творчества М. Турнье и П. Киньяра для выявления в нем места литературной сказки;
- определить эстетико-философский подход к проблемному содержанию литературной сказки у исследуемых авторов;
- выявить особенности литературных сказок М. Турнье и П. Киньяра, основываясь на анализе конкретных произведений.

**Теоретическая значимость** работы заключается в определении художественных особенностей литературных сказок М. Турнье и П. Киньяра. Определены жанровые и поэтиологические характеристики сказок в творчестве двух французских писателей, на этом основании выявлены признаки гибридности жанра литературной сказки в XX в.

**Практическая значимость** исследования состоит в возможности использовать результаты исследования для разработки курсов истории зарубежной литературы XX-XXI вв. Материалы и результаты исследования могут быть использованы для изучения творчества М. Турнье и П. Киньяра в магистерских и кандидатских диссертациях.

#### **Основные положения, выносимые на защиту:**

1. Французская литературная сказка проходит путь эволюции от классического жанра и подражания образцам XVII в. (М.-К. д'Онуа, Ш. Перро) к гибридизации формы: современная французская сказка соединяет поэтику рассказа, эссе, мемуаров, притчи.
2. Сказки М. Турнье и П. Киньяра являются вариантом жанра литературной сказки XX в. как гибридной формы, в которой прослеживаются черты эссеистики и притчи. Литературная сказка в творчестве М. Турнье сохраняет некоторые характеристики канона: построение структурных элементов сказочного сюжета, функции персонажей. Сказка в творчестве П. Киньяра преодолевает канонические требования введения волшебных персонажей или

событий: жанр реализует стремление автора рассказывать, создавая «древнюю форму» текста.

3. Философско-эстетическая проблематика отражена в мотивной организации как сказочной, так и романной прозы М. Турнье и П. Киньяра: реализация в текстах поэтики тайны, обращение к литературным архетипам людоеда, андрогина, к мотиву двойничества и отчуждения в творчестве М. Турнье; образ ребенка и мотив смерти являются одними из главных в творчестве П. Киньяра.

4. Литературные сказки М. Турнье и П. Киньяра имеют общие характеристики: упоминание реальных топонимов, условность времени и пространства, евангельские и музыкальные аллюзии, паратекстуальность и интертекстуальность как приемы универсализации смыслового контекста.

5. Поэтика литературной сказки М. Турнье отличается следующими особенностями: проявляется жанровая форма философской сказки, в которой используются средства travestии: юмор, ирония и парадокс, языковая игра, а также обращение к классическим для сказки сюжетам и образам (мальчика-спальчик, людоед) с целью модернизировать классические сюжеты и наполнить их новым содержанием и психологизмом в разработке образа.

6. Литературные сказки П. Киньяра характеризует жанровая гибридизация, сближающая его сказки с эссе и притчей, использование символического обобщения в создании персонажей, вводящее смысловую двуплановость, использование приемов умолчания и монтажа, реконструкция истории и фрагментарность как основной метод текстопорождения, присутствие автобиографических элементов.

**Апробация** результатов исследования проходила в виде докладов на следующих конференциях: Международная научно-практическая конференция «Культурный трансфер: формирование созидательного человеческого капитала» (Нижний Новгород, 2021 г.); Международная конференция «XXXIV Пуришевские чтения: Литературные эпохи и их герои» (Москва, 2022 г.); IV Всероссийская научная конференция «Познание и деятельность: от прошлого к настоящему»

(Омск, 2022 г.); Международная конференция «XXXV Пуришевские чтения: Зарубежная литература в контексте культуры» (Москва, 2023 г.); Всероссийская конференция «Три «Л» в парадигме современного гуманитарного знания: лингвистика, литературоведение, лингводидактика» (Москва, 2023 г.); Международная конференция «XXXVI Пуришевские чтения: Исторический дискурс в зарубежной литературе» (Москва, 2024 г.).

Результаты исследования отражены в семи публикациях, в том числе в трех статьях в изданиях, входящих в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, рекомендованных ВАК при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации для опубликования основных научных результатов докторской и кандидатской диссертаций на соискание ученой степени доктора и кандидата наук:

1. Киричук Е.В. Художественные особенности философской сказки Мишеля Турнье «Амандина, или два сада» / Е.В. Киричук, О.А. Шевченко // Наука о человеке: гуманитарные исследования. – Омск: Изд-во ОмГА, 2021. – Вып. №2. – С. 49-59.

2. Шевченко О.А. Мотивы тишины и смерти в сказке М. Турнье «Les Suaires de Véronique» и романе П. Киньяра «La Barque silencieuse» / О.А. Шевченко // Наука о человеке: гуманитарные исследования. – Омск: Изд-во ОмГА, 2022. – Вып. №3. – С. 32-39.

3. Шевченко О.А. Особенности поэтики сказки П. Киньяра «Triomphe du temps» / О.А. Шевченко // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – Пермь, 2024. – Т. 16, вып. 2. – С. 156-165.

**Структура** работы определяется целью и поставленными задачами. Диссертация общим объемом 193 страницы состоит из введения, трех глав, разделенных на параграфы, выводов по главам, заключения и списка использованной литературы, включающего 246 источников.

Во **Введении** указываются объект и предмет исследования, обосновывается актуальность темы, определяется материал и степень его изученности, уточняется научная новизна работы, описываются применяемые методы, устанавливаются исходные теоретико-методологические позиции, ставится цель и задачи,

выводится теоретическая и практическая значимость работы, формулируются положения, выносимые на защиту, приводится структура работы.

В **Главе 1** приводится определение фольклорной и литературной сказки, выявляются отличия французской литературной сказки от русской и фольклорной сказки, обосновываются причины сходства с другими жанрами, описываются истоки жанра, типы, характеристики литературной сказки.

В **Главе 2** определяется место литературной сказки в творчестве М. Турнье и П. Киньяра, описывается состав сборника рассказов и сказок М. Турнье «Тетерев», сюжетика сказок П. Киньяра, выявляются основные тенденции во французской литературе с середины XX в. и по настоящее время, влияние литературного процесса на творчество писателей, философско-эстетическая целостность их творчества, мотивная иfabульная организация их романной и сказочной прозы.

В **Главе 3** приводится анализ поэтики сказок М. Турнье и П. Киньяра: как общих особенностей, так и специфических.

В **Выводах по главам** приводятся развернутые объяснения положений на защиту, отражающих концепцию диссертационного исследования.

В **Заключении** приводятся результаты работы, подводятся итоги и указываются перспективы дальнейшего исследования данной темы.

# **Глава 1. Французская литературная сказка: определение, история и поэтика**

## **1.1 Определение жанра «литературная сказка» отечественными исследователями**

Сказка фольклорная и сказка литературная существуют как в отечественной, так и во французской системе жанров. Оба термина имеют фольклорное происхождение, поэтому важным кажется дать определение понятия «сказка» в целом.

Универсальную трактовку этого термина дал отечественный фольклорист В.Я. Пропп: «рассказ, отличающийся от всех других видов повествования специфичностью своей поэтики» [Пропп 1984: 35], однако она кажется недостаточно полной. Безусловно, фольклорная сказка обладает особой поэтикой, композицией, системой персонажей, сюжетом. Из определений различных исследователей сказки (Т.Г. Леоновой, Ю.М. Соколовой, А.И. Никифоровой) можно выделить следующие отличительные особенности: установка на вымысел, условно-фантастическая образность, устойчивая стилевая сюжетно-композиционная структура, устная форма бытования, фантастический, авантюрно-новеллистический и бытовой характер сюжета. Фольклорная сказка анонимна, так как отражает картину мира определенного народа, коллектива.

Литературная сказка рассматривалась отечественными теоретиками литературы (В.Е. Хализев, Н.Д. Тамарченко, Б.В. Томашевский и др.) в первую очередь в связи с ее фольклорным происхождением. Словари за редким исключением имеют отдельную словарную статью по литературной сказке (например, в «Литературной энциклопедии терминов и понятий»). В энциклопедии под редакцией С.А. Токарева «Мифы народов мира» описана связь литературы и сказки с мифом, в некоторых словарях («Словарь литературоведческих терминов», «Литературный энциклопедический словарь») зачастую дается определение сказки только как фольклорного жанра, в «Краткой литературной энциклопедии» литературная сказка лишь упоминается. Известный отечественный исследователь сказок Г.-Х. Андерсена Л.Ю. Брауде отметила, что

термин «сказка» употребляется, когда идет речь и о фольклорной, и о литературной сказке, но разграничивать эти понятия необходимо.

Множество работ, как отечественных, так и зарубежных, целью которых является изучение именно литературной сказки, говорит о высоком интересе к этому жанру и немалой значимости ее для литературного процесса.

И русская, и французская литературная сказка развивалась на протяжении столетий, сохраняя самобытность и многовековой культурный опыт, объединив художественные достижения народа с авторской интерпретацией. Как отмечает литературовед Л.В. Овчинникова в своей диссертации, история литературной сказки отражает развитие литературного процесса, своеобразие взаимодействия литературы и фольклора на определенном историческом этапе.

Литературная сказка является многожанровым, «исторически сложившимся эпическим видом литературы» [Овчинникова 2001], в основе которого лежит синтез фольклорных и литературных принципов отражения действительности и который представлен многообразием произведений различных авторов.

Л.Ю. Брауде в своей работе, посвящённой скандинавской литературной сказке, определяет этот жанр следующим образом: «литературная сказка – авторское художественное прозаическое или поэтическое произведение, основанное либо на фольклорных источниках, либо придуманное самим писателем, но в любом случае подчиненное его воле; произведение, преимущественно фантастическое, рисующее чудесные приключения вымышенных или традиционных сказочных героев и в некоторых случаях ориентированное на детей; произведение, в котором волшебство, чудо играет роль сюжетообразующего фактора, помогает охарактеризовать персонажей» [Брауде 1979: 6-7].

Отечественный литературовед М.Н. Липовецкий полагает, что описанные Л.Ю. Брауде основания являются недостаточными для выделения жанра литературной сказки, так как базирование сюжета на фольклорном источнике и опора на фольклорную поэтику считаются второстепенными, а единственным устойчивым признаком остается фантастический сюжет. В таком случае, по

мнению М.Н. Липовецкого, любое произведение с фантастическим сюжетом можно считать литературной сказкой, как пример литературовед приводит драматическую поэму «Фауст» И.В. фон Гёте и повесть «Нос» Н.В. Гоголя [Липовецкий 1992: 4]. Более важной особенностью для определения жанра литературной сказки для него является взаимодействие «волшебно-сказочной жанровой памяти с моделями мира, свойственными “новым” жанрам» [Липовецкий 1992: 48].

На основании определений различных ученых можно выделить следующие черты литературной сказки: индивидуально-авторский характер и, как следствие, письменная форма текстопорождения, синтез фольклорных и литературных традиций, фантастический сюжет. Исследователь И.В. Цикушева отмечает, что литературная сказка использует «идейные принципы и сюжетно-композиционные модели» других литературных жанров [Цикушева 2008: 21], что говорит о ее гибридности.

Отечественный фольклорист В.П. Аникин отмечал, что главным для выделения литературной сказки как жанра является не только авторское начало в произведении, но и особое отношение автора к народной традиции, которое можно увидеть в тексте. При этом писатель может использовать и современную действительность как источник творчества [Аникин 1977].

Многозначность определений литературной сказки говорит об отсутствии канона и тяготении литературной сказки к гибридизации, синтезе с другими жанрами.

## **1.2 Определение литературной сказки во французской традиции**

Литературная сказка занимает важное место во французской жанровой системе.

Французские литературные энциклопедии дают следующие определения жанра «сказка» (фр. conte от conter «рассказывать»):

•Довольно краткое изложение воображаемых или предполагаемых фактов, которые погружают читателя в запутанную вселенную, отличную от реального мира (чудесную или фантастическую) [Lexique et termes littéraires].

•Сказка – это повествование, обычно короткое, имеющее в основе сюжета воображаемые или фантастические приключения [Conte littéraire. Encyclopédie Larousse].

•Повествование, рассказ о каком-либо приключении, правдивом или сказочном, серьезном или шутливом [Dictionnaire de l'Académie française].

•Короткий рассказ о воображаемых приключениях, часто чудесного характера [там же].

По мнению Андре Иоллеса, автора знаменитого труда «Простые формы. Легенда, миф, предание, сказка, памятка, случай, загадка, поговорка, анекдот» (“Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz”, 1930), в котором он представил типологию форм устного повествования, сказка больше не пытается изобразить событие так, чтобы оно производило впечатление реального, однако постоянно взаимодействует с чудесным [Conte littéraire. Encyclopédie Larousse].

Мишель Турнье в своем исследовании о «Синей Бороде» в эссе «Полет вампира» описал суть сказки следующим образом: «...сказка <...> представляет собой полупрозрачную, но непрозрачную среду, похожую на мрачную гущу, в которой читатель видит фигуры, которые он никогда не сможет всецело уловить» (“...le conte <...> se présente comme un milieu translucide, mais non transparent, comme une épaisseur glauque dans laquelle le lecteur voit se dessiner des figures qu'il ne parvient jamais à saisir tout à fait...”) [Tournier 1981: 37].

Сказка в издании словаря Французской Академии 1694 г. имеет определение, цитированное выше: «повествование, рассказ о некотором приключении, правдивом или сказочном, серьезном или шутливом» (“narration, récit de quelque adventure, soit vraye, soit fabuleuse, soit sérieuse, soit plaisante”) [Dictionnaire de l'Académie française]. В этом издании допускается по отношению к жанру сказки определение «правдивый» (фр. vraye), чего не наблюдается в

более поздних редакциях. Например, в словаре 1835 г. сказка определяется как рассказ о вымышленных приключениях, которые могут быть правдоподобными или чудесными (“d’un récit d’aventures imaginaires, soit qu’elles aient de la vraisemblance ou qu’il s’y mêle du merveilleux”) [Dictionnaire de l’Académie française].

Таким образом, основными чертами французской литературной сказки являются повествовательность, краткость, установка на вымысел, наличие фантастических или чудесных событий.

На протяжении истории французской литературы термином *conte* называли произведения, имеющие характеристики других жанров. Так, произведение «Perceval, le Conte du Graal» Кретьена де Труа является романом, но на русский язык переведено как «Персеваль, или Повесть о Граале»; «философские сказки» (les *contes philosophiques*) Вольтера «Задиг, или Судьба», «Кандид, или Оптимизм» и др. отечественными литературоведами переводятся и как философские **повести**, хотя жанра «повесть» не существует во французском литературоведении. Большинство «жестоких сказок» (“Les Contes cruelles”, 1883) Огюста Вилье де Лиль-Адана являются **рассказами**, а сказки из сборника Оноре де Бальзака «Забавные истории» (“Les Cent Contes drolatiques”, 1832) – переработкой фабул **новелл** «Декамерона» Дж. Боккаччо.

Такая универсальность связана с длительной историей развития жанра сказки и питанием из различных источников: куртуазного (рыцарского) романа, новеллы, фаблью и басни. Ввиду такой многозначности литературная сказка зачастую подвержена гибридизации.

На современном этапе развития литературы наблюдаются тенденции смешения черт сказки с характеристиками других прозаических жанров (рассказа, романа, эссе), сказки М. Турнье и П. Киньяра не являются исключением.

Французская литературная сказка может включать черты таких жанров, как рассказ, басня. Это связано с тем, что народная сказка носила черты фаблью, шутливых и сатирических рассказов о животных, стоявших у истоков басен.

Общим у сказки и басни являются дидактическая цель и использование в качестве персонажей животных, обладающих способностью говорить. Обращение к подобным образом связано со стремлением к отвлечению, типизации, происходящим еще с античности (басни Эзопа, Федра, Бабрия). Однако басня обязательно связана с дидактизмом и моралью, которой иногда отдается место в тексте. Наличие морали в сказке факультативно, это «зашифрованное сообщение», требующее подбора ключа и разгадки.

Сказку и рассказ объединяет краткость. Однако сказка изначально находится в области вымыщенного, воображаемого, чудесного, когда рассказ изображает реальный мир, приближая его к роману. Психологизм персонажей в рассказе менее выражен, чем в романе, но главные герои рассказа не сводятся, как в сказке, к типам.

Определение понятия «рассказ» в различных франкоязычных источниках более широкое, чем «сказка». Под рассказом в различных словарях понимается как текст, повествующий о череде событий, так и сама форма повествования, которую можно интерпретировать как «рассказывание». В изданиях словаря Французской Академии (от 1694 г. до настоящего времени) наблюдаются незначительные изменения в определении: в издании 1694 г. рассказом является «повествование о том, что произошло», в актуальной версии употребляется лексема «событие». Иными словами, главным в значении является наличие события.

Рассказ относится к эпическим жанрам и определяется обычно через повествование (фр. narration). Понятие сказки чаще опирается на термин «рассказ» (фр. recit). Два жанра, по форме представляющие относительно небольшой повествовательный текст, имеют существенное отличие: рассказ описывает события, которые могли произойти и которые могут оцениваться читателями как имеющие отношение к действительности; события, происходящие в сказке, исключительно вымыщлены, ирреальны, имеют чудесный характер.

Сказка также сближается с французской новеллой, имеющей итальянские корни, но обогащенной национальной культурой, народными сюжетами,

фантастичностью и политическим и социальным подтекстом. Нередко произведения данных жанров включают в один сборник: например, «Contes et Nouvelles» Жана де Лафонтена, «Contes et Nouvelles» Ги де Мопассана.

Точная классификация жанров французской литературной сказки не установлена до сих пор. Например, выделяются следующие «модификации» сказки [Панюта 2014]:

- Волшебная (фр. *le conte de fées*, *le conte merveilleux*) (Ш. Перро, графиня д'Онуа и др.) сказка. Термин *le conte de fées* был введен д'Онуа и объединял произведения с простым сюжетом, типизированными персонажами и чудесными событиями, происходящими в ирреальной вселенной. Этот вид сказки больше всего приближен к народной сказке и куртуазному роману, так как является хронологически более ранним, чем другие.
- Философская (фр. *le conte philosophique*) (Вольтер, Ш.-Л. Монтескье, Д. Дидро и др.) сказка была введена в литературную среду Вольтером и являлась средством выражения философских воззрений автора.
- Восточная (фр. *le conte oriental*) сказка была популярна в XVIII в. после перевода Антуаном Галланом сборника «Тысяча и одной ночи» (1704 г.). Многих писателей (К.-П.-Ж. Кребийон, Т.-С. Геллет, Ш.-Л. Монтескье, К.-А. Вуазенон и др.) привлекали новые типы героев, экзотические образы и мотивы, интересовал иной тип мышления, и этот жанр был довольно продуктивен в XVIII в.
- Пародийная (фр. *le conte parodique*) (Ж. Казот, А. Гамильтон, Ж.-Ж. Руссо, К.-А. Вуазенон, Б. Виан и др.) сказка, по мнению исследователя, «знаменующая новый этап в развитии жанра» [Панюта 2014: 133], развилась под влиянием стилистики рококо (легкость выражения, игра, остроумие, эстетизм).

Французским исследователем Ж.-Ф. Перреном (Jean-François Perrin) была проанализирована восточная сказка, в литературе XVIII в. представленная дидактико-миметическими текстами, являющимися подражаниями сборнику А. Галлана, и сатирико-пародийными, аллегорическими за авторством

А. Гамильтона («Четыре Факардена», 1808), Кребийона-сына («Софя», 1742), Ж. Казота («Тысяча и одна нелепость», 1742) и др.

Итальянская исследовательница Ф. Арденги выделяет новый тип рассказывания сказки, встречающийся у А. Гамильтона, Кребийона-сына, Ж. Казота, когда присутствует женщина-рассказчица и женщина-слушательница, но при этом прямой адресат сказок отсутствует. Так, по мнению исследователя, восточная сказка стала важным этапом развития философской мысли XVIII в.

Нам кажется необходимым обозначить еще один тип литературной сказки – сказка фантастическая (фр. *le conte fantastique*), близкая волшебной сказке и развившая под влиянием романтизма (Ш. Нодье, Т. Готье и др.), у писателей XIX в. (Г. де Мопассан, П. Мериме и др.), противопоставляющая реальность сверхъестественным событиям.

Перечень типов литературной сказки не является закрытым и может пополняться.

Французской исследовательницей А. Командерой в диссертации «*Le conte insolite dans la littérature française du XXème siècle*» (2008) предпринята попытка выделить новый тип сказки – «необычная сказка» (фр. *le conte insolite*), противопоставив его «волшебной» и «фантастической» сказке и объединив черты сказки (фр. *le conte*) и новеллы (фр. *la nouvelle*). По мнению литературоведа, необычное отличается от фантастического тем, что оно не вынуждает читателя рассматривать представленную вселенную как реальный мир, оно позволяет дистанцироваться от необъяснимых явлений, заставляет сомнения испариться в пользу иррационального объяснения. В отличие от чудесного, необычное привносит сверхъестественное в повседневную реальность, в местоположение здесь и сейчас [Komandera].

Необычная сказка представляет собой историю, действие которой происходит в мире, где рано или поздно некоторые знаки, часто скрытые и труднодостижимые, указывают на его странный характер. Детали, определяющие хронотоп, на первый взгляд подробные, сбивают с толку и поддерживают намеренную небрежность к историческим реалиям. Сверхъестественные

элементы не вмешиваются в действие, как это принято в фантастическом повествовании. Они появляются лишь время от времени, чтобы нарушить равновесие интерпретации у читателя как раз в тот момент, когда кажется, он готов истолковать происходящее. Необычная сказка рассказывает о событиях, истинная природа которых остается завуалированной на протяжении всего повествования и объяснение которых многозначно. Необычное, как и чудесное, не потрясает повседневный мир, но далеко от того, чтобы обнадеживать. Оно не тревожит обыденное существование, как это делает фантастика, и не вызывает беспокойства ни у героя, ни у читателя. Столкнувшись со сверхъестественным явлением, они больше не испытывают страха. Страх в его традиционной форме, то есть порожденный появлением монстров или призраков, иногда заменяется интеллектуальным или метафизическим размышлением, которое больше волнует читателя, чем protagonista, иногда смехом, доходящим до абсурда.

Исследователь выделяет также сказки, основанные на игре с литературными условностями, особенно с фантастическим и чудесным. Эти изменения связаны с новым видом читателя, который недостаточно наивен, чтобы верить в сверхъестественных существ или признавать законы, управляющие чудесной вселенной, он подозрителен и чувствителен ко всякой лжи, но, несмотря на свой интеллект, иногда он заблуждается, и его ожидания не оправдываются.

Исследователь А. Командера вводит определение предлагаемого типа сказки: «необычная сказка – это оригинальный рассказ, который призван удивлять непривычными событиями, помещенными в правдивую и одновременно странную рамку» (*“le conte insolite serait un récit étonnant, inaccoutumé et inédit, situant l'action dans un cadre véridique et étrange à la fois”* [Komandera]). Реалистичные и сверхъестественные знаки в окружающей действительности сосуществуют вместе, не вступая в противоречие. Толкование и значение событий, происходящих в сказке, будет вытекать из иррациональных правил. Все проявления необычного заключаются в отступлении от социокультурных или литературных норм. Сверхъестественный феномен не потрясает героя, и читатель находит это забавным. Многочисленные заимствования из более ранних текстов

призывают читателя вырабатывать новые толкования и дистанцироваться от описываемых фактов, противоречащих ожидаемой связке. «Необычная» сказка не нуждается в описании действительности и вере читателя в реальность происходящего, что роднит ее с волшебной сказкой.

Однако на первый план А. Командера вводит развлекательный аспект подобной «необычной» сказки, обосновывая это тем, что главным является «эффект необычности», заключающийся в нарушении социокультурных и литературных норм, или игра. Под игрой исследователь понимает «свободу» интерпретации и выбора правил, «свободное действие». В этом автор опирается на характеристики, введенные Жаном-Луи Дюфе, среди которых поэтичность, нарушение границы между возможным и невозможным, самобытность и многозначность (“la poéticité, la transgression, l’originalité et la polysémie” [Komandera]).

Французская литературная сказка является сложным, многовариантным жанром, имеющим корни в фольклоре, сближающимся с другими жанрами: рассказом, басней, новеллой. Установка на вымысел и наличие значительного пласта авантюрного повествования роднит сказку и куртуазный роман.

### **1.3 История становления жанра литературной сказки**

Сказочные элементы можно увидеть уже в античной литературе (в «Метаморфозах» Овидия и «Золотом осле» Апулея), в литературе Средневековья и эпохи Возрождения. Сами сказочные сюжеты встречались ранее в различных произведениях: в лэ Марии Французской, в поэмах Т. Тассо, М.М. Боярдо, Л. Ариосто, в «Приятных ноках» Дж.Ф. Страпаролы и «Пентамероне» Дж. Базиле.

Сказочные мотивы и сюжеты присутствовали в романах Кретьена де Труа и, например, в «Романе о Тристане и Изольде»: битва Тристана с Морхольтом и драконом, плата чудовищу дани юношами и девушками, мнимый герой, приносящий голову дракона, язык которого отрезан и сохранен подлинным героем (сюжет № 300 по системе Аарне – Томпсона), плавание на ладье без весел, везущей в правильном направлении, и др. Эти элементы могли проникнуть в

роман непосредственно как из сказки, в том числе кельтской, так и через литературу: лэ и *chansons de geste*. Отечественный исследователь Е.М. Мелетинский в своей монографии по исследованию средневекового романа отмечал, что организация хронотопа в романах Кретьена де Труа и числовая символика близки сказочным, а чудесный и рыцарский мир находятся в тесном, но сложном взаимодействии.

Некоторые исследователи отмечали параллели между романским и сказочным сюжетом. Е.М. Мелетинский называет несколько таких случаев: П. Ле Ридер выделил структуру сказки о добрых советах в «Персевале» Кретьена де Труа; антрополог К. Леви-Стросс сравнивал сюжет о Граале с фольклором американских индейцев, не настаивая на генетическом родстве сюжетов, но указывая на моделирование «общего хода мифической мысли» [Мелетинский 1983: 65]. В целом французский рыцарский роман может рассматриваться как итог переработки кельтской героической сказки, однако не каждый элемент романного сюжета имеет источником сказку.

Роман (фр. *le roman*) и сказка (фр. *le conte*) некоторое время являлись синонимами, французский филолог XVII в. К. Фоше («Сочинение о происхождении французского языка и поэзии» (1610)) отметил родство этих жанров и объединил их в одну категорию [Кожинов 1963: 49], включающую тексты о вымышленных событиях.

На рост интереса к народным сюжетам, ранее передававшимся устно, и развитию национальной французской литературы повлияли «Кентерберийские рассказы» (1476) Дж. Чосера и «Декамерон» (1353) Дж. Боккаччо. Новелла французского Возрождения, представляющая собой небольшое произведение с элементами сатиры или шуточного характера о каком-либо необычном событии, не всегда фантастическом, стала примером сложного многовариантного жанра, к которому писатели обращаются до сих пор.

Жанр новеллы пришел во Францию из Италии после Итальянских походов, но не был только переводом существующих текстов. Французская новелла обогатилась национальными сюжетами и развилась под влиянием тяжелых

исторических событий, из-за чего имела не только шутливый тон, но и сатирический, политический и социальный уклон.

Жанр сказки французскому обществу был известен: в 1547 г. Н. дю Файль в «Сельских шутливых беседах и смешных забавах» описывал, как внимательно крестьяне слушали волшебные истории; сказки упоминаются в комедиях П. Корнеля и сатирах Н. Буало; на сказочные сюжеты ставятся представления, мода на которые пришла из Италии в середине XVII в. Однако как жанр литературная сказка оформилась лишь к концу XVII в. благодаря деятельности Шарля Перро (Charles Perrault, 1628 – 1703).

Знаковым для литературного процесса стала публикация Ш. Перро в начале 90-ых гг. XVII в. трех сказок: «Маркиза де Салюс, или Терпение Гризельды» (1691), «Смехотворные желания» и «Ослиная Шкура» (1693). Многие писатели подхватили тенденцию, и до конца в. было опубликовано множество сборников сказок, в числе которых «Сказки матушки гусыни, или Истории и сказки былых времён с поучениями» (1697) Ш. Перро (автором был указан его сын Пьер д'Арманкур), «Волшебные сказки» (1697) и «Новые сказки, или Модные феи» (1698) графини М.-К. д'Онуа, «Сказки сказок» (1697) Ш.Р. Комон де ла Форс, «Сказки не хуже прочих» (1698) Ж. де Прешака и др.

Сюжеты для своих сказок Ш. Перро черпал из сборников Дж.Ф. Страпаролы и Дж. Базиле. Сам писатель настаивал на превосходстве народных, национальных сюжетов над античными («Параллели между древними и новыми» (1688-1697)), его тексты написаны стилизованным архаичным слогом в духе народной традиции.

Сказки Ш. Перро, заключенные в сборник «Сказки матушки гусыни, или Истории и сказки былых времён с поучениями» (“Les Contes de ma mère l’Oye, ou Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités”, 1697), на столетия стали образцом жанра, к которому обращались писатели вплоть до современности, именно его сюжеты легли в основу авторских сказок. Многие элементы были заимствованы Ш. Перро из фольклора, что говорит о высокой степени народности французской литературы.

Отечественный литературовед А.Ф. Строев утверждал, что дату оформления литературной сказки как жанра можно точно определить [Строев 1990: 5], и ею является 1690 г., когда был опубликован роман «История Иполита, графа Дугласа» графини д’Онуа (настоящее имя Мари-Катрин Лежюмель де Барневиль), в который был включен вставной эпизод «Остров блаженства» (фр. *L’Île de la félicité*), ставший, по мнению исследователя истоков французской литературной сказки М.А. Гистер, первой во Франции волшебной сказкой [Гистер 2015: 822].

Ранее в текст романов зачастую вставлялись малые повествовательные формы: письма, новеллы, портреты, афоризмы, ставшие впоследствии самостоятельными жанрами. И вставной текст в романе д’Онуа является именно сказкой – историей о приключениях на острове Блаженства, «в стране вечной молодости и любви» [Строев 1990: 5], русского князя Адольфа.

Литературовед Л.Г. Викулова возможной причиной высокого интереса к сочинению сказок на рубеже XVII-XVIII вв. и ключом к успеху данного жанра видит моду, которую она рассматривает как социокультурное явление [Викулова 2019]. Сказка конца XVII – начала XVIII в. развивалась в среде французских салонов, что являлось «сосредоточием специфического типа культуры Франции» [Строев 1990: 7]. XVII в. со своим особым литературным бытом, изящным и во многом ироничным языком, правилами поведения породил культ интеллектуальной беседы, диалога философского и сатирического, традиции которого прослеживаются еще в античности.

Салонное общество привлекали «несерьезные» жанры, обеспечивающие развлечение. И сказка, представляющая собой устный, часто импровизированный рассказ с ясным сюжетом и простором для фантазии, становится «почти идеальным жанром для салонного литературного досуга» [Строев 1990: 8]. По мнению исследователя, сказки воспринимались «в контексте забавных историй, легкой поэзии» [Строев 1990: 10]. В последнем десятилетии XVII в. салоны писательниц д’Онуа и Комон де ла Форс пользовались большой популярностью, но, после того, как сказки стали активно издаваться, устная традиция стала

ослабевать. Жанр сказки из светской беседы перешел в письменную форму, что накладывало определенную ответственность.

Пытаясь оправдать «полезность» жанра перед критиками, в числе которых выступил и Н. Буало, авторы сравнивали сказку с басней, указывая на дидактический посыл, выраженный в наличии морали. Одни сюжеты, например, описывали превосходство ума над красотой («Рике с хохолком» К. Бернар и Ш. Перро, «Тернинка» А. Гамильтона и др.), другие – превосходство деревенской жизни над светской («История Флоризы» Ф. де С. Фенелона).

Золотой век сказки приходится на восемнадцатое столетие. В начале в. интерес к фольклору был подпитан переводом А. Галлана «Тысяча и одной ночи» (“Contes Arabes”, 1704), породившем множество подражаний. Задумав у своего прародителя, фольклорной сказки, вневременную и утопическую обстановку, авторы используют ее аллегорические приемы, чтобы подчеркнуть политический или моральный подтекст. Таковыми являются философские сказки (фр. *les contes philosophiques*) Вольтера (Voltaire, François Marie Arouet, 1694 – 1778) «Задиг, или Судьба» (“Zadig ou la Destinée”, 1747), «Кандид, или Оптимизм» (“Candide, ou l’Optimisme”, 1759) и др., «Нравоучительные сказки» (“Les Contes moraux”, 1760) Ж.-Ф. Мармонтеля.

Во второй половине XVIII в. Вольтером на основе волшебной литературной сказки была разработана философская сказка, неотделимая от автора и зарекомендовавшая себя преимущественно как его жанр. Писатель, тем не менее, не проявлял особого интереса к этой форме повествования до конца своей творческой деятельности: ему было уже 54 года, когда появилась первая из повестей «Задиг». Именно в светских салонах (особенно у герцогини де Бурбон) он начал сочинять рассказы, успех которых был настолько велик, что он решил опубликовать их.

При сочинении своих сказок Вольтер использовал все приемы традиционной сказки: повествование ведется в шутливом тоне; действие происходит во вневременной, воображаемой – о чем свидетельствует начало Кандида («в Вестфалии, в замке господина барона Гром-тен-Тронка...» [Вольтер

1997: 1]) – и иногда чудесной вселенной (герои повести «Микромегас» (“Micromégas” 1752,) были гигантами); перипетии быстро сменяют друг друга; случайности или счастливые встречи позволяют героям выходить из самых критических ситуаций; персонажи являются типами, которые чаще всего сводятся к одной черте характера (откровенность, наивность и т.п.).

Традиционные сказочные приемы Вольтер разбавил новыми авторскими штрихами, составляющими главную ценность его повестей. Народная сказка дополняется философским сюжетом. Вольтер выходит за рамки правил чудесного, вводя в сказку исторические реалии (например, упоминаются инквизиция или землетрясение в Лиссабоне). Несколько раз он вводит отступления, и действие остается незавершенным, тогда Вольтер оставляет слово одному из своих персонажей, чтобы он рассказал какую-либо идею, объяснил явление, изложил моральный принцип.

Самым могущественным оружием Вольтера является ирония, которую он использует без меры, умножая абсурдные рассуждения (например, барон в «Кандиде» «был одним из самых могущественных вельмож Вестфалии, ибо в замке его были двери и окна» [там же]), преувеличения, гротескные ситуации. Эта кричащая, часто язвительная ирония противоречит кажущейся простоте повествования, а возникающее несоответствие подчеркивает критическое измерение повести. Вольтер постоянно проводит различие между идеей, несущей серьезный посыл, и простой, плавной и немного наивной формой.

Вольтеровская сказка представляет собой тезис, который подкрепляется или опровергается многочисленными примерами, вступающими в оппозицию друг с другом (например, богатство Эльдорадо противопоставлено полному уничтожению негров Суринама), которые и определяют ритм повествования. Каждое приключение позволяет герою продвигаться вперед, в результате чего он достигает зрелости в развязке истории. Таким образом, философская сказка – это дидактическая повесть, основная цель которой состоит в наставлении читателя. В этом смысле философские сказки Вольтера во многом иллюстрируют дебаты эпохи Просвещения и являются отражением многочисленных битв, которые вел

автор, в частности, за уважение прав, терпимость, свободу и т.д. И поскольку сказка вбирает в себя черты нескольких жанров, обращаясь к особенностям басни, рассказа, романа (сказочное время и пространство, типизация персонажей, ирония, авантюрный характер повествования, обращение к вымышленному рассказчику и пр.), Вольтер обращается к ней, чтобы выразить спорные идеи, избегая при этом цензуры.

Помимо сказок Вольтер и Д. Дидро известны своими эссе (фр. *essais* – опыты). Создателем данного жанра является французский писатель и философ М. Монтень (*Michel Eyquem de Montaigne, 1533 – 1592*), который в своей фундаментальной книге «Опыты» (“*Essais*”, 1580) описал суть данного жанра: реализация в тексте процесса изложения мыслей и самопознания с использованием философских наблюдений, дневниковых заметок, художественных приемов, советов и комментариев, цитат и обобщений [Кайда 2008]. Эссеистический стиль имеет следующие особенности: разговорный стиль, откровенность, иносказательность и образность, цитация и интертекстуальность. Данный жанр является синтезом исторической заметки, литературного очерка, философского трактата и автобиографии.

Жанр философских сказок, обладающих эссеистичностью, наиболее ярко представлен в творчестве Вольтера, однако Д. Дидро («*Жак Фаталист и его хозяин*», 1796) и Ш.Л. де Монтецье («*Персидские письма*», 1721) также обращались к нему, используя иронию и сатиру для лучшего описания волнующих их проблем. В XVIII в. философия и литература были практически неотделимы друг от друга.

К концу XVIII в. количество литературных сказок сокращалось, переиздавались произведения более ранних авторов (в основном Ш. Перро и Д’Онуа), сами тексты включались в многотомные сборники, наиболее известным является «*Кабинет фей*» Ш.-Ж. де Мейера (1785-1789), имеющий в составе 41 том.

По мнению А.Ф. Строева, литература дальнейших эпох взяла лишь некоторые элементы классической литературной сказки, в основе которой лежала

двойственность: сказки Ш. Перро были упрощены и переработаны для детей; после появления английского «нонсенса» в Викторианскую эпоху языковая игра М. де Любера («Принцесса Скорлупка и принц Леденец», 1745) нашла отражение в литературе XX в., в том числе в театре абсурда; романтики позаимствовали тягу к категориям страха и жестокости, мистическим приключениям, ощущению неотвратимой гибели, ярко представленному в «Синей бороде» (1697) Ш. Перро. Именно парадокс существования в эпоху Просвещения и классицизма сказочных текстов подготовил почву для развития романтизма, как считает исследователь.

На дальнейшее развитие французской литературной сказки оказали влияние публикация братьями Гримм сборника собранных ими фольклорных текстов «Сказки о детях и семье» (1812) и перевод в 1829 г. О. де Бальзаком сказок Э.Т.А. Гофмана. Ш. Нодье и Ж. де Нерваль считали Ж. Казота («Влюбленный дьявол», 1772) предшественником французской фантастической сказки, пережившей свой расцвет в эпоху романтизма, когда усилился интерес к человеческой душе, ее переживаниям, состояниям и, как следствие, к смерти.

Эпический жанр на протяжении всего девятнадцатого столетия был в значительной степени представлен рассказами, в которых использовался как реалистический, так и фантастический метод описания действительности. Особенно плодотворной в этом веке становится фантастическая сказка, имеющая некоторые отличия от волшебной.

Специфика чудесного в том, что пространство текста не вступает в конфликт с невероятным, сверхъестественным. Фантастическое как раз построено на контрасте реального и вымыщенного мира, явления которого являются иррациональными, необъяснимыми. Таким образом, фантастическую литературу можно определить как «грубое вторжение тайны в рамки реальной жизни» [Le conte littéraire. Encyclopédie Larousse]. Фантастическое полностью основано на этой двусмысленности, этой преднамеренно поддерживаемой нерешительности между реальностью и сверхъестественным. Именно это постоянное колебание на границе между двумя мирами отличает фантастическое от чудесного, где нереальность принимается с самого начала.

Творчество Э.Т.А. Гофмана (Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann; 1776 – 1822) оказало влияние на творчество многих французских писателей XIX в.: например, на фантастическую сказку «Кофейник» (1831) Т. Готье, новеллы О. де Бальзака («Эликсир долголетия» (1830), «Мэтр Корнелиус» (1831) и «Прощенный Мельмот» (1835)), новеллы «Венера Илльская» (1835), и «Коломба» (1840) П. Мериме и, конечно, творчество Ш. Нодье («Фея Хлебных Крошек», «Золотой сон» (1832), «Бобовый дар и Душистая Горошинка» (1833)). На смену иронической сказке о превращениях и приключениях пришла сказка о вмешательстве сверхъестественных сил в человеческую реальность. В связи с этим сказка Ш. Нодье является синтезом притчи, сатиры и волшебной фольклорной сказки.

Сказочную традицию продолжили Г. де Мопассан в «Сказках вальдшнепа» (1883) и новелле «Орля» (1887), Ж.А.Б. д'Оревиль в «Дьявольских повестях» (1874), О. де Вилье де Лиль-Адан в «Жестоких сказках» (1883), Ж. Санд (сборник «Бабушкины сказки» 1873 и 1876 г.), Э. Лабуле в «Голубых сказках» (1864). При этом сказки Ш. Перро не остаются забытыми: они ложатся в основу театральных постановок (например, «Синяя борода» Л. Галеви и А. Мейяка и «Рике с хохолком» Т. де Банвиля).

В период европейского неоромантизма в конце XIX в. А. Франс использовал фантастические сюжеты в сборнике новелл «Перламутровый ларец» (*L'Étui de nacre*, 1892). Тогда поэтика этого жанра заметно усложнилась: отчетливее звучали философские, исторические аллюзии, чувствовалось влияние символизма.

В XX в., уступая место фантастической литературе, литературе фэнтези и ужасов, сказка, вышедшая из фольклора и куртуазного романа, вливается в другие жанры: романизируется («Доктор Фаустус» Т. Манна), драматизируется (М. Метерлинк), в сказочную форму Г.Х. Андерсен облачал новеллы. В эпоху модернизма жанр сказки усложнялся и гибридизировался, знаковым произведением является «Маленький принц» (*Le Petit Prince*, 1943) А. де Сент-Экзюпери, имеющий черты сказки и притчи. Жанром овладевают философские

течения, в сказку проникает психоанализ, еще больше усложняя ее. Одновременно с этим процессом происходит упрощение сказки и ее популяризация у детской аудитории (М. Эме «Сказки кота Мурлыки» (1957), П. Грипари «Сказки улицы Брука» (1978), М. Юрсернар «Восточные новеллы» (1938) и др.).

Таким образом, жанр литературной сказки (фр. *le conte*) объединил тексты, повествующие о вымышленных событиях: собственно литературную сказку: волшебные сказки Ш. Перро, философские сказки Вольтера, фантастические сказки Ш. Нодье и др. и ее разновидности и переводы сказок других народов (“Contes Arabes”).

#### **1.4     Поэтика французской литературной сказки**

Литературная сказка в отличие от устной и анонимной фольклорной сказки является плодом авторского творчества, то есть отражением конкретного взгляда на действительность. Она содержит как особенности, характерные для народного творчества, так и черты некоторых литературных жанров.

Большинство литературных сказок зачастую повторяют композицию, которая использовалась в народных сказках. Так, иногда повествование организовано в форме поиска, который обычно мотивируется желанием спасти принцессу или принца от злой судьбы. Волшебные трюки, заклинания дополняют повествование, которое в большинстве случаев заканчивается благополучно. В фольклорной сказке повторяющиеся мотивы, зачастую устроенные, обычно сосредоточены в конце текста, в литературной сказке XVIII в. – в начале (дары фей, предсказания, запреты и др.).

Кажется важным определить, что понимается нами под понятием «мотив». Мотив – схематичный повторяющийся элемент, обладающий «повышенной значимостью» [Хализев 2002: 301], который может быть выражен одним словом или словосочетанием. Мотив соотносится с идеей произведения, но не равен ей. Как утверждал литературовед Б.М. Гаспаров, свойства мотива могут возникать в процессе анализа произведения в зависимости от контекста творчества, которым

интересуется исследователь, обнаруженный мотив становится «основной единицей анализа» [Гаспаров 1993: 301]. Западноевропейские литераторы определяют мотив как исходный элемент национального или индивидуально авторского характера, повторяющийся в произведениях одного писателя, одной эпохи и доступный для анализа. Так, определенные мотивы могут характеризовать творчество одного автора, литературное направление или целую эпоху.

Одним из частотных являются мотивы превращения в животное, чудесном супруге и метаморфозах («Синяя птица», «Барашек», «Белая кошка» (1697-1698) д'Онуа; «Красавица и зверь» в обработках Г.-С. Вильнев (1740) и Л. Де Бомон (1756) и др.). Этот мотив в XVIII в. соединился с заимствованной из восточных сказок идеей переселения душ, отразившихся в сказках Ш.Л. де Монтескье («Правдивая история», между 1720 и 1738, опубл. в 1892), Т.-С. Геллет («Чудесные приключения мандарина Фум-Хоама», 1723) и др.

Композиция литературной сказки представляет линейное повествование обычно о некоем приключении, чередовании событий. Сюжет почти всегда строится по одной и той же схеме: упорядоченный мир переворачивается с ног на голову из-за введения разрушительного элемента. Таким образом, цель будет состоять в том, чтобы вернуть утраченное равновесие с помощью восстанавливающих приключений, из которых герой или герои извлекут уроки. Дидактическая роль в данном случае весьма существенна.

Одним из центральных в волшебной сказке является образ ребенка. Исследовательницей французской сказки М.-А. Тирар (Marie-Agnès Thirard) было проанализировано развитие данного образа, а также влияние на становление европейской мысли XVIII в. Тема одарения ребенка встречается во многих сказках эпохи Людовика XIV, продолжая литературную и народную традицию. Однако в противовес «панегирикам королю» [Thirard 2019: 105], изображающим ребенка-короля, Ж. де Прешака сказки мадам д'Онуа описывают приключения идеализированных «диких детей», при этом не имеющих реальной социологической или политической основы. Ребенок, выросший в дикой,

естественной среде, превосходящей мир светский, или предпочитающий природу лицемерному обществу, где происходит постоянная борьба за власть, надеяется добродетельными чертами и всячески одаривается. В такой завуалированной, отвлекающей внимание форме писатели намекали на существование проблем в образовании, намечая признаки идеальной организации общества. Открытая и свободная для выражения любой, даже самой новаторской мысли, сказка подходила как нельзя лучше. Так, попадание ребенка в природу, в естественную среду, можно рассматривать как инициацию, утверждает М.-А. Тирар. По мнению исследователя, этот мотив превосходства естественности над цивилизованностью, вызов современному обществу «пробил брешь» в сознании и впоследствии лег в основу концепции, которая найдет отражение в творчестве Ж.-Ж. Руссо и породит образ «доброго дикаря» (фр. “Bon Sauvage”) [Thirard 2019: 97].

Пространство литературной сказки всегда ориентировано на нереальное прошлое. Повествование основано на заведомо вымыщенном характере сюжета, воображаемом, чудесном, сверхъестественном, неправдоподобном. Сказка играет на контрастах: она погружает читателя в мир, полный оппозиций, где добро противостоит злу, где все доведено до крайности. Персонажей можно сравнить с марионетками: они соответствуют типам, для которых характерна доминирующая черта, и лишены какой-либо психологической глубины.

В сказке XVIII в. нередко мораль противоречила сюжету, что стало впоследствии принципом построения текста: обыгрывались различные интерпретации событий, в основе которых лежали фольклорные или литературные элементы, бытовые и волшебные реалии. В пример можно привести сказку «Мальчик-с-пальчик», в которой герой, надев семимильные сапоги, уходит на войну, где разносит письма, и «Красную шапочку», мораль которой заключается в том, что дети не должны слушать незнакомцев, а также, что для молодых девушек опаснее всего сладкие речи волков.

Сказка развивалась в замкнутом пространстве, часто усиливаемом присутствием рассказчика, который, будучи хозяином истории, подает сигнал к началу и четко указывает конец. Повествование обрамлено более или менее

фиксированными формулами, которые открывают и завершают рассказ. Таким образом, традиционное начало строится на готовых, повторяющихся в разных текстах фразах (например, фр. “un jour” – «однажды»). Точно так же повествование может заканчиваться заключительной формулой (например, «они поженились, и у них было много детей» / “Ils se marièrent et eurent beaucoup d’enfants”), за которым иногда следуют несколько строк, излагающих мораль повествования, что позволяют поместить сказку на иной уровень дискурса, уровень символического.

Литературную сказку отличает символизм, который контрастирует с простотой тона повествования, типизацией персонажей и часто наивным аспектом приключений, что направлено на упрощение интерпретации текста, точно так же краткость повествования способствует усилинию эффектности. Тем не менее, сказка иногда содержит скрытые смыслы, становясь иносказательной.

Истинное значение сказки часто лежит за пределами первоначального понимания. Уже Перро в конце сказки «Волшебницы» (“Les Fées”) намекает на двойственность интерпретации, предлагая два варианта морали:

|   |  |
|---|--|
| MORALITÉ: Les diamants et les pistoles                                | Мораль: Бриллианты и пистоли<br>Могут многое в умах; |
| Peuvent beaucoup sur les esprits;                                     | Однако ласковые речи                                 |
| Cependant les douces paroles  | Имеют еще больше силы и                              |
| Ont encore plus de force, et sont d'un plus grand prix.               | большую цену.<br>Другая мораль: Честность требует    |
| AUTRE MORALITÉ: L'honnêteté coûte des soins,                          | заботы<br>И требует немного благодушия;              |
| Et veut un peu de complaisance;                                       | Но рано или поздно она                               |
| Mais tôt ou tard, elle a sa récompense,                               | вознаградится,<br>И часто в тот момент, когда мы об  |
| Et souvent dans le temps qu'on pense le moins [Perrault 1968: 81-82]. | этом меньше всего думаем.                            |

Точные жанровые характеристики литературной сказки определить трудно, так как на протяжении истории она развилась во множество форм (от волшебной сказки до философской).

Ж.-Ф. Перрен считает пародийность одной из главных, основных черт литературной сказки, ссылаясь на выводы исследователей Р. Робера, Ж.-П. Сермена, М. Эскола: Р. Робер видит пародийность непристойных волшебных

сказок в противопоставлении их «серьезным» сказкам; Ж.-П. Сермен и М. Эскола полагают, что литературная сказка была пародийна по отношению к народной и предполагала «иронически дистанцированного читателя» [Perrin 2008], а сказки Ш. Перро, являющиеся формой «галантного бурлеска» [там же], по мнению М. Эскола, предполагали самоиронию автора и читателя сказки, подчинение светской этике.

«Ориентализм» французских писателей, последователей «линии Галлана», не состоял только в очарованности экзотизмом новых образов, сюжетов и неизвестного ранее менталитета. Сказки Галлана призывали открыться новому, чужому, другому, они раздвинули границы чудесного, обеспечили возможность взаимодействия фантастики и иллюминизма Ж. Казота, определили появление «романтической оирической фантастики» Ж. де Нерваля. Мотивы восточных сказок А. Галлана отозвались в творчестве Ш. Нодье, Т. Готье и др., и это влияние вышло за пределы Франции, обранувшись у Р.Л. Стивенсона, Х.Л. Борхеса, Дж. Свифта, О. Голдсмита, И.В. фон Гёте и Э.Т.А. Гофмана.

По мнению Ж.-Ф. Перрена, литературная сказка обладала и философским потенциалом: в период кризиса романа второй четверти XVIII в. сказка с ее пародийностью, установкой на вымысел, алогичностью, иронией трансформировала существующую литературную традицию и (подобно новелле эпохи Возрождения) обостряла социальные и политические явления, разрушала границы и условности.

Литературная сказка является результатом литературного процесса эпохи классицизма, так как Ш. Перро для своих текстов вдохновлялся не народным творчеством, а уже существующими сюжетами, которые он почерпнул из сборников Дж. Ф. Страпаролы и Дж. Базиле, а также произведений других авторов. Истоки французской сказки лежат в сказке народной опосредованно – через куртуазный роман. Сказочные элементы и мотивы, вставные истории о необычайных приключениях присутствовали в рыцарском романе, генезис которого, по мнению многих исследователей, и начинается с фольклорной сказки.

## **Выводы к Главе 1**

Французская литературная сказка, развивающаяся на протяжении столетий не обособленно, а в тесном взаимодействии с жанрами литературы и фольклора и отражающая своеобразие их взаимодействия на определенном историческом этапе, представляет собой синтез многовекового опыта и достижений народа, национальной самобытности и авторской интерпретации.

Литературная сказка – эпическое или поэтическое произведение, основанное на фольклорном источнике или полностью авторское, однако всегда подчиненное воле автора, описывающее фантастические, волшебные, чудесные приключения традиционных вымыщленных персонажей, в котором жанровая память переплетается с новыми, современными автору моделями мира.

Во французском литературоведении подходы к выделению сказки (фр. *le conte*) несколько отличаются: жанровообразующим свойством является краткость в противовес роману и сюжет, в основе которого лежат фантастические, волшебные приключения. Термином *conte* могут быть определены самые разные произведения.

В отличие от русской сказки французская *conte* на протяжении истории объединяла несколько жанров (роман, рассказ, новеллу и собственно сказку), которые на русский язык могут переводиться по-разному (роман «Perceval, le Conte du Graal» переведен как «Персеваль, или Повесть о Граале»; философские сказки Вольтера – как философские повести; сказки из сборника О. де Бальзака «Les Cent Contes drolatiques», являющегося переработкой новелл «Декамерона» Дж. Боккаччо, – как «Забавные истории»).

Помимо указанных выше жанров *conte* имеет черты басни ввиду сходства с фаблио: дидактичность и использование в качестве персонажей животных. В отличие от басни, наличие морали в сказке необязательно. Другие жанры малой прозы, такие как рассказ и новелла, могут описывать события реального мира, претендующие на достоверность, что отличает их от сказки.

Такая разнородность связана со сложной историей развития жанра. Сказочные элементы можно обнаружить в лэ Марии Французской, в ранних

рыцарских романах и романах Кретьена де Труа. Интерес к народным сюжетам возрос во время Французского Возрождения, когда зародился жанр французской новеллы. Сам жанр новеллы пришел из Италии, но обогатился национальными сюжетами, развился под влиянием настроений того сложного для Франции времени.

Как и некоторые другие жанры (письма, портреты, афоризмы) сказка вместе со всеми своими особенностями выделилась из куртуазного романа. Основоположником жанра литературной сказки является Ш. Перро: именно его тексты являются классическим образцом жанра, к которому обращались писатели, привносявшие в этот жанр всё новые и новые черты: философичность и ироничность в философских сказках Вольтера, фантастичность сказок Ш. Нодье, аллегоричность сказки А. де Сент-Экзюпери.

Можно выделить следующие типы французской литературной сказки: волшебная, философская, восточная, пародийная, фантастическая. Список открыт, и современные французские исследователи дополняют его новыми видами. Так, А. Командера в своей диссертации «Le conte insolite dans la littérature française du XXème siècle» выделила следующий тип – «необычная сказка» (фр. le conte insolite), имеющая черты сказки и новеллы. Исследователь противопоставила такую сказку волшебной и фантастической, примерами являются сказки М. Эме, М. Турнье, Б. Виана и др.

Выделяются следующие характеристики французской литературной сказки:

- синтез фольклорных (повтор композиции, мотивов народной сказки, использование сказочных формул зачина и окончания, описание заведомо вымышленных событий, типизация персонажей, четкие оппозиции) и литературных (ироничность, иносказательность, символизм) традиций;
- многожанровость, проявляющаяся в переплетении фольклорных и литературных принципов описания действительности, и многовариантность;
- использование сказкой идейных принципов и сюжетно-композиционных моделей других жанров;

- индивидуально-авторский характер произведения, особое отношение автора к народным сюжетам, которое можно увидеть в тексте, и письменная форма распространения;
- фантастический, волшебный или чудесный сюжет.

Любая литературная сказка уникальна, так как отражает взгляд автора конкретной эпохи. В связи с длительной историей развития и обогащения чертами из самых разных источников (романа, рассказа, новеллы, басни) французская литературная сказка тяготеет к гибридизации.

На современном этапе развития литературы также наблюдаются тенденции смешения черт сказки с характеристиками других прозаических жанров (рассказа, романа, эссе), сказки Мишеля Турнье и Паскаля Киньяра не являются исключением.

## **Глава 2. Литературная сказка как гибридная форма в творчестве**

**М. Турнье и П. Киньяра**

### **2.1 Место литературной сказки в творчестве М. Турнье и П. Киньяра**

В XX в. во французской литературе появились новые формы различных жанров, в том числе сказки, сочетающей как классические, так и новаторские черты поэтики. Литературная сказка является частью малой прозы Мишеля Турнье и Паскаля Киньяра, выделяемой из корпуса текстов писателями самостоятельно.

Корпус малой прозы М. Турнье состоит из изданных отдельно рассказов («Красный карлик» (*“Le Nain rouge”*, 1975), «Жиль и Жанна» (*“Gilles et Jeanne”*, 1983)), сказок «Пьеро, или тайны ночи» (*“Pierrot ou les secrets de la nuit”*, 1979) и «Барбедор» (*“Barbedor”*, 1980), сборников рассказов и сказок «Тетерев» (*“Le Coq de bruyère”*, 1978) и «Полночного влюбленный» (*“Le Médianoche amoureux”*, 1989), в том числе адаптированных для молодежи («Семь сказок» (*“Sept contes”*, 1984) и («Сказки полуночи» (*“Les Contes du médianoche”*, 1989)), и эссе («Ветер-утешитель» (*“Le Vent Paraclet”*, 1978), «Полет вампира» (*“Le Vol du vampire”*, 1981), «Зеркало идей» (*“Le Miroir des idées”*, 1994), всего эссеистика насчитывает около 20 произведений писателя.

Малая проза П. Киньяра включает рассказы «Читатель» (*“Le Lecteur”*, 1976) и «Причина» (*“La Raison”*, 1990), сказки «Секрет поместья» (*“Le Secret du domaine”*, 1980), «Этельруд и Вольфрам» (*“Éthelrude et Wolfram”*, 1986), «Слово на кончике языка» (*“Le Nom sur le bout de la langue”*, 1993), «Септуагинта» (*“Les Septante”*, 1994), «Триумф времени» (*“Triomphe du temps”*, 2006), «Принцесса Старая королева» (*“Princesse Vieille Reine”*, 2015), «Песнь Марэ» (*“Le Chant du Marais”*, 2016)) и эссе («Сущность первых шагов» (*“L’Être du balbutiement”*, 1969), «Слово о Делии» (*“La Parole de la Délie”*, 1974), «Обет молчания» (*“Le Vœu de silence”*, 1985) и др., а также новеллу «Маленький Купидон» (*“Le Petit Cupidon”*, 2006).

И М. Турнье, и П. Киньяр изучали философию: Турнье в Сорbonне, Киньяр – в Нантере; в их текстах явственно проглядывает особое, индивидуальное

философское восприятие мира. С этим связан и немалый объем, который занимают в их творчестве эссе. Однако философско-эстетическое влияние распространяется на весь корпус творчества писателей, вследствие чего и в литературной сказке объединяются черты рассказа, эссе, сюжетика, мотивная и образная организация романов.

Мишель Турнье (фр. Michel Tournier) (19 декабря 1924 – 18 января 2016) – французский писатель, философ, эссеист, лауреат Гонкуровской премии по литературе.

М. Турнье учился в католической школе (L'École Saint-Érembert) и лицее Пастера и был свидетелем появления и распространения немецкого фашизма: в 1941 г. его семья покинула реквизированный дом в Сен-Жермен-ан-Ле и переехала в Нейи на Сене.

Увлеченный трудами Г. Башляра и проваливший вступительный экзамен в Вышнюю педагогическую школу, М. Турнье поступил на философский факультет Сорбонне и в июне 1945 г. защитил диплом по Платону, но при этом знал и античную, и средневековую, и современную философию. Особое влияние на него также оказало знакомство с работами К. Леви-Страсса (в 1948-1949 гг. он занимался этнографией под его руководством) и Ж.-П. Сартра. В рамках обучения психологии присутствуя при обходе душевнобольных в больнице Сальпетриер, М. Турнье заинтересовался психопатологией и психоанализом. Важным знакомством была встреча с Ж. Делезом в Германии, где он посещал курсы философии Тюбингенского университета. Во Францию М. Турнье вернулся в 1949 г., но отказался от преподавания после того, как ему объявили, что он не прошел обязательный конкурс и в университете оставлен не будет.

Свои первые литературные труды писатель опубликовал спустя семнадцать лет после возвращения в родную страну. В это время он занимался переводами, работал в газетах, на телеканалах. М. Турнье стал профессиональным литератором, сохранив и пристрастие к философии, и интерес к Германии и немецкой культуре. Писателю потребовалось семнадцать лет, чтобы интегрировать философию в литературную форму.

После написания нескольких текстов, которые М. Турнье посчитал слишком посредственными, он опубликовал в 1967 г. (в сорок два года) свой первый роман «Пятница или Тихоокеанский Лимб» (“*Vendredi ou Les Limbes du Pacifique*”, 1967), за который был награжден Большой премией французской Академии. А уже через три года за свой второй роман «Лесной царь» (“*Le Roi des aulnes*”, 1970) писатель был удостоен Гонкуровской премии, и о нем заговорили как о крупнейшем современном писателе, сравнивали значение его романа с циклом «В поисках утраченного времени» (1913-27) М. Пруста.

С этого момента М. Турнье полностью посвятил себя литературе, романам и повестям, текстам для молодежи (например, адаптировал для детского чтения свой первый роман под названием «Пятница или Дикая жизнь» (“*Vendredi ou La vie sauvage*”, 1971)), также опубликовал эссе «Ветер-утешитель» (“*Le Vent Paraclet*”, 1978), которое содержит воспоминания и толкования собственных произведений, «Празднества» (“*Célébrations*”, 1999) и др. Он написал множество статей, предисловий к книгам, том литературно-критических работ «Полет вампира» (“*Le Vol du vampire*”, 1982). В Шуазеле, где он поселился в 1957 г., М. Турнье работал в одиночестве, вдали от литературной среды.

Спустя десять лет после публикации первого романа М. Турнье привлекла малая проза. Он опубликовал сборник сказок и рассказов «Тетерев» и сборник «Полуночный влюбленный», содержащий сказки, аллегорические притчи и рассказы. Некоторые из них были опубликованы отдельно в иллюстрированных изданиях для детей, включая сказки «Амандина, или два сада» (“*Amandine ou les deux jardins*”), «Бегство маленького Пусе» (“*La Fugue du petit Poucet*”), «Да пребудет радость моя» (“*Que ma joie demeure*”) и «Площадь Ландыша» (“*L’Aire du Muguet*”), а некоторые опубликованы вновь в сборнике «Семь сказок» вместе с двумя сказками «Пьеро, или тайны ночи» и «Барбедор», которые появились по отдельности как иллюстрированные детские книги. К малой прозе также относятся сборник рассказов «Мудрецы» (“*Les Rois Mages*”, 1983), иронический рассказ «Кулеврина» (“*La Couleuvrine*”, 1994), рассказ «Барбаросса» (“*Barberousse*”, 2003), помещенные издательством “Gallimard” в раздел

юношеской литературы, рассказ «Жиль и Жанна» (“Gilles et Jeanne”, 1983), сюжетообразующим звеном которого является встреча маршала Франции Жиля де Рэ с Жанной д'Арк.

Перу М. Турнье принадлежит шесть романов: уже названные «Пятница, или Тихоокеанский Лимб» и «Лесной царь», а также «Метеоры» (“Les Météores”, 1975), «Гаспар, Мельхиор и Бальтазар» (“Gaspard, Melchior & Balthazar”, 1980), «Золотая капля» (“La Goutte d’or”, 1985), «Элеазар, или Источник и куст» (“Eleazar ou la Source et le buisson”, 1996), ставший его последним произведением романной прозы.

Наиболее продуктивным жанром М. Турнье является эссе, к которому он обращался на протяжении всей жизни: с 1978 г. вплоть до ухода из жизни в 2016 г. Наиболее известными эссе можно назвать «Ветер-утешитель», «Полет вампира», «Зеркало идей», «Я иду в маске» (*Je m'avance masqué*”, 2011). Последними эссе стали написанные в 2015 г. «Устные письма немецкому другу Хелльмуту Уоллеру» (“Lettres parlées à son ami allemand Hellmut Waller”, 2015).

В конце 2010 г., в возрасте 85 лет, М. Турнье сообщил о своем желании уйти в отставку из жюри Академии. Он больше не писал, но продолжал говорить о своих произведениях. В интервью журналистке Марианне Пайо писатель признался, что страдает от старости, больше не путешествует, что ему скучно. Тем не менее он по-прежнему поддерживал фонд, созданный в 1996 г. в университетской библиотеке.

Мишель Турнье умер 18 января 2016 г. в своем доме в Шуазеле в возрасте 91 года. И эпитафией на надгробье, была выбрана цитата из его сборника эссе «Малая проза» «Я обожал тебя, ты вернула мне это стократно, спасибо, жизнь!» (“Je t’ai adorée, tu me l’as rendu au centuple, merci la vie!” [Tournier 1986: 245]), что подтверждает важную роль этого литературного жанра в жизни писателя.

Сказки занимают немаловажное место в творчестве М. Турнье, являются продолжением его философской работы. Они стали своеобразным мостом к широкой аудитории, не только взрослой, но и юношеской, позволив писателю реализовать свои педагогические навыки и философские замыслы.

Философию облачал в форму художественной литературы и Паскаль Киньяр, также получивший философское образование, но двадцатью годами позже. М. Турнье написал предисловие к изданию 2001 г. романа П. Киньяра «Терраса в Риме».

Паскаль Киньяр (фр. Pascal Quignard) (род. 23 апреля 1948 г., Вернёй-сюр-Аvr) – писатель, философ, эссеист и переводчик, также обладатель Гонкуровской премии (2002). Вырос в Гавре в семье грамматистов и органистов: мать и бабушка с раннего детства учили его языку и чтению (например, на сказках Ш. Перро), также он обучался игре на музыкальных инструментах (фортепиано, органе, виолончели, скрипке и альте). В возрасте восемнадцати месяцев П. Киньяр пережил периоды «аутизма» [Pascal Quignard], которые возобновились в возрасте шестнадцати лет. Позже он сказал: «Это молчание, наверное, и заставило меня решить писать, заключить эту сделку: быть в языке молча» [там же]. Вероятно, поэтому он вел дневники, которые сжег во время учебы в университете. Детские кризисы повлияли на будущего писателя: к музыкальным мотивам и обращению к другим языкам он будет прибегать во многих произведениях.

Поступив в университет Нантера, одно из лучших высших учебных заведений Парижа, П. Киньяр изучал философию вместе с Д. Кон-Бендитом у Э. Левинаса и П. Рикёра, но позже выбрал своей деятельностью литературное творчество. Одной из причин разочарования в образовании философа стали события мая 1968 г., известные как «Красный май» (фр. Mai 1968). Главными их подвижниками были именно студенты Нантера, благодаря которым университет получил название «Красный Нантер», в образе мысли с ними П. Киньяр разошелся, а вскоре и вовсе прервал обучение. В этот период будущий писатель начал более серьезно заниматься литературным творчеством и работать в журналах. В 1969 г. в XI номере журнала “L'éphémère” вышло его эссе «Слово и щит» (“La parole et le bouclier”, 1969), тогда он познакомился со старшим поколением писателей и поэтов, в числе которых были Поль Целан, Луи-Рене де Форе, Андре дю Буше, Мишель Лейрис, Ив Бонфуа, Ален Вайнштейн. В этом же году в одном из крупнейших французских журналов “Mercure de France” вышло

его эссе о Леопольде фон Захер-Мазохе «L'Être du balbutiement». Уже в 1972 по просьбе П. Целана П. Киньяр перевел трагедию Ликофона «Александра».

Первый роман «Carus, или Тот, кто дорог друзьям» (“Carus”, 1979) Паскаль Киньяр опубликовал через десять лет, в 1979 г., первая сказка «Секрет поместья» была написана примерно в этот же период времени. Более десяти лет писатель не обращался к этому жанру, сосредоточившись на создании эссе и романов.

В 1984 г. П. Киньяр опубликовал роман «Записки на табличках Апронении Авиции» (“Les Tablettes de buis d’Apronenia Avitia”), в 1986 г. – роман «Салон в Вюртемберге» (“Le Salon du Wurtemberg”) и сказку «Этельруд и Вольфрам», в 1989 г. – роман «Лестницы Шамбора» (“Les Escaliers de Chambord”), раскрыв широкой публике свое имя. В 1991 г. П. Киньяр дописал роман «Все утра мира» (“Tous les Matins du Monde”), который после был экранизирован близко к тексту режиссером А. Корно (главную роль сыграл Ж. Депардье). В это же время писатель начал работать с композитором Мишель Реверди (Michèle Reverdy) и написал сказку «Слово на кончике языка» (1993) для постановки пьесы и переосмысление собрания переводов Торы – сказку «Септуагинта» (1994).

Пережив серьезную болезнь, П. Киньяр отразил впечатление от приближающейся смерти в 1997 г. в романе «Терраса в Риме» (“Terrasse à Rome”, 2000), удостоенном Гран-при Французской Академии. В 2002 г. П. Киньяр начал публиковать серию романов под общим названием «Последнее королевство» (“Dernier Royaume”). «Блуждающие тени» (“Les ombres errantes”), первая часть этого цикла, была удостоена Гонкуровской премии 28 октября 2002 г. Двенадцатый том «Счастливые часы» (“Les Heures heureuses”) вышел в 2023 г. в издательстве “Albin Michel”.

Переводчик П. Киньяра на русский язык И.Я. Волевич, встретившая писателя на семинаре в 2004 г. в Серизи-ла-Саль, отмечала его отчужденность, скромность и будто пребывание в другом времени и пространстве: «...лицо Киньяра – благородное, тонко вылепленное, гордое (а отнюдь не смиренное) и – отрешенное, даже когда он учтиво и приветливо разговаривал с кем-нибудь, его взгляд был устремлен сквозь собеседника, куда-то вдаль, словно и в эти минуты

он пытался разглядеть былые в., которые возрождал в своих книгах» [Мастер перевода: Ирина Волевич о Паскале Киньяре].

Библиография писателя богата различными жанрами: от эссе до цикла романов. П. Киньяр вернулся к жанру сказки в 2006 г., за этот год было опубликовано четыре текста: «Триумф времени» (*“Triomphe du temps”*, 2006), «Ребенок с лицом цвета смерти» (*“L’Enfant au visage couleur de la mort”*, 2006), который является переизданным «Секретом поместья», была также переизданы сказки «Этельруд и Вольфрам» и «Слово на кончике языка». Следующие сказки были опубликованы в 2015 г. («Принцесса Старая королева» (*“Princesse Vieille Reine”*)) и в 2016 г. («Песнь Марэ» (*“Le Chant du Marais”*)). Сюжет последней сказки был придуман еще в 2002 г. и является главой романа «Ладья Харона» (*“La barque silencieuse”*, 2009) (дословный перевод названия романа – «Тихая барка»).

Наиболее продуктивным жанром в творчестве писателя является эссе, которые он пишет на протяжении всей жизни: «Урок музыки» (*“La leçon de musique”*, 1987), «Секс и страх» (*“Le Sexe et l’Effroi”*, 1994), «Ненависть к музыке» (*“La Haine de la musique”*, 1996), «Бут» (*“Boutès”*, 2008) и др. На данный момент последним произведением, написанным П. Киньяром, является эссе «Дополнения к теории секса и любви» (*“Compléments à la théorie sexuelle et sur l’amour”*, 2024).

В отличие от М. Турнье П. Киньяр обращается к сказке на протяжении всего своего творческого пути: для него она является способом вернуться к древним жанрам, к ранней форме передачи мысли. Общим для обоих писателей является философская направленность в творчестве, выражение в художественных текстах философских теорий.

### **2.1.1 Сборник «Тетерев» М. Турнье: структурные элементы и тематика**

Первый сборник малой прозы М. Турнье «Тетерев» включает тринадцать сказок и рассказов и одноактную пьесу, расположенных в определенной последовательности: каждый последующий текст длиннее предыдущего, при этом

усложняется манера повествования, а сюжеты становятся более современными, как отмечают исследователи Ф. Мерлье в работе «Мишель Турнье» (“Michel Tournier”) [Merllié 1988] и С. Пети в работе «Метафизические вымыслы Мишеля Турнье» (“Michel Tournier’s Metaphysical Fictions”) [Petit 1991]. Наиболее очевидным структурным элементом является продолжительность: каждая история, грубо говоря, длиннее предыдущей, что сигнализирует о постепенном увеличении сложности повествования и восприятия. Все четырнадцать текстов находятся к тому же в хронологической прогрессии: первые сюжеты разворачиваются в далеком прошлом, а более поздние четко фиксируются в современном времени. В основе каждой сказки лежит определённая идея, которой подчинен сюжет, описания, как правило, отрывочны, манера повествования юмористична и лаконична. Во всех текстах стремление к юмору М. Турнье принимает различные формы: от игры слов до намеков на неожиданные логические повороты сюжета.

Произведения из этого сборника были написаны в период работы над романом «Метеоры», из окончательного издания были исключены сказка «Пьеро, или тайны ночи» и переработанная в роман «Золотая капля».

Рассказ «Семья Адама» (“La famille Adam”) повествует о сотворении мира как с точки зрения Библии, так и по теории Платона. Книга иллюстрирована художником Алланом Летором. В ней развивается также мотив андрогинности.

«Конец Робинзона Крузо» (“La fin de Robinson Crusoé”) представляет собой трагичную версию финала романа «Пятница, или Тихоокеанский Лимб», частично вдохновленную созданными Крузо изображениями святого Иоанна Персидского, на которых была показана невозможность восстановления цивилизации. Рассказ М. Турнье скорее подчеркивает невозможность вернуть ушедшее счастье юности.

Конфликт в рождественской сказке «Бабушка Мороз» (буквальный перевод – «Матушка Рождства» (“La Mère Noël”)) заключается в противоборстве светской и религиозной части общества, разрешающийся приходом в город новой

учительницы, которая играет роль Деда Мороза на Рождество и кормит грудью своего ребенка, играющего роль младенца Христа.

Сказка «Амандина, или два сада» (“Amandine ou les deux jardins”) написана в дневниковой форме, от первого лица повествует о десятилетней девочке Амандине и ее кошках. Девочка стремится познать тайну дикого сада, находящегося за стеной сада родителей. Туда ее проводит котенок Камико, который оказывается не котом, а кошкой и нарекается в конце текста Камикошкой (перевод М. Архангельской).

Играя на хорошо известных сюжетных элементах сказки Ш. Перро, М. Турнье в сказке «Бегство маленького Пусе» (“La fugue du petit Poucet”) знакомит читателя с ребенком, спасающимся от отцовской тирании, который является образцом разрушительной мужественности, и хиппи по имени Логр, андрогинным людоедом, который дает мальчику пару волшебных сапог, чтобы он мог спрятаться от родителей и не терять связи с природой.

Рассказ “Tupik” (лексема “Tupik” является авторским неологизмом, производным от фр. “tu rique” (дословно «ты жалиши»)) является одним из самых трагических рассказов, написанных М. Турнье, повествующем о своеобразном двойнике Амандины – маленькому мальчике, который не хочет становиться мужчиной, и который после мучительных открытий и рассуждений приходит к выводу, что должен наказать себя.

Сказка «Да пребудет радость моя» (“Que ma joie demeure”) имеет оптимистичный финал. Музыкант, преданный своей женой, которая поощряет его карьеру клоуна, считая ее более прибыльной, чем карьера пианиста, чудесным образом возвращает музыкальные дарования своей юности в Рождественскую ночь, когда играет на рояле хорал Баха.

«Красный карлик» (“Le Nain rouge”) – это одновременно отвратительное и вдохновляющее приключение персонажа, который, сначала став жертвой своего маленького роста, будет садистски использовать его в своих интересах, пока под шатром, где он выставляет себя напоказ, детская публика не вернет ему невинность.

Рассказ «Тристан Vox» (“Tristan Vox”) рассказывает о невзгодах человека, который выбрал псевдоним Тристан для своей ночной радиопередачи и начал получать письма от некой женщины, именующей себя Изольда. Отстраненный от него голос является обманчивым отражением, радиоголос способствует созданию всего лишь двойника, психологически совсем не похожего на реального человека [Keskinen 2004: 135].

В «Саванах Вероники» (“Les suaires de Véronique”) Гектор, модель фотографа Вероники, оказывается буквально поглощен ее работой. Вероника стремится создать некий отпечаток его тела на ткани и фотографирует этапы процесса превращения тела Гектора в отпечаток, для этого она крадет его талисман и на белых плащницах проявляются следы тела спящего юноши, а тот исчезает в них окончательно.

В рассказе «Девушка и смерть» (“La jeune fille et la mort”) повествуется о странном случае с Мелани Бланшар, героини в духе Ж.-П. Сартра, которую тошнит от серости жизни и которая умирает от смеха при виде гильотины. В течение нескольких месяцев она придумывала способы уничтожить себя и парадоксальным образом нашла причину для жизни.

Рассказ «Тетерев» (“Le Cog de bruyère”), который, по словам М. Турнье, написан по образцу сказок Г. де Мопассана, рассказывает о последних любовных подвигах офицера-прелюбодея, прежде чем он, парализованный и беспомощный, снова попадает во власть своей жены.

В рассказе «Площадь Ландыша» (“L'aire du Muguet”) героем является молодой водитель большегруза, застрявшего на шоссе. Он безуспешно пытается добраться до молодой девушки, которую встретил за проволочной изгородью, но расстался с ней.

Наконец, пьеса «Фетишист» (“Le fétichiste ”) представляет собой длинный монолог о мужчине, помещенном в психиатрическую больницу, который находит выход, чтобы обратиться к публике и сделать ее свидетелем своей жизни, прежде чем его уводят две медсестры.

Тексты в сборнике «Тетерев» характеризуются разноплановостью, будто М. Турнье экспериментировал с мотивной организацией и жанром. Подзаголовок «сказки и рассказы» уже подчеркивает это разнообразие. Жанр литературной сказки отличают от жанра рассказа мотивы чуда, иногда совершающегося как преображение, вне воли самого героя, иногда исток чудесного кроется во внутреннем существе самого героя сказки. Писатель отсылает к литературным архетипам Ш. Перро, добиваясь таким образом смещения хронотопа сказки от современности к далекому прошлому. Перипетия, описывающая сюжет кризиса, перелома в жизни сказочного героя становится структурным элементом сказки, также как смещение хронотопа и интертекстуальные включения.

Персонажи и эпохи, далекие друг от друга, в сборнике действительно раскрывают грани художественных образов в эстетике М. Турнье, в частности, образ героя-маргинала, чужого для мира, в котором он живет. Эти образы появятся и в романистике писателя.

### **2.1.2 Особенности сюжета и композиции сказок П. Киньяра**

Корпус текстов П. Киньера содержит восемь сказок. Первой литературной сказкой писателя является «Тайна поместья» (1980), проиллюстрированная Ж. Гароннером (Jean Garonnaire). Сказка раскрывает истинную роль читателя. Первые строки, посвященные описанию подхода к созданию истории, раскрывают замысел рассказчика: «Я раскрою тайну поместья. Я клянусь, что не буду лгать. Я буду добросовестно сообщать о тех свидетельствах, которые мне стали известны и которые я записал» [Quignard 1980: 3].

В основе сюжета лежит история о ребенке, которому его уходящий отец велел не читать. Ребенок, стремящийся бросить вызов запретному и поддерживаемый своей матерью, напротив, становится заядлым читателем. Слова П. Киньера о том, что «каждый, кто читает, разговаривает со своим тайным отцом» [Quignard 1997: 294], проясняются именно в этом контексте. Сказка показывает, какие изменения происходят с ребенком в результате чтения. Став взрослым, он убил первых двух жен, но попал в ловушку последней, которая

приказывает ему раздеться догола и превращает в книжную страницу. Таким образом, обещание рассказчика выполнено: в конце сказки излагается мораль, показывающая опасность и причины тяготения к чтению. В 2006 г. эта сказка была переиздана под названием «Ребенок с лицом цвета смерти».

Вторая сказка П. Киньяра «Этельруд и Вольфрамм» была опубликована в 1986 г. и переиздана в 2006 г. в издательстве “Galilée”. Сказка явно имеет немецкие корни, что видно из названия, и повествует о вышивальщице и юноше, задающихся философскими вопросами о происхождении эмоций (любви, зависти, страхе, тревоге).

Третья сказка «Слово на кончике языка» первоначально носила название «Le conte de Colbrune et Jeûne», была написана в 1993 г. для одноименной мелодрамы М. Реверди и поставлена в этом же году на сцене под новым названием. Уже в 2005 г. сюжет пьесы лег в основу сценической постановки режиссера и актрисы Мари Виаль (Marie Vialle).

Сюжет раскрывает историю договора с дьяволом: душа взамен исполнения желания. Вышивальщица Кольбрюн (Colbrune), жившая в девятом веке на берегу реки Див, в герцогстве Нормандия, день и ночь думает о портном и просто привлекательном мальчике Жене (Jeûne), живущем в доме напротив, которого видит издалека, через реку. И однажды она говорит ему, что любит и была бы счастлива стать его женой, добавляя, что для нее звук голоса является тем, что «ее оживляет» [Matignon]. Юноша соглашается, ставя свои условия: девушка должна вышить ему роскошный пояс, похожий на тот, что у него есть, но попытки Кольбрюн повторить узор тщетны. Ее навещает некий Lord и предлагает ей свой пояс, подходящий по всем параметрам, но тоже ставит условия: девушка должна запомнить его имя, если через год она не сможет повторить его, она будет принадлежать ему. Имя, ставшее словом на кончике языка, ускользает. Узнавший обо всем Жен отправляется на поиски мужчины в надежде найти его имя и попадает в царство, являющееся потусторонним миром. Он запоминает имя, но забывает его и начинает путь заново, снова терпит неудачу, но, в конце концов, добивается успеха. Наступает день, и Кольбрюн произносит когда-то забытое

слово, и этот эпизод является чудом, так как «любое найденное слово – это чудо» [Quignard 1993: 56].

Речь, смерть, любовь, язык, желание, которые отражают стремление человека избежать смерти и в то же время принять ее, чтобы понять себя и мир – эти значимые темы развиваются во второй части сказки, названной «Маленький трактат о Медузе» (*“Petit traité sur Méduse”*).

Четвертая сказка П. Киньяра «Септуагинта», опубликованная в 1994 г., представляет собой переосмысление одноименного собрания переводов Торы и является проектом двух друзей – П. Киньяра и художника Пьера Скира (Pierre Skira), последний написал семьдесят вертикальных пастельных иллюстраций с изображением книг.

Текст воспроизводит сюжет о письме Аристея, которое является псевдоэпиграфическим и, скорее всего, литературным произведением в виде письма некоего Аристея к его брату Филократу, описывающее обстоятельства возникновения греческого перевода Пятикнижия, одного из основных источников по ранней истории возникновения Септуагинты и эллинистического иудаизма в древней Александрии. Септуагинта в научном понимании является сводом текстов Священного Писания Ветхого Завета, переведенных на древнегреческий язык, главным образом, в III в. до Р. Х. 70-ю (72-мя) толковниками (старцами).

В деталях сказка не соответствует источнику. Так, письмо Аристея написано от первого лица, в ситуации переписки между составителем и адресатом, в то время как текст П. Киньяра представляет собой повествование в безличной, даже отстраненной манере, поскольку в первой главе, которая знакомит с созданием «Септуагинты», назван художник и писатель по своему гражданскому положению и региональному происхождению: «Пьер Скира, парижанин, и Паскаль Киньяр, нормандец, представили «Септуагинту» 4 октября 1994 года» [Quignard 1994: 9]. При этом писатель ссылается на оригинал: «еврей Аристей написал Греку Филократу о том, что произошло» [Quignard 1994: 76].

П. Киньяр вводит контекст создания Александрийской библиотеки, в которой отсутствовали еврейские книги, и переосмыслияет историю, так как

объясняет присутствие евреев в Александрии их собственной волей, оценивает их число в триста тысяч, что превышает исторические предположения, но не ошибается, указывая политический статус и социальный строй этого сообщества. Писатель также к просьбе Аристея выкупить рабов добавляет просьбу освободить солдат.

Список имен еврейских ученых в сказке П. Киньяра соответствует тексту письма Аристея: названы семьдесят два человека, по шесть от каждого из двенадцати племен. Описывается, что они были бородатые, и физический атрибут бороды, являющийся обязательным у религиозных евреев, в тексте сказки становится признаком мудрости и знаний. На допросе у царя писатель упоминает только пять основных философских вопросов, касающихся власти, войны, смерти и мудрости. Следуя канонам классической сказки, П. Киньяр вводит разрушительный элемент, который несет понтифик-антисемит Менемед, и трижды подвергает ученых испытаниям при переводе.

Трижды текст перевода чудесным образом стирается из-за греха одного из старцев: первый на тридцать шестой день был похищен проституткой, посланной Менемедом, второй съел мясо лошади, подаренной Менемедом, третий зажег свечу, чтобы записать идею перевода, но листок улетел в море, где был пойман чайкой. Ученый ловит ее и таким образом искупляет грех. Тогда на берег является Бог: «Воды открылись. Непроизносимое проникло в их уши. Так явился им Господь. Так они увидели Бога Древнего Авраама, который был Богом Древнего Исаака, который создал Бога Древнего Иакова» [Quignard 1994: 64]. На семьдесят второй день перевод был завершен, чудесным образом все семьдесят два перевода оказались одинаковы, а злодей в облике Менемеда был наказан.

П. Киньяр в этой сказке цитирует письмо Аристея, упоминая и расхождения между различными источниками, как это делают исследователи Септуагинты. Именно Аристей уточняет в своем письме, что переводчиков было семьдесят два, Филон Александрийский упоминает только, что их было много, а Иосиф Флавийский является первым, кто назвал круглую цифру семьдесят, которую более поздняя греческая традиция сохранила, дав название самому собранию.

Киньяровский подход, хотя и содержит историографические аспекты, остается, прежде всего, литературным. В сказке можно найти многие структурные элементы фольклорной сказки (нарушение хода событий антагонистом, усложнение сюжета в виде испытаний, которые типизированные персонажи преодолевают трижды, наличие помощника и чудесного элемента в виде голоса божества, восстановление равновесия). Писатель также вводит мораль, гласящую, что из-за ухода от «божественного языка», текст перевода потерял сакральное значение. «Перевести божественный язык – значит достичь этого во имя бытия и значит сделать его доступным для всех» [Pilliat].

Предлагая такую мораль истории перевода Торы на греческий язык, П. Киньяр ставит вопрос о первозданности текста и оригинальности и, вероятно, осуждает перевод, который потерял сакральность исходного текста. Прикоснуться к исходным, библейским текстам в таком случае, к их истории – значит одновременно приблизиться к истоку, изначальному тексту, что достижимо только в литературном творчестве, где возможно воображать и изобретать.

Из истории создания перевода религиозного текста П. Киньяр создал сказку, сохранив дух источника, наполнив его чудесами, символикой чисел (семьдесят два героя, семьдесят два вопроса, семьдесят два дня перевода, шесть дней подготовки как шесть дней сотворения мира, три испытания).

Следующая сказка «Триумф времени» была опубликована в 2006 г. в издательстве “Galilée” в мягкой обложке в количестве тридцати экземпляров, пронумерованных и подписаных автором, о чем говорится на авантитуле.

Композиционно текст книги содержит четыре сказки, не имеющие заглавий и четких границ: первая, являясь рамочной, соотносится с тремя другими, которые более или менее четко выделяются из остального текста.

Первая сказка начинается в настоящем времени: повзрослевший сын вернулся к матери, которая показывает ему свой дом, а затем, совершив прогулку к морю, усаживается (“elle s’asseyait” [Quignard 2006: 74]), принимая роль рассказчика. Следующие три текста, никак не связанные с остальной частью, ведутся от ее лица. Образ сидящей пожилой женщины в начале первой сказки

перекликается с образом бабушки в финале, которая, усаживаясь, «шепчет песню» (“la vieille femme était **assise** sur le matelas <...> et murmurait une chanson...” [Quignard 2006: 74]).

Композиция первой сказки сложнее, чем может показаться, так как состоит из лирических отступлений на различные темы: «после окончания сюжета каждой из трех других сказок идёт отступление на различные темы от лица сына, первого рассказчика, это и философские размышления, и воспоминания, часто автобиографические» [Шевченко 2024: 160]. После второй и третьей сказки рассказчик вспоминает свои детство и юность, упоминая возраст матери: «когда ей [матери] было тридцать лет» (“quand elle [мать] avait une trentaine d’années...” [Quignard 2006: 39]), «когда я был маленьким мальчиком» (“quand j’étais petit garçon” [Quignard 2006: 53]). После четвертой сказки центральным персонажем отступления является ребенок двух лет (“...il avait deux ans” [Quignard 2006: 72]). Таким образом, рассказчик совершает ретроспективный поворот, он возвращается к детству, первоначальному состоянию.

Лирические отступления первой сказки различны по тематике: так, после второй сказки представлено размышление о символике запахов-призраков (“les odeurs sont des **fantômes**” [Quignard 2006: 36]), невидимой сути ароматов, что ткут более уловимый мир, чем видимый (“les parfums sont des êtres **invisibles** qui tissent un monde plus réparable que le **visible** lui-même”) [Quignard 2006: 37]. «П. Киньяр в духе «Соответствий» (“Correspondances”, 1857) Шарля Бодлера и «Гласных» (“Voyelles”, 1871-1872) Артура Рембо строит иерархию из запахов» [Шевченко 2024: 160]:

«Ether,  
camphre,  
musc,  
fleur,  
menthe,  
urine,  
merde» [Quignard 2006: 37].

Далее писатель размышляет о заглавии сказки, штормах на море. И заканчивается действие после финала четвертой сказки плачем и последующим убаюкиванием младенца, символизирующим смерть и рождение. Сначала ребенок кричит, вероятно, очень громко, «как только дети могут кричать» (“...il crie comme seul un enfant peut crier”) [Quignard 2006: 72], потом замолкает, когда видит своего деда. После этого наступает тишина, описанная П. Киньяром после пропуска отдельным абзацем и номинативным предложением «Тишина» (“Silence”) [Quignard 2006: 73]. Дедушка выносит ребенка на своих руках в «темную ночь» (“la nuit noire”) [Quignard 2006: 73]. Писатель «оставляет в данном месте лакуну 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 [Шевченко 2024: 161]. В конце текста приводится отрывок из стихотворения Ф.Л. Штольберга (Friedrich Leopold zu Stolberg-Stolberg, 1750 – 1819) и его перевод на французский язык.

Вторая сказка повествует о жизни супружеской пары. Мужчина после рождения дочери ушел из семьи, скитался и работал, пока через двадцать лет не вернулся в родные края. Тогда в родном городе у церкви он увидел свою постаревшую жену, которая при виде его закричала. Она не хотела его видеть, так как ненавидела, виня мужа в смерти их дочери. Однако они поужинали вместе, и мужчина остался ночевать в ее доме и остался с ней. Сказка заканчивается словами, что они жили и умерли вместе.

Третья сказка является единственной, в которой персонажи наделены именами. Учитель Намон дал своему ученику Расину отрывок из Вергилия для перевода и заснул, а проснувшись, сказал ученику, что встретил во сне Вергилия, и поэту не понравился перевод. В следующий раз за работой уснул уже Расин, и учитель наказал его, однако мальчик сказал, что тоже встретил Вергилия во сне, и тот его учителя не видел. Тогда Намон раскаялся в своей лжи, и Расин увидел, что в комнате у огня сидит Вергилий, точнее, его дух, восставший из ада. Сказка обрывается в момент их разговора о живых и мертвых, переходя в лирическое отступление о зажжении мертвыми свеч.

Сюжет четвертой сказки описывает эпизод из жизни женщины, к которой в дом в зимнюю пору приходит из леса мертвец. Узнав от него, что ее мать на том свете замерзает, женщина передала с мертвым одежду и еду для нее, дала лошадь и отправила в обратный путь. Мертвец пообещал, что вернет лошадь через несколько дней. Когда муж женщины узнал о случившемся, он избил свою жену до полусмерти. Однако лошадь вернулась с золотом и камнями в сумках, и женщина, узнав, что ее мертвая мать получила все, умерла счастливой.

В 2015 г. П. Киньяром была опубликована сказка «Принцесса Старая королева», ставшая третьим и на данный момент последним случаем сотрудничества с Мари Виаль. Премьера состоялась в этом же году Сказка по определению автора является, как и «Триумф времени», сонатой, только из пяти сказок.

Пять сказок символизируют пять чудесных платьев: длинную тунику, мягкий халат из китайского шелка, строгое японское кимоно, огромную шубу, платье с кринолином в стиле эпохи Наполеона III. Платья, не имеющие себе равных, показаны как слишком громоздкие, каждый раз полностью изменяющие тело, меняющиеся в зависимости от обстоятельств, эпох, времени, ролей, которую играет актер; функций, которые выполняет; масок, которые носит, возраста, ситуаций, связей, желаний. В этом сюжете можно прочитать аллюзии на «Ослинью шкуру» Ш. Перро.

В 2016 г. была опубликована последняя на данный момент сказка П. Киньра «Песнь Марэ», повторяющая сюжет главы XLVII «Певческие праздники в Марэ» романа «Ладья Харона». В районе Парижа Марэ в XVI в. каждый год в конце марта проводился конкурс детских песен, пользовавшийся большой популярностью. В 1581 г. девятилетний Бернон очаровал публику, однако приз он получил через два года, показав свой истинный талант к большому огорчению своего соперника мальчика по прозвищу красавчик Палезо, который из зависти убил его. Позже Палезо находит череп Бернона, который поет чудесную «Песнь отмщения» голосом убитого. Бернон стал жертвой зависти, но его душа жаждет наказания убийце. Это не смерть, а исчезновение, как говорит

сам Бернон (“Je ne suis pas mort, je suis disparu” [Mathon 2022]). В конце концов, убийца наказан, когда череп, который он взял с собой ради победы, отказался петь.

В этой сказке собраны главные темы всего творчества П. Киньяра: обаятельная, опасная, смертельная сила человеческого голоса, противостоящего молчанию, предательство, смерть. Сюжетика сказок П. Киньяра имеет общие фабульные элементы: писатель рассматривает трагическое событие, которое провоцирует героя/героев на проявление своей истинной сути в действии. Таким образом сказка получает характеристику двуплановости, символизации условно жизненного сюжета, свойственную притче.

## **2.2 Философско-эстетическая целостность художественной прозы и ее отражение в литературной сказке М. Турнье и П. Киньяра**

### **2.2.1 Влияние литературного процесса на творчество М. Турнье и П. Киньяра**

Мишель Турнье и Паскаль Киньяр начали свой творческий путь в третьей четверти XX в. (60-70-ые гг.). Середина в. была наполнена интенсивной работой гуманитарной науки и литературы по осмыслению новых методов, теорий, исследований структуралистов, экспериментов в различных областях искусства.

К середине 50-ых гг. XX в. сильнее проявился кризис традиционных форм письма. Предпосылки к так называемой «смерти» романа начались задолго до Р. Барта: уже в 20-е гг. символисты (П. Валери) и особенно сюрреалисты (А. Бретон, Л. Арагон) сделали немало, чтобы упразднить «устаревшее» представление о главном прозаическом жанре. На авансцену выдвинулся М. Пруст. И далее каждое новое поколение писателей затевало революционную переделку романа: в 1938 г. Ж.-П. Сартр осудил манеру К. Мориака, а в 1958 г. такой же критике подверглись уже Ж.-П. Сартр и А. Камю со стороны «нового романиста» А. Роб-Грийе.

Выход на авансцену французской литературы «нового романа» и «театра абсурда» был реакцией на сложившуюся общественную, политическую

ситуацию: мировые войны развеяли иллюзии, связанные с противостоянием индивида обществу. В течение шести лет – с 1953-го по 1959-й – были опубликованы многие романы, являющиеся ныне классикой. Многие из этих произведений вышли в свет благодаря издателю “Minuit” Ж. Линдона. Заговорили о «романистах “Minuit”», о «школе взгляда» (Р. Барт), о «новом романе».

Во французском литературном процессе второй половины XX в. развитие «нового романа» было одним из плодотворных направлений. «Новый роман» – понятие, введенное для обозначения отказа от традиционных романых форм и смены их повествовательным дискурсом, призванным выразить особую реальность. Но каждый из представителей «нового романа» представлял её себе по-своему. Теоретические установки Н. Саррот и А. Роб-Грийе были сближены, что не мешало этим писателям быть различными по своему почерку.

Представителей нового поколения объединяло общее стремление к обновлению жанра. Они ориентировались на новаторство М. Пруста, Дж. Джойса, Ф. Кафки, В. Набокова.

В сборнике эссе «Эра подозрений» (1956) Н. Саррот утверждала, что «модель романа XIX в. исчерпала себя» [Толмачёв 2015: 108]. Интрига, персонажи, хронотоп, драматическая последовательность эпизодов перестали, по её мнению, интересовать романистов XX в. А. Роб-Грийе же заявил о «смерти персонажа»: автор должен забыть о себе, исчезнуть, отдать всё изображаемому, перестать делать персонажей проекцией себя, продолжением своего социокультурного окружения. Дегуманизация романа по Роб-Грийе – это гарантия свободы писателя, возможность «взглянуть на окружающий мир свободными глазами» [там же]. «Реальность» в понимании новороманистов была связана с идеей письма (речи), которое обособлялось от автора, творило своё особое измерение. Они отказывались от представления целостности персонажа: его начали заменять «вещи», являющиеся его отражением.

«Новый роман» переосмыслил и отношения между читателем и текстом. Читатель становился соавтором, так как был вынужден занять активную позицию, следовать за автором в эксперименте: мотивы поступков не называли, и читатель

мог только догадываться о них. И здесь вступает в силу приём «паралипсиса» или мнимого пропуска [Женетт 1998: 317], который заключается в том, чтобы дать меньше информации, чем необходимо. Распространенным приёмом также является смещение временных и повествовательных планов (приём «металепсиса» [Женетт 1998: 26]).

По Р. Барту текст создается из множества источников, которые автор может даже не осознавать: «говорит не автор, а язык как таковой» [Барт 1994]. Текст как результат письма возникает каждый раз заново в голове читателя, который к тому же прочтет его по-разному в разные моменты своей жизни и просто в разном настроении. В многомерном письме все приходится распутывать, но расшифровывать нечего; структуру можно прослеживать, «протягивать» во всех ее повторах и на всех ее уровнях, однако невозможно достичь дна; письмо постоянно порождает смысл, но он тут же и улетучивается. Тем самым литература, отказываясь признавать за текстом (и за всем миром как текстом) какую-либо «тайну», то есть окончательный смысл, открывает свободу контрреологической, революционной по сути своей деятельности.

Искусство конца 60-ых и более позднее не шло в разрыве с общественной, политической жизнью, как отмечает Т.И. Балашова. Так, научно-техническое развитие, «Пражская осень» после «парижской весны», отставка Ш. де Голля, ввод советских войск в Афганистан, окончание войны во Вьетнаме и другие события оказали не меньшее воздействие на искусство, чем на настроение общества в целом. Несмотря на это, некоторые писатели, активно участвовавшие в «майских» событиях, не писали о нем в своих произведениях (Ж. Перек, М. Дюрас и др., П. Киньяр никак не комментировал эти события, хотя в это время учился в Нантере).

Закрывались маленькие издательства, свои позиции укрепляли крупные, старейшие издательства Франции («Галлимар», «Фламарион»). Не маленькую роль играли и литературные премии. Goncourtская премия задумывалась как «антипод» премии Французской Академии» (хоть и правило поощрять новичков более не соблюдалось). Присуждение премии значило повышение продаж книг

победившего автора. От премий отказывались Ж.-П. Сартр и Ж. Грак, подчеркивая «аристократизм, полную независимость от аудитории» [Балашова 1995: 580]. На рост популярности начинает влиять телевидение (передачи «Литературное утро», «Праздник книги» и т.п.).

В это время «культура» начала обретать максимальную целостность, литературный процесс стал теснее связан с социологией, этнографией, философией. Но крайности сближения литературы и точных наук начали сглаживаться, литературе становятся интересны гуманитарные стихии. Художники стали декларировать свою независимость от партий, социального слоя, противостояние, характерное для 40-50-ых, сошло на нет, «конфронтация выявлялась скорее по эстетическим параметрам» [Балашова 1995: 583]. В анкете «Жизнь или выживание литературы» журнала “*La Nouvelle Revue française*” в 1970 г. была проведена попытка проанализировать «кризис» литературы и критики, аргументировать переосмысление гуманизма, так как человек, по мнению участников (М. Арлан, С. Дубровский), уже не являлся центром Вселенной; предлагалось определить новый гуманизм, помочь человеку «преодолеть отчуждение и активизировать свои силы [там же]. Впрочем, некоторых писателей (например, Ж. Ко) это возмутило.

В это время развивалась публицистическая и эссеистская литература (Ж.-П. Сартр, Ж. Кейроль, Ж.-Л. Кюртис, М. Дрюон, Э. Ионеско, К. Мориак и др.). Многие писали о «майских» событиях, некоторые же выбирали их как своеобразную точку отсчета (например, Н. Саррот).

Прозаические тексты открывали новые имена – П. Модиано, М. Турнье, П. Лэнэ, Ж.-М.Г. Леклезио. Новое поколение демонстрировало свою независимость от предыдущего, но не отвергало «новый роман». Но, как пишет исследователь Т.И. Балашова, анализ показал, что «новый роман <...> прижился в поэтике разных по стилю романов и новелл» [Балашова 1995: 585]. Массовая литература начала использовать приемы психологического анализа, как бы учитывая опыт «нового романа», стало неактуальным понятие ангажированности,

усилилась роль языка и выразительности. Литературный процесс стал характеризоваться как течение постмодернизма.

Исследователи выделяют различные временные рамки этого направления: Т.И. Балашова эпохой постмодерна называет конец XX в., Н.Т. Пахсарьян – литературу до 80-ых гг., считая «новый роман» одним из проявлений этого течения.

В конце XX в. начинает формироваться понятие постмодернизма, по мнению Т.И. Балашовой, его чертами становится отказ от экстремальных экспериментов, но с учетом их опыта, обновление литературного языка, привлечение мотивов предыдущих эпох, расширение «поля традиции» даже при пародировании, «реабилитация сюжета, героя, права выражать опыт пережитого» [Балашова 1995: 586]. При этом имеют место переходы от традиционности в одних произведениях до полной документальности в других. Новая литература берет от «нового романа» всё лучшее, в том числе особый стиль, речь, сохраняя связное повествование. Некоторые писатели сохранили черты «нового романа» в своих текстах (К. Барош, Ж.-Л. Трассар, А. Боске и др): отсутствие сюжетных коллизий и психологических портретов, движение между сознанием и подсознанием. Оформились и фундаментальные оппозиции «антироману»: «уважение «фигуративности» и реальности как объекту художественного познания, интерес к психологии (не только психологии индивидуума), поиск глубинной сути характера» [Балашова 1995: 587], обращение к опыту человека.

Даже творчество А. Роб-Грийе не всегда воспринималось критиками как постмодернистское, «несмотря на использование автором архетипических моделей мифологии, элементов структуры древнегреческих трагедий и жанровых доминант детективной прозы, а затем и своих собственных произведений как объекта новой трансформации» [Шарыпина 2018: 192].

Теория постмодернизма оформилась в трудах философов Ж.-Ф. Лиотара, Ж. Делёза, Ф. Гваттари, М. Фуко, Ж. Лакана, Ж. Деррида. К явным образцам постмодернистской прозы относят произведения К. Мориака (в частности, роман «Маркиза вышла в пять часов» (“Marquise sortit a cinq heures”, 1961)).

Философская проза 70-80-ых гг. являлась одним из основных жанров, внутри нее присутствовала своя дифференциация. Исследователь Т.А. Шарыпина выделяет условную (А. Ремакль, П. Флетьё и др.) и жизнеподобную (М. Турнье, Ж.-М.-Г. Леклезио, П. Модиано и др.) философскую литературу [Шарыпина 2018: 193]. Тексты второго направления не свободны от элементов условности, в них также могут присутствовать поэтические и смысловые аллюзии, ориентация на фольклорные и мифологические сюжеты (например, «Лесной царь» (1970), «Гаспар, Мельхиор и Бальтазар» (1980) М. Турнье).

Интерес также представляет философско-психологическая новеллистика. Ее особенностью являются разрушение прежнего канона и тенденция к исчезновению «истории» во имя воссоздания едва уловимого психологического состояния. Не случайно многие новеллы называют «фрагментами поэтической прозы».

В последней четверти XX в. многие писатели обратились к жанру автобиографии («Детство» (1983) Н. Саррот, «Возвращающее зеркало» (1984) А. Роб-Грийе), «Любовник» (1984) М. Дюрас был удостоен Гонкуровской премии.

Появление преступника-соглядатая (А. Роб-Грийе), внимание на психологическое состояние жертвы (Т. Нарсежак, П. Буало) являются чертами детективной прозы конца XX в.

Литература конца XX в. тяготела к мемуарам, дневникам, запискам, письмам, разным приемам нарративного построения, отражающим поиск разных форм для выражения восприятия мира. Важной чертой является тяготение современной прозы к экзистенциальному восприятию мира. Устойчивое обращение к мифологии и в целом интерес к античной культуре, язычеству и христианству являются также частью философских воззрений XX в.

К концу XX в. после исторических событий конца 80-ых – начала 90-ых гг. устоявшаяся эстетика постмодернизма была подвержена критике со стороны новых писателей. Литературовед В.В. Шервашидзе отметила, что это было время пересмотра теорий Р. Барта, М. Фуко, Ж. Лакана, исчезновения школ и направлений, появления новых стратегий во французской прозе, которая

занималась поиском новых тем и смыслов и разрушением стереотипов. В результате была создана так называемая «эстетика гибридных форм», размывающая границы жанров [Шервашидзе 2007]. При этом литература конца XX в. не отвергала предыдущие опыт и идеи, а реконструировала традицию.

Среди течений рубежа XX-XXI в. следует отметить школу «Новой художественности» [Виноградова 2006], «художественную критику», минималистов, приверженцев «идеологических парадигм» с доминирующей идеей «конца» и идеей восприятия истории, объединяющей прошлое и будущее, приверженцев идеи «преемственности традиций как прочного фундамента обновления, эволюционирования романа» [Шервашидзе 2007].

Тенденция к гибридизации различных жанров, повествовательных форм и видов искусства является одной из особенностей мирового литературного процесса рубежа XX-XXI вв. Исследователями, такими как В.В. Шервашидзе, Н.Т. Пахсарьян, Н.В. Виноградова анализировался этот процесс на материале романной прозы, однако он затрагивает и другие жанры.

Н.Т. Пахсарьян и В.В. Шервашидзе отмечают, что к концу XX в. исчерпываются идеи постмодернизма (теории «смерти автора», «конца истории», «хаоса, энтропии, художественной анархии», отрицание смысловых и ценностных критериев). Происходит процесс «художественной мутации», породивший эволюцию внутри течения, который пытались определить различными терминами (ультрапостмодернизм, «постмодерните» (от фр. postmodernité) и др.), но не стал определяющим ни один из них.

Наибольшим интересом стали пользоваться столь не похожие друг на друга писатели, как П. Модиано, Ж.-М.-Г. Леклезио, А. Эрно, Д. Сальнав, Ж. Эшноз, как отмечает Н.Т. Пахсарьян.

Отечественный литературовед Л.Г. Андреев подчеркивал перспективность поисков писателями художественного синтеза, что позволяло произведениям сохранять «преемственность с классической традицией», а также избежать повторений, клишированности и банальности. Исследователи отмечали следующие тенденции: «возвращение субъекта» (Д. Виар), «возвращение

интереса к Истории» (Р. Голзен), «возвращение рассказа» и «реактуализация романического» (А. Куссо), «неореализм» и «ремифологизация, саморефлексия прозы и подчеркнутая редукция ее к описанию предметов, атимпоральность и острое чувство времени» [Виноградова 2006: 44], создание новых способов рассказывания. Роман вновь становится текстом, рассказывающим историю, но уже с учетом предыдущих, новых подходов к пониманию реальности, языка и мира, нашедших отражение в трудах Р. Барта, Ж. Деррида, Ж. Лакана, М. Фуко и др.

Одной из главных тенденций литературного процесса рубежа веков является возвращение художественности после «истощения традиционной практики художественного вымысла», «катастрофы смысла» и десемантизации истории [Шервашидзе 2007]. Линейная новизна, «формальность» постмодернистского подхода отвергалась, так как в этом случае текст мог прочитать и понять только автор (Р. Барт о «Драме» (1965) Ф. Соллерса [Барт 2000]), но к новому, как хорошо забытому старому обращаются П. Мишон, Р. Камю, П. Киньяр, Ж. Руо. «Чистая форма» сменяется смешением жанров, разрыв с традицией – реконструкцией ее.

Роман играет с формой, приобретает черты популярных жанров (детектива, авантюрного и исторического романа, научной фантастики и т.п.). Так, Н.Т. Пахсарьян отмечает, что в новые формы облекаются вечные вопросы, и «современная литература мыслится не как инвенция, а как вариация» [Пахсарьян 2006: 18].

Эстетика «гибридных форм» создала новую модель романа, размывающую границы жанров (романа и эссе, философских текстов и поэзии), смешивающую дискурсы элитарной и массовой литературы (детективов и авантюрных романов), из-за чего такие произведения становятся популярны у широкой аудитории. Этот процесс был характерен не только для словесных искусств, но и для кино и живописи.

В связи с этим французский исследователь Д. Рабате в своей статье «В тени романа. Предложение ввести понятие рассказа» [Rabaté 2004], опираясь на идеи

М. Бланшо (Maurice Blanchot, 1907 – 2003), предлагают учитывать авторские определения жанров своих определений и разделять тексты, которые можно назвать *roman* (роман) и *récit* (рассказ). М. Бланшо предлагал противопоставить роман и рассказ на основании различия представления категорий автора и героя: в романном тексте автор от героя более четко отделим, чем в рассказе, в котором происходит смешение этих ролей. Д. Рабате предлагает не называть романами произведения, которым авторы дали другое жанровое определение, так как в этом может крыться ключ к пониманию текста. Сюда относятся и произведения «художественной критики», соединяющие вымысел, эссеизм, биографичность. Исследователь предлагает заострить внимание на исследовании других, не романых форм.

В результате развития оппозиций «fiction» (вымысел) – «réalité» (реальность), где понятие «fiction» (вымысел) противопоставляется реальности в целом, художественная литература «fiction» – литературе «non-fiction», «художественный вымысел» (fiction) – «воображению» (фр. *imagination*), в конце XX в. образовалась школа «Новой Художественности» (фр. “*Nouvelle Fiction*”), представители которой выступили со своей программой в 1992 г.

Писатели, вступившие в эту группу (Ф. Тристан, Ж. Леви, Ф. Купри, М. Пети, Ж.-О. Шаторейно, П. Карре, Ю. Аддад), выступили с критикой неонатурализма (М. Уэльбек, Ж. Серен, Д. Дененк) и репортажности (Кр. Донне, К. Анго, М. Лейрис). Своими сторонниками они считали А. Бью Касареса, Г. Гарсиа Маркеса, А. Карпентьера и Х.Л. Борхеса, предшественниками – немецких романтиков, Э. По, Р.Л. Стивенсона, сюрреалистов, для них так же были важны восточные философия и мифология. Как полагает Ф. Бертело, тенденции «Новой Художественности» восходят к Ф. Рабле, через мадам д’Онуа и Ж. де Нерваля ведут к Ж. Кокто, Б. Виану и другим авторам XX столетия [Виноградова 2006: 50]. «Новая Художественность», как считает Ж.-Л. Моро, появилась во Франции после того, как «прошло время диктата нового романа» [там же].

Для литературного творчества основополагающим стало воображение – в изображении фактов, переплетении различных исторических эпох (Средневековья и современности, стран Востока и Запада), реальных событий и фантастических. Писатели данной школы «воссоздают историю», заполняют лакуны, перемещаясь «между памятью и воображением» (Ю. Аддад) [Виноградова 2006: 53]. Таким образом создается «параллельный объективной реальности мир» [Виноградова 2006: 49], при этом становятся незначительными дидактизм, мораль и поучительность.

«Новофикационисты» воспринимали литературу как тайну, требующую не разгадки, а уважения (Ж.-О. Шаторейно) [Виноградова 2006]. В их творчестве соединяются ирония и миф, реконструкция сюжетов и вымыслов, свобода игры воображения превалирует над «психологическим реализмом».

Идея «конца истории», проявившаяся еще в литературе постмодернизма, получила отражение в творчестве писателей 80-ых гг., таких как П. Киньяр, А. Надо, П. Мишон, Ж. Масе, А. Борер, К.-Л. Комбе. История ими рассматривается как «чтение знаков, определяемых понятием «след», введенным Ж. Деррида [Шервашидзе 2007]. След, по мнению философа, представляет собой нечто, оставшееся «от исчезнувшего объекта <...>, туманное, интуитивно схватываемое указание на объект» [там же]. Результатом являются альтернативные версии истории, «контристории», «новые мемуары», получившие определение «автобиографического вымысла», или вымышленной биографии (фр. *autofiction*) [там же], в котором синтезируется фантазия, авторское подсознание, стираются границы между авторским «я», рассказом о жизни героя и художественным вымыслом.

Подобное отношение к истории прослеживается, например, у А. Надо («Изнанка времени» (“*Envers du temps*”, 1985), «Физическая пустыня» (“*Désert physique*”, 1987), «Книга проклятий» (“*Le livre de malédictions*”, 1995): история представляет собой текст, который способен описывать как исторические реалии, так и исчезнувшие или вымышленные цивилизации. При этом пространство и

время условны, а границы размыты, так, смешиваются различные эпохи: античность, Средневековье, современность.

Новые подходы, противоположные «идее конца», возникают в творчестве минималистов (Ж. Эшноза, Ж.-Ф. Туссена, К. Гайи, М. Редонне, Э. Шевийара, К. Остера) и писателей, стремящихся развить «метаповествование» и создать модель мира «переходных времен» [Шервашидзе 2007] (А. Володин, П. Гюйот, В. Новаринб, О. Ролен). В их творчестве преобладает жанр романа, наиболее полно передающий эволюционные явления и, по мнению Л. Рюффеля, не содержащий начала и конца.

Произведения минималистов в середине 80-ых гг. сменили в издательстве “Minuit” «новый роман», приемниками традиций которого они являются. Так, общими чертами направления минималистов являлись минимализация художественных средств; использование гибридных форм массовой литературы, аллюзий и стилистики коллажа; наличие различных точек зрения в композиции текста, разрыв причинных и логических связей, а так же пародийность. Ирония направлена на приемы «литературной исчерпанности» традиционного романа [Шервашидзе 2007]. Произведения минималистов объединяют небольшой объем, упрощенный синтаксис, краткость и обращение к современной лексике. События, описанные в их текстах, происходят в современных авторам реалиях со всеми соответствующими временем атрибутами, становясь материальным порождением эпохи конца XX в.

Еще одной формой существования романа Д. Виар назвал «художественную критику» (фр. *fictions critiques*), к которой относятся произведения Ф. Бона, Э. Каррера, П. Бергунью, П. Киньяра, П. Мишона и М. Уэльбека. Отличительной чертой их творчества является разрушение романного кода, введение диалога с различными гуманитарными науками и связью с литературной традицией. Культурное наследие перечисленными выше авторами видится как тексты вне направлений и вне эстетики.

Н.Т. Пахсарьян выделяет следующие особенности подобной литературы: она транзитивная (так как анализирует явления с помощью документов),

материальная (так как описывает реальные материальные объекты), диалогическая (так как ведет диалог с наследием прошлого) [Пахсарьян 2006]. «Художественная критика» синтезирует воображение и рефлексию, и сочинения, написанные в ее русле, являются одновременно и художественными, и критическими текстами.

На рубеже веков зазвучали призывы вернуться к мифу и сказке, «романическому» роману (М. Пети и школа «Новой Художественности», Л. Флидер, А. Надо), однако в таком романе уже присутствует критическое измерение, как считает Д. Виар, и ядром «романического» является не история, которую рассказывают читателю, а история себе самого.

Присуждение Гонкуровской премии в 2002 г. П. Киньяру осуждали многие журналисты, утверждая, что написанные им произведения не похожи на романы А. Дюма, М. Митчелл и Л. Толстого. Д. Рабате в вышеназванной статье обратил внимание на то, что современные критики негодуют на отсутствие «великих романистов» среди современных писателей и предлагает проследить историю становления другого жанра – рассказа.

Творчество М. Турнье и П. Киньяра отражает развитие философской мысли, переосмысление существующих теорий, появление гибридных форм, преодолевающих каноны литературных жанров не с точки зрения «смерти романа», «смерти автора», «разрушения поэтики» (Р. Барт, Ю. Кристева), а реализующих сложную интеллектуальную игру писателя, создающего синтетические жанровые трансформации, восстанавливающие автора. Смешение романа и эссе или, в нашем случае, литературной сказки и эссе, притчи основывалось на размышлениях автора, его эстетико-философской концепции, мировоззренческом начале. Тенденция к гибридизации жанровых форм, отмеченная В.В. Шервашидзе, не могла не отразиться на развитии творчества М. Турнье и П. Киньяра. При этом оба писателя сохранили уникальность и самобытность своей прозы.

## **2.2.2 Отражение философских теорий XX в. в литературной сказке:**

### **М. Турнье и П. Киньяр**

Объектом исследования философов и литературоведов XX в. была не только литература сама по себе, но и взаимосвязь текста и автора, текста и читателя (теории о «смерти автора», «литературе-в-себе», языке-объекте и метаязыке Р. Барта). Отечественный теоретик литературы М.М. Бахтин отмечал, что тексты одного автора возможно структурировать из-за диалогичности языка как такового [Кристева 2000: 431].

К пониманию языка М. Турнье и особенно П. Киньяр подходят вслед за Р. Бартом как к объекту, который необходимо исследовать с помощью метаязыка (искусственного языка), представляющего собой систему символов. Художественный текст и литература в целом являются тем языком, на котором ведутся поиски сути самого языка, тайны, замысла, первичного воспоминания. Поиски сути литературы, ведущиеся писателями (С. Малларме, Г. Флобером, М. Прустом, А. Роб-Грийе) внутри себя самой на протяжении столетия в таком случае могут привести к ее «смерти», так как в момент понимания литература как язык-объект разрушается и сохраняется в форме метаязыка, а поиски нового метаязыка становятся новым языком-объектом [Барт 1994: 131]. Литература в понимании Р. Барта – это «маска, указывающая на себя пальцем» [Барт 1994: 132].

Подобно замкнутости герменевтического круга, который является неразрешимым, но целостным, движение по которому от части к целому углубляет понимание смысла и несёт возможность вернуться к изначальному, понимание сути и нахождение истины невозможно. Однако в данном случае более значимым является само движение, а не приход к конечной точке. Из-за этого и тексты П. Киньяра, часто строящиеся вокруг вспоминания далекого недостижимого прошлого, требуют декодировки.

Идея, скрытая проблема, которую необходимо постичь, представлена в произведениях М. Турнье и П. Киньяра как тайна.

В творчестве П. Киньяра тайна определяется как невозможность выразить ее смысл в слове. Замысел в литературных сказках П. Киньяра состоит как раз в

том, чтобы вспомнить или разгадать эту тайну, в противном случае неизбежно забвение. Тайна слова или парадоксы памяти отражены в его сказках «Этельруд и Вольфрамм», «Слово на кончике языка» и «Триумф времени».

Киньяровская поэтика тайны представляет собой поэтику двойственности: сказанное выдается за несущественное, а главным является то, что нельзя выразить словесно и что лежит в основе самого факта высказывания. Слово для Киньяра становится носителем скрытого смысла, сближаясь с понятием метаязыка по Р. Барту. Для объяснения своего подхода П. Киньяр в эссе «Ненависть к музыке» (1997) использовал метафору течения реки, расширяющейся в устье, истока которой больше не видно. Своей задачей писатель ставит спасение истока, порожденного рекой, который поглощает и усиливает вода [Quignard 1997: 200].

К пониманию тайны М. Турнье подходит несколько проще: тайной является то знание, которое необходимо открыть для гармоничного и правильного существования. Например, таковым является для Амандины осознание сути материнства. Поэтика тайны в его сказках достигается средствами построения событийного ряда: герой действует, чтобы познать истину, размышляет и осмысливает результаты сам писатель. Наиболее ярко процесс разгадывания воплощен в сюжете сказки «Пьеро или тайны ночи» (*“Pierrot ou Les secrets de la nuit”*). В сказке три образа, построенные на вечных архетипах комедии дель арте: Арлекин, Коломбина и Пьеро. Арлекин получает профессию маляра, Коломбина становится прачкой, а Пьеро – пекарем. Сюжет сказки привычно прост: Арлекин соблазняет Коломбину, раскрашивая ее белое платье цветными ромбами, и она бежит с ним, оставляя Пьеро. Но Пьеро открывает неверной возлюбленной тайну своей пекарни, где он работает ночью – она тоже имеет цвет и смысл, ночь в пекарне рождает тепло и таинство жизни, противостоящее зимнему холоду. Коломбина внимает и возвращается.

В сказках «Амандина или два сада», «Бегство маленького Пусе» и других текстах, где героем становится ребенок, тайна открывается в процессе разгадывания манящей жизненной загадки, осуществляется процесс инициации.

Процесс инициации, которым был заинтересован М. Турнье, связан у него персонажей-детей с понятием телесности. По теории Ж. Лакана, телесность является осознанием функций тела, его роли, отличием от других, представлением о собственных возможностях. Повествование М. Турнье отличает натуралистичность: он точно и прямо описывает физиологические процессы.

В творчестве П. Киньяра мотив телесности связан с темой сексуальности (эссе «Секс и страх»). Писателя волнует вопрос, почему люди разделены на два пола и подвержены любовным терзаниям, мукам поиска партнера, совокупления, рождения, смерти. Для Киньяра эти процессы оказываются связанными. В этом он следует теории З. Фрейда и его последователей, считавших рождение ребёнка «самым болезненным опытом, являющимся первопричиной всех нервозов и психологических расстройств» [Шевченко 2024: 161], в психологии это явление пренатального опыта получило название «травма рождения» [Ранк 2009: 7].

С этим психологическим понятием связывается мотив смерти, суицидальное начало. Мортальная тематика является одной из главных в творчестве П. Киньяра. В романе «Ладья Харона» писатель рассуждает о связи жизни и смерти, названной М. Хайдеггером четверицей (заметим, что «Триумф времени» представляет собой именно четыре сказки). Сказка «Триумф времени» отражает картину мира писателя, которая разворачивается как система воспоминаний. Детство и старость как настоящее и прошлое и осознанная память и бессознательное вводят тематику «травмы рождения» и танатоса. Четверица Хайдеггера – это единство диагоналей мира (неба и земли) и людей (человека и богов), и только человек осознает смертность, что конституирует его [Давыдов 2022]. Рассказчик Киньяра в сказке «Триумф времени» проявляется путем заполнения пустоты, значимое молчание чередуется со всплесками воспоминаний (памяти).

Мотив смерти реализуется у П. Киньяра как танатос (понятие, разработанное С. Шпильрейн и введенное в оборот З. Фрейдом), стремление человека вернуться в первоначальное, неживое состояние. В тексте этот образ находит выражение в структуре повествования. П. Киньяр в сказке «Триумф

времени» чередует в тексте лакуны – пустоты, достигая фрагментирования речи рассказчика, демонстрирующие его способность в молчании выражать смысл, вне речи, создавая эффект чистого листа, который был до текста.

Фрагментарность и раздробленность текста П. Киньяра указывает в том числе на так называемое «говорящее молчание» (лат. *silentium loquens*), наметившее разрыв мысли и речи, большей значимости тишины, в которой как раз растворяется истина. В данном случае писатель вторил теологам и католическим философам, полагавшим, что именно в «говорящем молчании» (лат. *silentium, sed apud se loquens silentium* (молчание – само с собой говорящее молчание)) заключался «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].

В духе «*silentium loquens*» П. Киньяром описана картина Ж. де Латура «Старик»: «Мы видим человека с открытым ртом, молчаливого, лохматого, бедного. Это тема «*silentium loquens*». Или безмолвного крика» [González]. Так, остается непроизносимым и невыразимым то, что нужно записать или зарисовать. В этом выражается киньяровская метафизика невыразимого, поэтика отсутствия, скорби, догадки, поиска, тайны слова.

Эта поэтика выражается в том числе в синтаксисе. Зачастую П. Киньяр использует короткие простые предложения, опуская какие-либо синтаксические конструкции, важные для однозначного понимания смысла. Например, отсутствуют подобные переходы в сказке «Триумф времени», которые сигнализировали бы о начале нового сюжета. В главе XIII романа «Ладья Харона» создается вымышленная реальность, куда помещает себя рассказчик, что берет в руки картину, описывает ее и называет автора: «Я смотрю на старый рисунок XVII в., обрамленный старой красной чешуей. Остров близко. Ладья подплывает. Обнаженный мужчина вист на шесте. Он причаливает. Берег полон тенями. Это ад» (“Je regarde un vieux dessin du XVII<sup>e</sup> siècle, encadré dans sa vieille écaille rouge. L’île est proche. La barque arrive. Un homme nu pèse sur la perche. Il va accoster. La

grève est pleine d'ombres. C'est l'enfer” [Quignard 2009: 35]). Автором рисунка назван Жоффруа Мом, персонаж романа «Терраса в Риме» П. Киньяра.

Вымышленную вселенную создавал и М. Турнье, считая себя сказочником, создателем новой истории, воплощающей философские категории. Писатель реализовал в своем творчестве философию так называемых «бинарных оппозиций», сочетаний в одном образе или сюжете несочетаемых явлений или признаков. Писатель философски реализовал в своем творчестве структуристскую теорию «оппозиций». Как уже было сказано выше, М. Турнье был учеником К. Леви-Стросса, который и ввел данное понятие в структурную антропологию из структурной лингвистики [Леви-Стросс 1985: 28]. В творчестве М. Турнье бинарные оппозиции являются сочетаниями в одном образе или сюжете несопоставимых или даже противоположных явлений или признаков.

Например, Авель Тиффож в романе «Лесной царь» назван людоедом, а в конце романа становится спасителем еврейского мальчика, подобно Святому Христофору из евангельского сюжета.

Парадоксален замысел сказочного героя по имени Логр из сказки «Бегство маленького Пусе»: его имя отсылает к великану-людоеду из сказки Ш. Перро, а сам он является хиппи-вегетарианцем, проповедующим веру в старого бога.

Рафаэль Бидош в сказке «Да пребудет радость моя» описан как ребенок-вундеркинд, «светловолосый, голубой, бледный, аристократический» (“blond, bleu, pâle, aristocratique” [Tournier 1978: 87]) с именем архангела (Рафаэль) и фамилией Бидош (фр. bidoche, что можно перевести как «мясо», «тухлятина» [Гак, Ганшина 2003: 115]). Имя мальчика представляет собой «бинарную оппозицию»: соединение небесного и земного, имени архангела и понятия плоти. Такое парадоксальное сочетание имени и фамилии накладывает особый отпечаток на жизнь героя: Рафаэль Бидош, талантливый пианист, вынужден зарабатывать себе на жизнь, предавая свой талант, становясь успешным музыкальным клоуном.

Философско-эстетическая концепция М. Турнье складывается под влиянием Ж.-П. Сартра, в частности, его теории «бытия-в-себе» (фр. “*être en soi*”) [Сартр 2001: 36], которая реализуется сначала в романе «Пятница, или Тихоокеанский

Лимб», а после находит отражение в некоторых его сказках. Бинарная оппозиция преодолевается, когда герой, подобный Робинзону, осознает себя как часть мира, пространства в котором он живет.

В романе одиночество Робинзона заставляет его стать философом, который записывает свои размышления в бортовой журнал, ведет дневник. Он развивает теорию М. Турнье о познании субъектом объекта как избавлении мира от абсурда, персонаж принимает и мир, и сознание как реальные. Однако Робинзон – или сам М. Турнье – решительно настаивает на явлении, соотносимым с «предрефлексивным cogito» Ж.-П. Сартра. В этом состоянии человек осознает не себя, а только мир. Теория познания писателя гласит, что превращение человека из объекта в субъект производится миром: «Мир ищет свою собственную рациональность, и при этом он устраниет эти экскременты, субъекты» [Tournier 1972: 98]. Таким образом, когда Робинзон видит, что пень движется, он становится козлом, потому что сознательный разум Робинзона не может поверить, что пни движутся. На этом же выводе сосредоточивается философ Ж. Делез, представляя мир Робинзона как мир без Другого: «Сознание перестает быть светом, направленным на объекты, чтобы стать чистым свечением вещей в себе. Робинзон – не более, чем сознание острова, но сознание острова – это сознание островом самого себя и это остров в самом себе. Теперь понятен парадокс необитаемого острова: потерпевший кораблекрушение, если он единственен, если он потерял структуру другого, ни в чем не нарушает необитаемость острова, он скорее ее закрепляет. Остров называется Сперанца, но кто же Я?» [Делез 1999: 290]. Турнье словами Робинзона дает ответ: «Тогда Робинзон – это Сперанца» [Tournier 1972: 98].

В отрывке романа Пятница и Робинзону кажется, что они видят маргаритку, но цветок улетает. Робинзон считает, что они просто приняли бабочку за маргаритку, но Пятница говорит: «Белая бабочка... это летающая маргаритка» [Tournier 1972: 106]. Пятница в отличие от Робинзона обладает синкетическим сознанием, тогда как последнему приходится к нему возвратиться.

В сказке «Амандина, или два сада» непонимание реального мира заставляет девочку Амандину придумывать свой мир, природное, детское любопытство выводит ее к стене, разграничающей два сада – два мира. В этой сказке теория познания соединяется с мотивом тайны.

За стеной находится сад, описываемый как «другой» (“un autre jardin” [Tournier 1978: 42]), как «маленький рай» (“petit paradis” [там же]), похожий на неприступную крепость без окон и дверей, отверстий и решеток (“...pas de porte, pas de grille, rien! Un mur sans aucune ouverture. Ou bien les ouvertures ont été bouchées” [там же]). Эта преграда названа самим писателей «метастеной» (фр. “Métamur”) [Delblat 1991], преодолев которую Амандина совершает первые шаги к познанию себя и мира. Само открытие является той «грустной и очень нежной» тайной, которой делятся с девочкой котенок Камико и статуя Купидона (“...le même secret, un secret un peu triste et très doux, et qu'ils voudraient me l'apprendre” [Tournier 1978: 45]).

Итак, в произведениях как романной, так и сказочной прозы обоих писателей переосмысяются философские теории психоанализа и экзистенциализма, что помогает им самим реализовать свои эстетические концепции: расстановка бинарных оппозиций, «предрефлексивное cogito» Ж.-П. Сартра в сказках М. Турнье; отражение понятий «травмы рождения», четверицы М. Хайдеггера в сказках П. Киньяра. Поэтика тайны определяет эстетическую составляющую сказки двух писателей, в текстах которых герой часто оказывается во власти неразрешимого парадокса бытия, облеченного автором во внешне обычный повседневный сюжет, вводимый интертекстуальным мотивом. В понимании М. Турнье и П. Киньяра тайна является постоянной величиной, которую необходимо постичь. Однако у М. Турнье она достижима, и героям открывается истина, у П. Киньяра – недостижима, это тайна, лежащая в основе человеческого сознания, которую невозможно постичь полностью.

### **2.2.3 Эссеистика и сказка как синтез философии и литературы в творчестве М. Турнье**

М. Турнье признавался, что стал увлекаться философией в шестнадцать лет, и чуть позже ознакомился с эссе Ж.-П. Сартра «Бытие и Ничто. Опыт феноменологической онтологии» (*“L’Être et le néant: Essai d’ontologie phénoménologique”*, 1941), философские теории которого повлияли на творчество писателя.

Своей творческой задачей М. Турнье видел соединение двух сфер – философии и литературы. В эссе «Ветер-утешитель» он выразил стремление «стать настоящим романистом и писать такие истории, в которых был запах горящих поленьев, грибов в осеннем лесу» и «представить читателю, влюбленному в любовь и приключения, литературный эквивалент тех возвышенно-прекрасных метафизических открытий, коими являются «*cogito*» Декарта, три рода познания Спинозы, предустановленная гармония Лейбница, трансцендентальный схематизм Канта, феноменологическая редукция Гуссерля...» [Киричук 2021: 50].

М. Турнье сравнил свое стремление облечь философию в литературную форму с позицией П. Валери: он хотел «сыграть партию в шашки, пользуясь шахматными фигурами» [Tournier 1977: 175]. Одним из принципов его работы было «разграбление» всего, «...что касается истории, анатомии, археологии, лингвистики, техники...» [Delblat 1991].

Писатель раскрывал замыслы и идеи, реализованные в его литературных произведениях, в своей эссеистике. Так, эссе «Зеркало идей» и «Полет вампира» стали программными произведениями М. Турнье. В его романах и особенно в сказках философия играет большую роль. «Амандина или два сада» – это сказка метафизики, потому что Амандина идет смотреть по ту сторону стены, то есть за «метастену»; «Пьеро, или тайны ночи» – это сказка онтологии, так как тесто, которое месит булочник, является символом вещества. Пьеро и Арлекин противостоят в этой сказке диаметрально противоположным качествам: персонаж Пьеро символизирует черное и белое, ночь и луна, а Арлекин – цвет, день и солнце. Таким образом, с помощью маленькой истории, которую можно

прочитать детям, как говорит сам М. Турнье, он «...прокладывает дорожку между детскими садом и Спинозой» [там же].

Ключом к трансформации философии в художественную форму стал миф, который М. Турнье считает «фундаментальной историей», «историей, которая всем известна» [Tournier 1977: 184]. Подобная точка зрения и пересмотр некоторых ценностей и оценок развились у писателя после занятий под руководством К. Леви-Страсса в Музее Человека. В результате этого пересмотра, вероятно, и родился роман «Пятница, или Тихоокеанский Лимб», в котором М. Турнье столкнулся с теорией Ж.-П. Сарта и К. Леви-Страсса.

Помимо реализации в своих произведениях существующих философских и культурологических теорий М. Турнье выдвигал свои. Например, в эссе «Зеркало идей» (*“Le miroir des idées”*, 1994) он перенес в литературу структуристскую идею бинарных оппозиций, которую в свою очередь ввел в структурную антропологию К. Леви-Страсса, вдохновившись структурными моделями лингвистики, как мы уже показали выше. Подобные модели являются, по мнению антрополога, не только частью бессознательного, но и элементами реального физического мира, который воспринимается носителями разных языков по-разному. Сама система языка при этом ими не осознается, это стихийный феномен, постепенно обретший структуру.

Язык в данном случае сопоставляется с мифом, у которого также присутствует не осознаваемая носителями культуры структура. На бинарных оппозициях, называемых К. Леви-Страссом мифемами подобно фонемам, минимальным единицам системы, и складывается менталитет определенного народа. Оппозиции возникают при восприятии мира органами чувств (белый – черный, громкий – тихий, твердый – мягкий, горький – сладкий и т.п.) и с помощью логических, пространственных категорий (близко – далеко, внутри – снаружи, верх – низ и т.п.). Как раз мифологическая логика, являясь конкретно-образной и метафоричной в способах перехода из одной оппозиции в другую, и оперирует группами этих оппозиций (свое – чужое, левое – правое, день – ночь,

небо – земля и т.п.). Именно с помощью метафоризации и символизации человек познает мир и себя.

М. Турнье в свои сказки ввел собственные бинарные оппозиции, во многом вдохновившись «вечными образами» (Пьеро, Арлекин и Коломбина, людоед, Робинзон Крузо и др.) в литературе и соединив их с конкретно-бытовыми, подходя к выделению контрастных пар как философ. Он настаивал, что «речь идет не о противоречивых оппозициях» [Макаревич 2010: 886], не о присутствии чего-либо и отсутствии, как «Бог, например, противостоит Дьяволу, будучи совершенно конкретным, и его противоположность – отнюдь не отсутствие Бога в атеизме» и как «Бытию противостоит Ничто, которое иллюстрирует пережитый опыт, но не Не-Бытие» [Tournier 1996: 13]. Подобное бинарное мышление оказало довольно сильное влияние на развитие искусства, по мнению писателя.

Зачастую М. Турнье обращается к известным образам, чтобы, поставив их в пары с двойниками, воплотить идею не четкой антиномии, а сопоставления. Бинарные оппозиции в таком случае вступают в отношения тождества и противостояния одновременно. Конкретные герои и их антагонисты, пространство, сам конфликт его сказок оказываются не противопоставлены, а соотнесены друг с другом. Противоположности нейтрализуются введением конкретных образов и отказом от абстракций в представлении философских категорий. Формой для нейтрализации выступает не только литературная сказка, как утверждает исследователь О.В. Макаревич [Макаревич 2010: 886], а вся проза писателя, так как подобные оппозиции встречаются в образах персонажей его романов.

Так, например, в сказке «Пьеро, или тайны ночи» на уровне сюжета противопоставляются образы булочника Пьера, чье лицо напоминает луну своей формой и цветом, и поэта Арлекина в ярких одеждах ядовитых ярких цветов, оба борются за руку прачки Коломбины. Арлекин раскрашивает ее белоснежное, будто оперение голубя, платье в яркие краски, которые смывает снег и дождь, когда она покидает родной город. Пьера стыдится своего ночного образа жизни и сырого подвала, полного мышей, но в письме просит Коломбину вернуться,

потому что его ночь не темная, а голубая, а голубизну можно вдыхать, его печь не черная, а золотая, и это золото съедобно (“*Ma nuit n'est pas noire, elle est bleue. Et c'est un bleu qu'on respire. Mon four n'est pas noir, il est doré. Et c'est un or qui se mange*” [Tournier 1989: 237]. Цвета, которыми раскрашивается тело Коломбины – не настоящей, а слепленной из теста – оказываются настоящими в отличие от красок Арлекина, стертых водой.

Так эта сказка приобретает черты онтологического мифа (“*le conte de l'ontologie*” [Delblat 1991]). Тесто в данной сказке является символом оппозиции сущности и случайности (“*Arlequin c'est l'accident*” [там же]), которую олицетворяет Арлекин, раскрашивая Коломбину выцветающими красками. Сущность выражена потребностью в простом тепле, которого в достатке у Пьеро, но является лишь частью бытия.

«Таким образом, М. Турнье выделял две особенности бинарного мышления в современном европейском культурном сознании и, соответственно, в литературе» [Киричук 2021: 52]:

- бинарные оппозиции не тождественны четким антиномиям, как утверждал К. Леви-Стросс, и не вступают в диалектические отношения;
- единственный путь рассмотрения бинарных оппозиций как раз конкретно-образный, в чем писатель сходится с теорией К. Леви-Стrossa.

Мифотворчество для М. Турнье имеет социальную значимость: по его мнению, «мифы загромождают общественную жизнь, превращают ее в подобие музея, в котором писатель становится одним из экспонатов» [Киричук 2021: 50]. Поэтому писатель и обратился к изобретению новых мифов, «будоражащих мысль, шокирующих, не позволяющих человеку остановиться на пути познания мира и самого себя» [там же]. М. Турнье стремился сохранить приоритет исторического факта, а не отречься от истории, при этом добавив к осознанию ее смысла совершенно другие, новые мотивы, отсутствующие в первоисточнике.

Главная задача писателя состояла не в обновлении формы, революции стиля и языка, а в том, чтобы в «традиционную, сохранившуюся, надежную форму» [Tournier 1977: 190] облечь совершенно новое содержание, сделать богаче или

модифицировать «мифологический «шелест» (“bruissement mythologique” [там же]) существующего и закрепившегося ряда образов современной литературы. Таким образом, М. Турнье видел свое творчество в парадигме существующей традиции.

Писатель не раз говорил о необходимости нагрузить миф «чудесной грязью реальности» [Ржевская 1995: 676]. Дело здесь не только в пристрастии к натурализму, но и в определенной эстетической установке. Касательно отношения М. Турнье к уродству он сам сравнивает себя с Моне, утверждая в «Полёте вампира», что Моне «никогда не видел в жизни ничего уродливого» [Tournier 1981: 222], как и он сам.

В эссе «Ключи и замочные скважины» (“Des clefs et des serrures”, 1983) он так рассуждал о себе самом: «В его глазах все было прекрасно, даже уродство; все священно, даже грязь» [Tournier 1979: 10]. М. Турнье убежден в том, что в мире нет ничего, недостойного изображения, что приукрашивает действительность только посредственный художник, подлинный же художник освещает вещь изнутри, заставляя ее скрытую сущность проявиться. В частности, эту мысль он осуществил, выстраивая поэтику тайны в своих сказках.

Исследователь французской литературы Ж. Бреннер отрицал тот факт, что М. Турнье считал себя романистом: «Он скорее сказочник и создатель притч» [Бреннер 1994: 303]. Произведения М. Турнье в первую очередь обладают сказочностью и притчевостью: они иносказательны, ироничны и философичны. Известные сюжеты подвергаются изменениям, необходимым для придания тексту нового, авторского прочтения и значения, которое им не свойственно.

Иносказательностью и притчевостью обладает как романная, так и малая проза, занимающие одинаково важное место в корпусе текстов М. Турнье.

Зарубежные и отечественные исследователи (например, А. Булумье в своей работе «Мишель Турнье. Мифологический роман», А.С. Смирнов и Н.А. Асанова в монографии «Философский роман Мишеля Турнье», Е.Е. Моттирони в диссертации «Проблема мифа в романах Мишеля Турнье») относят романы М. Турнье к распространенной в последней четверти XX в. литературной форме

романа-мифа, для которой характерны обыгрывание известных сюжетов и символов, использование архетипов коллективного бессознательного, переплетение культурных и хронологических пластов. Неслучайно М. Турнье сам назвал себя писателем второй половины XX в., который стремился облечь вечные мифы в плоть людей и событий своего времени.

Написанные им тексты малой прозы были предназначены для широкого круга читателей, в том числе для детской и подростковой аудитории, которую он «культивировал» при посещении школ. К тому же его произведения являются частью школьной программы во Франции и франкоязычных странах, некоторые тексты были адаптированы для юных читателей, другие – опубликованы повторно в сборниках, помещенных в раздел детской и подростковой литературы, а некоторые сказки – записаны на кассеты самим автором. В текстах малой прозы он, не избегая каких-либо тем (сексуальности, власти денег и тирании), стремился к ясности, чтобы смысл уловили и взрослые, и дети, и сетовал, что в современное ему время литература для детей не поднимала подобные вопросы.

М. Турнье, создавая свои литературные сказки, стремился помочь подрастающему поколению не только интегрироваться в общество, но и понять его проблемы и законы, увидеть темные и светлые стороны, а также усомниться в некоторых аспектах. Поэтому малая проза является своего рода концентрацией его философских воззрений. Подобное внимание к детской и юношеской аудитории, вложение в сказки и рассказы философских теорий связано, вероятно, с нераскрытым потенциалом преподавателя. Поэтому тексты М. Турнье выглядят как «замаскированные философские трактаты» [Sandra Joxe 1985: 51].

Писатель верил, что прочитанная детьми художественная литература оказывает на них глубокое влияние, что подтверждается учениями антропологов, связанное с «инициирующей функцией мифов и легенд, которые дети изучают во многих обществах» [Киричук 2021: 51]. По мнению писателя, «миф ребячлив в своей основе, метафизичен в своей вершине» [Brochier 1978: 11].

Детским писателем М. Турнье себя не позиционировал и не разделял свои произведения на взрослую и детскую литературу (см. интервью от 19 мая 2010 г.:

«Я пишу не для детей, я просто пишу изо всех сил, с идеалом ясности, краткости и близости к конкретности» [Payot 2010]). При достижении этого идеала текст приобретает универсальность, поэтому может быть понят и юной аудиторией. Темы, поднимаемые М. Турнье в сборниках малой прозы («Тетерев» и «Полночный влюбленный»), зачастую, наоборот, кажется, вовсе не предназначены для детской аудитории. Например, в сборник «Тетерев» был включен рассказ «Красный карлик», опубликованный в 1975 г. издательством “Fata morgana” отдельной книгой, повествующий о карлике, ставшим сверхчеловеком и убившем свою любовницу.

Всё же, ориентированный в своих сказках на детскую аудиторию писатель, несмотря на существование в его текстах психоаналитических и экзистенциальных смысловых философских контекстов, не исключал дидактического значения литературной сказки.

В связи со всем вышесказанным возможно сделать вывод, что писатель интегрировал философские идеи и категории в художественные образы, осмысливая их в своей эссеистике. Для этого М. Турнье и обратился к переработке мифа, созданию неомифов в романной прозе, а также к жанру литературной сказки, в которой символизм и обобщенность достигают своего предела, образы героев сказки созданы согласно принципу бинарной оппозиции, они не являются однозначно положительными и отрицательными персонажами. Сказочный мотив чудесного, волшебного вводит поэтика тайны, что не исключает психологическую мотивировку персонажей характерную для литературной авторской сказки.

#### **2.2.4 Концепция анахронизма в литературных сказках П. Киньяра**

Творчество Паскаля Киньяра не вписывается в существующие литературные течения, оно оригинально и самобытно, отражает состояние современного литературного процесса Франции. Его проза тяготеет к новым формам и экспериментам, имеет гибридную форму, обладает такими особенностями как

автобиографичность, приемы умолчания (паралипсис), и приемы смешения временных пластов (металепсис), и своеобразное обращение к мифу.

Принцип работы П. Киньяра отражают его собственные слова в предисловии к роману «Альбуций» (1990), повествующему о римском писателе и декламаторе на рубеже старой и новой эры, современнике Гая Юлия Цезаря: «Гай Альбуций Сил существовал. Существовали и его декламации. Я только придумал гнездо, куда поселил его, где он обрел приют и чуточку живого тепла, чуточку обыкновенной жизни, состоящей из приступов подагры, из листиков салата, из печали, и бесплотный призрак, быть может, выиграл на этом, обретя хоть какие-то краски...» [Киньяр 2005: 3]. Своим романом П. Киньяр вызволил малоизвестного ритора из небытия, а далее и других некогда реально существовавших, но скрытых от настоящего во мраке времен героев.

Обращение к истории, по мнению философа Дж. Агамбена, исследовавшего труды Р. Барта, связано со стремлением лучше наблюдать за настоящим [Agamben 2008], рассматривать современность на примере прошлого. В этом выражается «анахронизм»: дистанцирование от настоящего ради погружения в темные зоны истории. Работы П. Киньера являются примером этого амбивалентного отношения ко времени: его романы пересекают эпохи, стили и жанры. Такие французские искусствоведы как Ж. Диdi-Юберман, А. Варбург определяли анахронические образы как «нечистые, сложные и сдержанные струи во времени» [Lussier 2016]. Анахронизм является не методологическим недостатком историографической перспективы, а инструментом, позволяющим воссоздать аспекты визуального и воображаемого бессознательного.

В литературе и искусстве под анахронизмом понимается несоответствие изображаемого явления эпохе (например, изображение Орфея со скрипкой на картине Ч. Дженнари), случайное или намеренное. Лингвист Т.В. Шмелева настаивала на том, что данный прием желателен в текстах, где уместна ирония, комизм или торжественность. Анахронизм может применяться для связи разных эпох и проведения параллелей между ними. В текстах П. Киньера прием анахронизма приобретает философское наполнение.

Концепция анахронизма в работах писателя развивается вокруг понятия «былое» (фр. *jadis*), один из романов цикла «Последнее королевство» озаглавлен «О былом» (“*Sur le jadis*”, 2005). Былое – это темпоральность, которая пытается вернуть читателя к истокам человечества, к происхождению мира и вернуть сцену, лежащую в самом начале. Этот эпизод невозможно уловить, но он остается бессознательно определяющим, преследующим мечты, воображение и настоящее человека. Как пишет П. Киньяр, человек находится «во власти образов, не имеющих визуального источника внутри нас» [Quignard 2005: 28] и под влиянием своего происхождения, которое невозможно увидеть, так как невозможно получить доступ к моменту собственного замысла. Это та сцена, которая оставляет следы и направляет наше видение, что соотносится с идеей «следа» Ж. Деррида.

Таким образом, всё былое пересекается с живородящим внутриутробным миром, как назвал его П. Киньяр, миром до рождения и миром до языка, чистым и предсимволическим миром ребенка, еще не знающего язык, миром младенца [Quignard 2005: 49].

У П. Киньяра различается прошлое (фр. *passé*) и былое (фр. *jadis*). Первое представляет собой события, которые произошли в жизни конкретного индивида или общества, и их влияние можно увидеть, то есть когда-то они были настоящим (“*passé ayant été présent*” [Quignard 2005: 149-150]). Второе необъятно и неясно, его проявление в настоящем еще не завершилось и, вероятно, никогда не завершится. Это «былое» открыто, оно затрагивает неуловимые события, которые не осознаются человеком и которых могло не быть на самом деле: точно так же существует исчезнувший источник картины, существует исчезнувшее прошлое (“*la source est une image qui manque, il y a un passé qui manque*” [там же]). В поиске «былого» писатель настаивает на невозможности присвоения статуса или характеристики ему с точки зрения истории, так как историческая интерпретация недоступна в том случае, когда историческое знание недоступно.

В процессе письма и повествования меняется прошлое, но не «былое», которое является вечностью. Чтобы увидеть его, необходимо посредничество

знака, улики, намёка и т.п. С точки зрения грамматики, как утверждает исследователь Э. Люссье [Lussier 2016], «былое» не может быть выражено во французском языке прошедшим сложным (*passé composé*) или прошедшим незавершенным (*l'imparfait*), так как это прошлое, которое еще не проявилось. Для описания подобного времени подошел аорист.

Незавершенное, абсолютное прошлое – это временная форма глагола «аорист, размывающий границы прошлого, настоящего и будущего, это время, встречающееся в древнегреческом языке и выражающее неопределенное прошедшее время, когда невозможно точно определить момент прошлого по отношению к какому-либо явлению. Это время возникновения, которое не может быть точно определено на временной шкале и не имеет эквивалента во французском языке» [Шевченко 2022: 37]. Например, в романе «Ладья Харона», заменяя аорист, П. Киньяр для передачи незавершенности употребляет несколько времен: настоящее (“*C'est*”), прошедшее простое (“*Ce fut*”) и прошедшее завершенное (“*Ça-a-été*”) в сочетании “*Ce fut est là*”: “**Ce fut la chasse qui transporta l'humanité dans le jeu. La chasse est le jeu sanglant le plus concentré que l'humanité ait eu à connaître avant qu'elle en déclencha la guerre**” («Это охота вовлекла человечество в игру. Охота – это самая сосредоточенная кровавая игра, которую узнали люди до того, как изобрели войну») [Quignard 2009: 100].

Целью П. Киньяра является не освещение значимых событий и уже известных фактов из биографий государственных деятелей, а вспоминание забытого, поднятие утерянных пластов живой истории, в связи с этим можно и говорить о ремифологизации, восстановлении утраченного прошлого как далекого и забытого, так и недавнего. В связи с этим своей задачей писатель ставит сохранение отвергнутых историками событий, открытие читателям неизвестного и разрозненного прошлого.

Концепция анахронизма в цикле романов «Последнее королевство» разработана П. Киньяром как противоположность историографии, четко фиксирующей исторические события. Анахронизм как прием заключается в воссоздании истории, восстановлении забытых исторических фигур, быта и

культуры различных народов и эпох, попытке открыть события далёкого, тёмного прошлого. Былое (*jadis*) нельзя повторить, его можно только пересказать, как считает исследователь творчества П. Киньяра И. Феноглио [Fenoglio 2006].

В основе семиотической концепции анахронического монтажа П. Киньяра лежит в том числе фрагментарность, «беспорядочность» которой позволяет собрать разрозненные воспоминания. Таким образом, анахронизм означает отсутствие согласования романного времени и хронологического. Это концептуальный инструмент, который поднимает проблему соотношения былого и настоящего, позволяющий ставить под сомнение последствия решений, сознательные и бессознательные, вскрывать теневые области памяти.

Так, в сказке «Триумф времени» в памяти рассказчика возникают фигуры Вергилия и Расина. По мнению П. Киньяра, «память – это выбор того, что должно быть забыто, сохранение того, что останется в стороне от ослабевающего забвения. Память сравнивается с бесформенной магмой, расширяющейся под воздействием забвения, а два этих понятия являются двумя сторонами одного явления» [Lussier 2016].

П. Киньяр называет вымысел и фантазию «чистым анахронизмом», противопоставляя их понятию памяти, несовместимой с реальностью. С одной стороны, писатель присваивает памяти открытие немыслимого мира, освобожденного от синхронности, а с другой – вымыслу анахроническое отношение ко времени. Возникающая из этих строк концепция времени подчеркивает прямое противоречие между памятью и вымыслом, где реальное остается недоступным. В романе «О былом» П. Киньяр возвращается к этой черте анахронии, но на этот раз говорит, что «то есть чистота анахронии» [Quignard 2005: 152].

Приемы фрагментарности и монтажа являются не сугубо стилевым инструментом, подчинением форме, а деконструкцией языка, попыткой найти утраченное звено, пусть и ломающей читательское восприятие. П. Киньяр признался в интервью 2006 г. касательно постановки его сказки «Триумф времени», что намеренно сохраняет лакуны между частями текста, так как именно

в этом состоит его методика письма сначала писать, а потом вырезать (“J'écris puis je coupe”) [Интервью Triomphe du temps]. Это позволяет ему осуществлять свои намерения писать, создание подобных текстов является для него единственным способом высказаться, сохранив молчание (“c'était la seule façon de parler en se taisant” [Matignon]). Для него любое найденное слово является чудом (“Tout mot retrouvé est une merveille” [там же]).

Таким образом, фрагментированное письмо своими лакунами является способом обозначить отсутствие чего-либо в своем стремлении обнаружить потерю. Зачастую П. Киньяр не озаглавливает части своих произведений, разделяя их только графически с помощью типографического знака астериск (с др.-греч. звёздочка), из-за чего создается простор для размышлений, ставится пауза, позволяющая плавно перейти к следующей мысли. Лакуны отражают стремление писателя сделать текст более единым и целостным, нивелировать фрагментарность, заставить одну идею перетекать плавно в другую. Процесс письма в таком случае сохраняет незавершенность и открытость. Заглавия частей текста, являющиеся частью паратеста, создающего дополнительные смыслы, не дают подсказок к пониманию, написаны курсивом или вовсе отсутствуют, следуя методике фрагментирования письма. Так, замысел приходится разгадывать на уровнях контекста и интертекста произведения в целом, а текст декодировать.

Частью прошлого, пространства одновременно пренатального, постнатального, античеловеческого и постчеловеческого, исследователь творчества П. Киньяра И. Феноглио назвала сказку, в которой скрыта сырая и неожиданная, подобная сну правда. Обращение к сказке как к первоначальному, «примитивному» жанру для П. Киньяра обусловлено стремлением составить своего рода энциклопедию изначального [Fenoglio 2006]. Писатель не разделяет миф и сказку и считает важным композицию, состоящую из последовательности событий, рассказанных как можно проще, что предшествует описанию от первого лица, формированию сюжета, автобиографии [там же], так как сказка является первоначальным звеном романа, его сутью. Выбор сказки для П. Киньяра

обусловлен принципом анахронизма, стремлением вернуться к началу, обнаружить «след».

Одним из излюбленных приемов П. Киньяра является прием умолчания, намеренного пропуска текста, являющийся способом написания произведений различных жанров, выражающийся в наличии астерисков и пустых абзацев, значащих начало следующей части при отсутствии видимой логической связи между ними.

Такие особенности творчества П. Киньяра как амбивалентность и анахроничность проявляются в том, что время и пространство в его текстах не едины, в них ведется непрекращающийся диалог различных времен, прошлого и настоящего, различных культур и литератур.

Являясь по своей сути стилистическим приемом, анахронизм в текстах П. Киньяра объясняется философски – стремлением писателя связать разные виды прошлого (индивидуального и общечеловеческого) с настоящим с целью восполнить потерянные знания, обнаружить суть, что невозможно, так как это находится вне человеческих возможностей. Фрагментарное письмо, выраженное лакунами, отсутствием заголовков, астерисками вместо названий глав, является не стилистическим приемом, подчинением форме и игрой, а указывает на значимость пустоты, в которой скрыта суть.

## **2.3 Мотивная и фабульная организация романов и сказок М. Турнье и П. Киньяра**

### **2.3.1 Обращение к литературным архетипам, мотивам и сюжетам мировой литературы в прозе М. Турнье и П. Киньяра**

Мишель Турнье в своих сказочных сюжетах часто воспроизводил широко известные в мировой литературе тексты. «Сказочник» (по выражению Ж. Бреннера) стремился переосмыслить литературный архетип с точки зрения экзистенциального или психоаналитического подхода. Писатель восхищался сказочным вымыслом таких авторов, как Ш. Перро, Р. Киплинг, Г. де Мопассан. Известные темы и сюжеты являются отправной точкой для создания его

собственных литературных миров. Сказочный литературный архетип служил напоминанием: «писатель не забывал, что он «человек со стороны», и не хотел отказываться от инструментов познания, которым его научила метафизика» [Киричук 2021: 49].

Художественный мир М. Турнье создавался в процессе его работы над первыми тремя романами. Одной из тем, которую использовал писатель, являлся образ людоеда, почерпнутый из сказок Ш. Перро. Мотив людоедства реализован в его прозе как мотив эквивалентности любви и людоедства в соответствии с эстетической задачей писателя, выстраивавшего смысловые бинарные оппозиции. Эта тема является одной из основных в мрачном и переполненном описанием злодеяний, жестокостей и извращений рассказе «Жиль и Жанна»: Жиль де Рे, соратник Жанны д'Арк, поклявшийся ей в верности, после ее казни прокладывает себе дорогу в ад, совершая ужасные грехи. В романе «Лесной царь» уравнение переворачивается: людоедство обворачивается любовью, когда Авель Тиффож, похититель детей, вопреки выбору белокурых и голубоглазых мальчиков для своей школы, привязывается к еврейскому ребенку, найденному на дороге со знаковым именем Эфраим, и становится Астрофором. В этом смысле всех изменений, произошедших с Авелем Тиффожем, как полагает исследователь Н.Ф. Ржевская [Ржевская 1995: 673].

Невозможно не заметить, что изображение отрицательных персонажей, злодеев в сказках канонического ряда имело дидактическое значение. Важным художественным приемом, существенным для понимания сказочного творчества М. Турнье, основывающимся на стремлении переосмыслить мировое культурное наследие, известные литературные сюжеты, является пародия. М. Турнье, придавая пародийному началу в своих текстах большое значение, вводил эстетику бинарной оппозиции. Однако следует сказать, что пародирование у М. Турнье не превращается в пастиш, имитацию другого текста. Комическое начало в его произведениях зачастую имеет скорее иронический оттенок, так как писатель наделен чувством юмора, и ирония, особенно в произведениях малой прозы, практически неотделима от его авторской интонации.

Интертекстуальность как писательская установка имела целью также связать настоящее и прошлое. Подобным образом – созданием художественных текстов, отсылающих к другим текстам, – он исследовал мир, обращаясь в том числе к неомифу как к способу связать литературу и философию. Неомиф как новое явление в литературном процессе XX в. представляет собой повествование, которое заимствует у мифа композицию, форму, некоторые образы и мотивы, но наполняет новым смысловым содержанием.

Как писатель и мыслитель М. Турнье обращался к историческому прошлому для освещения проблем современности: даже при создании романа «Гаспар, Мельхиор и Бальтазар» (1980), библейская тематика которого кажется особенно вневременной, напоминающего «Иродиаду» (*“Hérodias”*, 1877) Г. Флобера, замыслом писателя было изучение мироощущения и мировосприятия человеком настоящего времени.

Тексты большой и малой прозы писателя обладают интертекстуальностью, имеют общую мотивную и образную организацию. Творчеству М. Турнье в целом не чуждо использование литературных архетипов и сюжетов. Так, переосмысление сюжета романа «Робинзон Крузо» (1719) Д. Дефо имеет место в романе «Пятница, или Тихоокеанский Лимб». Литературный архетип людоеда возникает в сказке «Бегство маленького Пусе». «Синяя борода» как нарицательный архетип сказочного злодея возвращается в образе Жиля де Рэ рассказе «Жиль и Жанна» и в образе Авеля Тиффожа в романе «Лесной царь».

Мотив людоедства служит интертекстуальной связью с каноническими образцами сказки, отсылающими к сказочным персонажам Ш. Перро.

Это один из основных мотивов во всем творчестве М. Турнье, реализующийся в романе «Лесной царь» в образе главного героя Авеля Тиффожа, в рассказе «Жиль и Жанна» – маршала Жиля де Рэ, в сказке «Бегство маленького Пусе» – хиппи по имени Логр (*L’Ogre*).

В основу сюжета рассказа «Жиль и Жанна» положены отношения Жанны д'Арк и маршала Жиля де Рэ, рассматриваемые писателем как личные и метафизические одновременно. М. Турнье, вдохновляясь текстами о жизни

исторических лиц, писал как бы между строк истории, не противореча первоисточнику, но дополняя деталями и необходимыми смыслами свою интерпретацию. В представлении М. Турнье Жиль де Рэ, как и Авель Тиффож, одержим и ищет метафизического просветления, пытаясь совершить немыслимые грехи, чтобы последовать за Жанной, которой клялся в верности. Текст рассказа характеризуется диалогичностью и лаконичностью при смысловой нагруженности различными аллюзиями (историческими, мифологическими, библейскими).

М. Турнье исследовал жизнь Жанны д'Арк и Жиля де Рэ, использовал точные даты, имена, топонимы, основные факты биографии героев, но повесть играет на лакунах, оставленных историческими записями. Во власти автора сделать Жиля де Рэ преступником именно из-за влияния Жанны: тот клянется следовать за ней, куда бы она ни пошла, и исполняет обещание даже после ее смерти. Касаясь таких острых тем, как гомофилия и некрофилия, повесть настаивает на тесной связи между садизмом Жиля де Рэ и его религиозными чувствами, ибо его эмоции больше всего воспаляются историей убийства Иродом младенцев, под впечатлением от которой он основывает школу в честь святых невинно убиенных младенцев.

Одним из главных топонимов рассказа является владение Жиля де Рэ – замок Тиффож, отмеченный дурной славой. Замок характеризуется как «массивный и мрачный» (“massive et sombre” [Tournier 1983: 52]), «черный и массивный» (“noire et massive” [Tournier 1983: 33]) со светящимся окном. Сам Жиль де Рэ описывается так же мрачно, в духе своей обители, как «темный силуэт всадника, скачущего по равнинам и лесам на фоне грозового неба» (“sur fond de ciel orageux la silhouette sombre d'un cavalier galopant à travers plaines et forêts” [Tournier 1983: 31]).

Авель Тиффож, главный герой романа «Лесной царь», прототипом которого, как и прототипом Жиля де Рэ, является фольклорный персонаж Синяя Борода, содержит в своем имени реальный и немаловажный топоним. Сходство их опирается на мотив похищения детей, который восходит к мифической фигуре

Лесного царя (Ольхового короля, Короля Ольх, Короля эльфов) из датской легенды о похитителе детей. Авель назвал своего коня Синяя борода, заметив на спине животного синий отблеск. Долгое время считалось, и до недавних времен велись споры, совершил ли на самом деле маршал Франции Жиль де Рэ те преступления, в которых его обвиняли, однако именно его фигура послужила прототипом Синей Бороды – сказочного злодея, убивавшего своих жен. Исследователи полагают, что до Жиля де Рэ уже существовал фольклорный персонаж со сходным образом убийцы, прототипом которого называют легендарного короля Комора, правившего в Бретани в VI в. (см. Тогоева О.И. «Сказка о Синей Бороде», 2006).

Для Жиля де Рэ в рассказе М. Турнье история похищения детей началась с маленьких певчих, которых необходимо было «найти и отобрать для церковноприходской школы пения» (“recruter et examiner pour la manécanterie de la collégiale” [Tournier 1983: 27]). Но Жиль так пристрастился к поискам, что продолжал их помимо церковных потребностей, «отказался от удовольствий охоты, – которые раньше были так велики в его жизни – запустить только ту игру, такую особенную и вкусную» (“renoncer aux plaisirs de la chasse – qui tenaient jadis tant de place dans sa vie – pour ne plus courir que ce gibier-là, si particulier et si délicieux” [Tournier 1983: 30]).

Образ Лесного царя присутствует в одноименной балладе И.В. фон Гёте (“Der Erlkönig”, 1782). У немецкого поэта Лесной царь – существо без возраста, наделенное лишь двумя признаками: короной и львиным хвостом. В рассказе М. Турнье похититель детей – всадник, облаченный в большое пальто, плавающее вокруг крупа лошади (“Le cavalier est enveloppé dans un grand manteau qui flotte autour du cheval” [Tournier 1983: 31]). У И.В. фон Гёте (Johann Wolfgang von Goethe; 1749 – 1832) Лесной царь преследует детей и похищает их, увозя в лес, а ребёнок задыхается до смерти по воле таинственного и невидимого взрослым существа, хозяина темного леса. Подобным темным и диким местом предстает лес и в рассказе «Жиль и Жанна», описывается как «огромный и мучительный» (“une immense et angoissante forêt” [Tournier 1983: 52]), «растительная среда, где

нет места человеку» (“un élément végétal et humide où l’homme n’avait pas sa place” [Tournier 1983: 52]), «темные и дождливые леса Вандеи» (“les sombres et pluvieuses forêts de Vendée” [Tournier 1983: 44]).

Лес в фольклоре северной и западной Европы традиционно выступает как место тайн, опасностей и, вместе с тем, испытаний и инициации. Так, дикий сад, больше похожий на лес, в сказке «Амандина, или два сада» также является местом посвящения ребенка в мир взрослых.

В рассказе «Жиль и Жанна» М. Турнье следовал намерению наделить короткий текст философскими категориями: через образы главных героев он ставит вопрос о неоднозначности добра и зла, противопоставлении Бога (в том числе как Яхве) и Дьявола (как Баррона, Вельзевула и других его ипостасей). Образы Жанны и Жиля противопоставлены друг другу, первый наделен голосом Бога и несет его слово, представляет собой чистый сосуд божественной власти, второй же сравнивается с Сатаной, падшим ангелом, стремившимся к свету и потерявшим его. В конце рассказа Жиль, раскаявшись, был казнен тем же способом, что и Жанна, таким образом уподобляются эти два, казалось бы, противоположных персонажа. Таким образом в рассказе писатель реализует свою теорию о бинарных оппозициях, не антитетичных парах, а сопоставимых.

Сказка «Бегство маленького Пусе» М. Турнье представляет собой вариацию сказки «Мальчик-с-пальчик» Ш. Перро (“Le Petit Poucet”, 1697), основывающейся одновременно на двух фольклорных сюжетах: о мальчике ростом с дюйм, который возвращается к родителям после того, как его съедает животное (волк или корова) (имеет номер AT 700 в указателе сюжетов фольклорных сказок Аарне – Томпсона), и о детях (или ребенке), которые попадают в дом к ведьме (или людоеду), ночью переодеваются в одежду ее (или его) детей, которых съедает собственный родитель, в результате чего герои (или герой) остаются живы. В сказке Ш. Перро, который добавил в народный сюжет социальный подтекст (голод в конце XVII в. во время Малого ледникового периода и отсутствие средств для закупки зерна в результате войн Людовика XIV), повествуется о сыне

дровосека, прозванном за свой рост Мальчик-с-пальчик, который обманом заставил людоеда убить семь своих дочерей и украл у него сапоги-скороходы.

Сюжетные детали Ш. Перро М. Турнье обновил: дровосек в «Бегстве маленького Пусе» отвечает за устранение деревьев в Париже, чтобы освободить место для парковок и автомобилей; людоед (фр. l’Ogre – людоед, великан) заменяется хиппи по имени Логр (“Logre” М. Турнье вместо “L’Ogre” Перро), у которого нет жены, а семья его дочерей остаются живы в конце сказки; сапоги-скороходы превращаются в сапоги из оленьей кожи, прозвище Мальчик-с-пальчик (фр. le Petit Poucet) становится фамилией.

Еще одним мотивом в творчестве М. Турнье является мотив двойничества, наиболее ярко проявившийся в сюжете сказки «Да пребудет радость моя», при чтении которой, по мнению писателя, на читателя должен накладываться «густой туман» [Tournier 1981: 37], скрывающий фигуры ангела и демона, связанные с вышеназванным мотивом. В данной сказке рассказывается про человека по имени Рафаэль Бидош (фр. Raphaël Bidoche), музыканта, игравшего хоралы И.С. Баха, но вынужденного выступать в цирке.

Когда в шестнадцать лет талант Рафаэля «расцвел с несравнимой полнотой» (“s’épanouissait avec une plénitude incomparable” [Tournier 1978: 88]), половое созревание, повинующееся гротескному имени Бидош в виде «злой феи Пубертата» (“mauvaise fée Puberté” [там же]), превратило «романтического ангела» (“l’ange romantique” [там же]) в подростка с «выдающейся челюстью» (“sa mâchoire prognathe” [там же]), «большими очками, которые на него накладывала стремительная близорукость» (“les grosses lunettes qu’une myopie galopante lui imposait” [там же]).

Равновесие внешности Бидоша (фр. bidoche – мясо) и таланта Рафаэля, работы и любви нарушается появлением двойника – шансонье Бодрюша. Фонетическое сходство этих двух имен заставляет думать о воплощенном здесь мотиве двойничества. В работе, на которую Бидоша отправила денежная нужда, он видит картину своего упадка. Миф о двойнике придает глубину тому, что может показаться анекдотом. Встреча с двойником переворачивает жизнь и

судьбу Рафаэля Бидоша: его мечты играть хоралы Баха сталкиваются со славой клоуна-музыканта с «печальным лицом измажденного антропоида, его катастрофической левостью» (“son faciès triste d’anthropoïde hagard, sa gaucherie catastrophique” [Tournier 1978: 95]).

Мотив отчуждения рождается от разрыва между «бытием для других» и «бытием для себя», в чем можно уловить влияние Ж.-П. Сартра на творчество М. Турнье. Взрослый не выполняет обещаний ребенка, который мечтал стать музыкантом. Он оказывается клоуном, ничтожной реальностью в противовес возвышенному идеалу, пусть даже сопутствующему ему.

В творчестве М. Турнье также встречается образ андрогина, упоминающийся еще у Аристотеля. Например, мадам Уазлен в сказке «Бабушка Мороз», надев костюм языческого персонажа, описывается исключительно как «он»: (“Il se dirigea à grands pas...” [Tournier 1978: 31]). Однако она не теряет женственности, о чем говорит ее роль матери: мадам Уазлен является Бабушкой и Дедушкой Мороз одновременно. Две противоборствующие части общества не способны объединиться самостоятельно, поэтому для наступления мира в деревне Пульдрезик им нужен Спаситель (младенец Уазлен) и некто больший, чем обычный человек.

Сказка «Амандина, или два сада» также затрагивает тему андрогинности, противопоставляя жесткое сексуальное разделение в родном доме Амандины (мамин дом – папин сад) сексуальной двусмысленности природы, возможно, навеянное работами К. Леви-Страсса о структуре социума и мифа. В одной из них описывается обряд хако, в котором ребенок не маркирован по половому признаку, но играет роли обоих полов, что «позволяет ему быть полумужчиной и полуженщиной» [Леви-Стросс 1985: 249].

Андрогином является и Логр в сказке «Бегство маленького Пусе», который описан героем сказки мальчиком Пьером как «красивый, как женщина» (“beau comme une femme” [Tournier 1978: 57]) с длинными волосами, тяжелыми украшениями. Его хипстерская философия, выраженная в слогане вышитом над кроватью детей «Занимайтесь любовью, не занимайтесь войной!» (“Faites l’amour,

ne faites pas la guerre!” [Tournier 1978: 64]) и вегетарианская диета дают маленькому Пьеру Пусе (“Pierre Poucet”, “le petit Poucet”) понимание любви, которой он не встретил дома.

Несмотря на стремление писателя не модернизировать форму, некоторые тексты М. Турнье являются примером сложных синтезированных жанров. Так, рассказ «Саваны Вероники» является примером фантастического рассказа (или «необычной» сказки, по классификации А. Командеры): в нем соединились автобиографическое начало и миф. Этот мрачный текст в духе готических рассказов Г.Г. Эверса и Г. Майринка написан от первого лица, что роднит его со сказкой «Амандина, или два сада». Автобиографический элемент заключается в локусе, где происходит часть событий (город Арль), и персонажах, являющихся фотографами, моделями и людьми искусства. Из-за чего складывается ощущение, что рассказчиком является сам М. Турнье. Писатель увлекался фотографией, много путешествовал, в 1970 г. был одним из организаторов выставки фотографий «Встречи в Арле» (фр. “Rencontres de la photographie d’Arles”).

Сюжетообразующим элементом является волшебный предмет (подобно тем, что присутствовали в волшебных сказках) – амулет из зуба тигра (фр. “une dent de tigre” [Tournier 1978: 155]), талисман, который, по поверьям бенгальцев, защищает своего хозяина от нападения другого тигра (“...ils n’ont pas à craindre d’être dévorés par un tigre aussi longtemps qu’ils ont ce fétiche sur eux” [Tournier 1978: 156]). В начале сказки мужчина-модель Гектор, носящий этот талисман, полон сил и, оставшись без защиты, начинает угасать, терять себя, со стороны рассказчика описан процесс потери им голоса и его исчезновения. Амулет оказывается у девушки-фотографа Вероники, которая работает вместе с Гектором, фотографирует его, удерживает возле себя, пока не делает из него предмет искусства. Развязка рассказа туманна, так как остается тайной, умер ли Гектор, убила ли его сама Вероника подобно ведьме. М. Турнье не дал однозначного ответа, а лишь намекнул, описав в конце текста саваны как результат работы фотографа с натурщиком.

Как и другие тексты писателя, рассказ имеет несколько аллюзий: мифологических, литературных, библейских. Так, текст отсылает к мифологическому сюжету о Пигмалионе и Галатее: Вероника подобно Пигмалиону, который лепит женщину-идеал, создает произведение искусства, которое удовлетворяет ее художественный вкус. Только миф у М. Турнье видоизменяется, инвертируется: если в мифе скульптура оживает, то в рассказе человек исчезает в предмете искусства, буквально растворяется в полотнах. «Если в мифе о Галатее происходит чудо оживления, чудо жизни, то в тексте М. Турнье речь идёт о смерти» [Шевченко 2022: 35].

Поглощение холстом, плоским изображением души человека отсылает к роману О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» (1890). Существует бытовой миф о смертельной опасности фотографирования, заключающийся в том, что точное копирование образа человека может привести к похищению души. В рассказе описан процесс растворения души Гектора, его замолкания, исчезновения, превращения его в холст: сначала непосредственно через фотографирование, а после, когда Вероника разочаровалась в результате и недостаточной точности фотопередачи, через отпечатывание в определенных позах тела натурщика, погруженного в химическую смесь. С каждым новым опытом Гектор всё больше увядает, что замечает рассказчик, но он не в силах остановить этот процесс. Вероника прибегает к еще одному опыту: она отказывается от фотобумаги в пользу льняной ткани, которой окутывается тело еще живого Гектора как «мертвое тело в саван» (*“comme un cadavre dans un linceul”* [Tournier 1978: 171]). Только после этого художница довольна получившимся произведением, так как только подобный способ позволяет ей представить публике настоящего Гектора (*“le vrai, le seul Hector”* [Tournier 1978: 158]). На самом же деле эти саваны уничтожили его, стерли из жизни, обратили его в выщербленную маску (*“ce masque creusé”* [там же]).

Подобные метаморфозы отвечают мортальному мотиву, являются метафоризацией процесса увядания. Можно также отметить, что к концу рассказа Гектор замолкает: в начале текста он рассказывает легенду о своем талисмане,

затем пытается проститься с Вероникой, написав ей письмо (то есть он уже не имеет голоса), а в конце спит. Мотив молчания, приравненного к смерти, в противовес голосу, обозначающему принадлежность к миру живых, реализуется также в прозе П. Киньяра.

Название рассказа «Саваны Вероники» (“Les suaires de Véronique”), следуя теории Ж. Женетта о паратекстуальности, дает дополнительные смыслы. Лексема *le suaire*, переводимая на русский язык как «саван» или «плащаница» [Гак, Ганшина 2003: 1041], отсылает к названию важного для христиан предмета – Туринской плащанице (фр. “*le saint suaire de Turin*” [там же]). Как историками точное происхождение происхождение неизвестно, покрыто тайной, так и до конца текста происхождение полотен Вероники остается загадкой. Однако между этими предметами имеется значимое отличие, которое заключается в их восприятии: Туринская плащаница вызывает у людей благоговение, а вид саванов отвращение, в котором признается рассказчик (“*Je songeais, non sans écœurement*” [Tournier 1978: 171]). Он сравнивает саваны Вероники, являющиеся результатом работы с Гектором, с листами бумаги, между которыми раздавили муху: «кровавые симметричные отпечатки, которые у нас получались в школе при раздавливании ударом мухи, зажатой между двумя листами бумаги» (“*à ces empreintes sanguinolentes et symétriques que nous obtenions à l'école en broyant d'un coup de poing une mouche prise entre deux feuilles de papier*” [там же]). Так, инвертируется еще один мотив в рассказе М. Турнье.

Данный отрывок также иллюстрирует мотив отвращения к герою, который встречается и в романе «Лесной царь», герой которого ощущает себя «чудовищем», «людоедом», признавая любовь к мясу, плоти, крови. Тиффожа привлекают также близнецы: похожие друг на друга голуби, будто складывающиеся в пазл, мальчики-близнецы. Он сочувствует человечеству в целом, полагая, что после «расчленения» Адама, являющегося цельным идеальным существом, мужчина, женщина и ребенок были обречены на страдания, в чем прослеживается мотив андрогинности.

Общую романную и сказочную мотивную организацию имеют и произведения П. Киньяра. Главными во всем творчестве являются мортальный мотив и связанный с ним образ ребенка.

П. Киньяр в своих произведениях обращается и к всемирному литературному наследию. Эта интертекстуальность не является игрой и стремлением запутать читателя: все образы и мотивы подчинены главной философской идеи текста. Например, к одному из центральных образов романа «Ладья Харона» можно причислить архетип вещей головы, через который реализуется мотив смерти.

В главе XV романа П. Киньяр пересказывает историю о французской актрисе Вальиоте, «самой красивой в мире барокко» (*“la femme la plus belle du monde baroque”*) [Quignard 2009: 43], которая вышла замуж за аббата и была вынуждена покинуть театр после свадьбы. Ее муж настолько обезумел от любви к ее телу, что не смог расстаться с ним и сохранил ее череп (*“il garda le crane de son épouse”* [там же]). Аббат держал его подле себя на секретере, чтобы он напоминал ему об утраченной любви, чтобы он сам мог поговорить со своей умершей женой о минувшем. В XVI главе французская поданная Нинон де Ланкло также приобрела вторую жизнь, когда ее череп было велено поставить на секретер Марией Лещинской. Оба сюжета отсылают к первой сцене последнего акта трагедии У. Шекспира «Гамлет» (1599-1601), в которой принц Датский, прогуливаясь по кладбищу, находит мёртвую голову шута и вспоминает о своем детстве. Подобные эпизоды позволяют восстановить разорванную, но необходимую связь между живым и мёртвым и напомнить о собственной смертности.

Вышеназванные сюжеты реализуют мортальный мотив, присущий текстам П. Киньера, связь между жизнью и смертью. В XLVII главе романа «Ладья Харона» «Певческие праздники Марэ» (фр. *“Les fêtes des chants du Marais”*) данный мотив реализуется непосредственно с помощью архетипа вещей головы.

Глава представляет собой целостный сюжет, эпизоды которого разделены астерисками, раскрывающий историю о предательстве и возмездии. Ребенок-католик по имени Марселен Палезо (*Marcellin Palaiseau*), позавидовавший таланту мальчика-протестанта Бернона Малыша (*Bernon l’Enfant*) и его победам на

конкурсе детской песни, заманил соперника к обрыву у берега Сены и убил. Марселен пронзил Бернона ножом, сбросил тело в реку, а голову отсек, снял с нее кожу, сделав неузнаваемым (“Il lui coupe la tête, pèle la peau de son visage, le rend méconnaissable” [Quignard 2009: 137]), и спрятал «обезображенное лицо под камнями» (“Il cache le visage tout défiguré sous les pierres de la rive” [там же]).

На следующий год на пути к месту проведения конкурса Марселен услышал необыкновенный голос, поющий следующие строки: «Пока я потерян, моя душа будет продолжать петь. Мое имя не соединилось с моим телом, которое соединилось с морем. Я не умер, я исчез» (“Tant que je serai perdu, mon âme persistera à chanter. Mon nom n'a pas rejoint mon corps qui a rejoint la mer. Je ne suis pas mort, je suis disparu” [Quignard 2009: 138]). Толкнув черную лодку (“la barque noire” [там же]), стоящую у берега и символизирующую связь между миром живых и мертвых, ладью Харона, принесшую в этот мир голос умершего мальчика, на дне реки под камнями и мхом Палезо нашел череп Бернона. Он завернул его в плащ и отправился на конкурс, но не имел там успеха, так как его голос стал разрушаться. Ребенок Палезо становился юношей, а значит, был ближе к смерти. Его жизнью начинает управлять череп Бернона, когда сначала молчит, а затем запевает, и Палезо пользуется способностями этого магического предмета, чтобы обогатиться, и спорит с протестантским губернатором Ла-Рошели: если череп запоет, его озолотят, если нет, то мальчик умрет (“Ou bien cette tête de mort chante, tu es couvert d'or. Ou bien c'est toi qui deviens aussi mort que ce crâne que tu caches sous ton manteau” [Quignard 2009: 140]). Не внимая мольбам своего убийцы и призывая его смерть, череп Бернона отказывается петь. После убийства Палезо мертвая голова (“la tête de mort” [там же]) удивительно чистым голосом начинает петь песню «Время мести» (фр. “Heur de vengeance”), в нем признают голос мальчика Бернона. Губернатор восхищен, однако вскоре голос ему надоедает, так как череп знает только песню мести, не прекращающуюся ни днем, ни ночью. И Берон умирает второй раз, когда его голову отправляют на чердак, предавая забвению.

В данной главе подчеркивается связь между музыкой и смертью, которая наступает в момент тишины. Способ убийства Бернона напоминает расчленение мифического героя Орфея: после растерзания менадами его голова поплыла по реке Гебр к острову Лесбос, где изрекала пророчества и творила чудеса [Токарев 1987: 264]. Мотив смерти и воскрешения, а также образ отсеченной головы встречается во многих мифах различных культур (Адонис, Атис, Осирис, Мимир) и в литературе (голова Иоанна Крестителя в драме «Саломея» О. Уайльда, в повести Г. Флобера «Иродиада», голова Лоренцо в новелле у Дж. Бокаччо в «Декамероне»).

Косвенно Орфей упоминается в третьей сказке «Триумфа времени» П. Киньяра: учитель Натон назвал своего ученика Расина сиротой (фр. orphelin) [Quignard 2006: 48], французское слово имеет латинское происхождение (от лат. “*orphanus*”) и имеет индоевропейскую праформу \*h<sub>3</sub>órb<sup>h</sup>os с тем же значением. Этимология имени Орфея (др.-греч. Ὀρφεύς) достоверно неизвестна: данная лексема происходит от древнегреческого слова, переводящегося как «сирота» (др.-греч. ὄρφανός), от которого и произошло латинское “*orphanus*”, или от слова «тень» (др.-греч. ὄρφνός) [Hofmann 1974: 292].

В тексте возможно двоякое прочтение, если учитывать интерес П. Киньяра к этимологическим расследованиям. В сказке «Триумф времени» писатель проводит параллели между ребенком и мертвецом. В романе «Ладья Харона» он размышляет, ссылаясь на Цицерона и З. Фрейда, что смерть уносит человека, и на его месте остается пустота: воцаряется отсутствие взгляда и присутствия, на место живого человека приходит его тень, которая истощает живущего, помнящего, что там был живой человек, и крадет выжившего в мир теней (“La mort emporte avec elle le regard aimé plongeant le survivant dans l’absence de ce regard. L’absence du regard qui était porté sur lui est comme une nuit pour celui qui en est privé. A cette nuit l’ombre du mort se mêle, écrase le moi, l’amaigrit, le ronge. C’est ainsi que progressivement l’assombri devient la proie du regard qui manque au cours d’un avalement de plus en plus angoissant et obscur. C’est ainsi que le perdu dévore le superstes (le survivant), l’entraînant avec lui chez les umbrae (chez les ombres)”

[Quignard 2009: 194]). Под «следом» также понимается недостижимое для вспоминания событие, произошедшее без участия человека и являющееся «образом, не имеющим визуального источника внутри нас» [Quignard 2005: 28].

Роман «Ладья Харона» при всей своей сложности и интертекстуальности имеет и сказочные мотивы. Например, в XIV главе «Последний турнир» (“Le dernier tournoi”) используется традиционный сказочный троичный повтор (герой трижды побеждает турецкие войска), однако троичная победа знаменует здесь не победу благодетели героя, а его грехопадения. Герою по имени Говтельд приходится пройти путь к освобождению от грехов поеданием отходов людей и животных, земли и прочей грязи, что отсылает к подобным мотивам поглощения пищи в романе Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» (1532-1564).

В творчестве П. Киньяра образ ребенка является связующим звеном между миром живых и мертвых. Роман «Ладья Харона» начинается с этой связи – описанием перевозки младенцев на лодках, которую они зачастую не выдерживали и умирали. В связи с этим слово “corbillard”, изначально обозначавшее лишь «грузопассажирское судно, перевозившее младенцев» (“*mot corbillard <...> un coche d'eau qui transportait des nourrissons*” [Quignard 2009: 7]), стало означать катафалк [Гак, Ганшина 2003: 245]. Младенец находится на грани между жизнью и смертью, так как в момент рождения он прекращает свое существование в одном пространстве (чреве матери) и проявляется в другом, мире живых.

В сказке «Триумф времени» описан сам процесс перехода: ребенок замолкает, затем открывается большая дверь, в которую проникает свет (“*Une grande porte s'ouvrit, et ce fut une lumière*” [Quignard 2006: 73]). Тому, что переход произошел, и ребенок родился, отвечает также символ змеи, так как руки бабушки, которая будит ребенка, холодные, со змейной кожей (“*les mains froides*”, “*la peau du serpent*” [Quignard 2006: 74]). В данном случае змея является метафорой начала жизни, перекликаясь с одним из древнейших символов – уроборосом, змеи, поедающей собственный хвост. К тому же символ змеи значил способность к воскрешению после смерти из-за физиологических способностей

сбрасывать кожу, обновляться. «Змея была в первую очередь магическими религиозным символом сил, породивших жизнь, иногда она изображала самого Бога-Создателя» [Тресиддер 1999].

Мортальный мотив в творчестве П. Киньяра раскрывается в сопоставлении ребенка, старика и мертвеца как трех стадий существования человека. Все три образа в сказке «Триумф времени» объединяет хрупкость и худоба. Связь ребенка и старика прослеживается во второй сказке «Триумфа времени», в которой женщина, потерявшая свою дочь и описывающаяся как тощая (фр. *maigre* [Гак, Ганшина 2003: 650]), достает изо рта вставную челюсть (дословно в тесте – зубы) и кладет ее на скатерть (“*elle posa les dents sur la nappe*” [Quignard 2006: 25]). Как известно, зубы выпадают по естественным биологическим причинам у детей в процессе их роста и у пожилых людей. Наличие постоянных зубов говорит не только о том, что ребенок вырос, но и о том, что он близок к смерти. Связь подчеркивается также сравнением в романе «Ладья Харона» головы старика и младенца: «...маленькие карликовые головки, морщинистые, лысые, беззубые. Крошечные старики...» (фр. «...des petites têtes naines toutes ridées, chauves, édentées, ruisselantes. De minuscules vieillards...») [Quignard 2009: 19].

В конце рамочной сказки «Триумфа времени» бабушка описывает младенца тем же эпитетом «худой, тощий» (фр. *maigre*), каким была описана пожилая женщина: «такой тощий <...>, что, если я его трону, он сломается» (“*si maigre <...> que si je le touche il va se casser*”) [Quignard 2006: 73]). Употребление данного эпитета отсылает к четвертой сказке, в которой описывается приход в мир живых мужчины из другого мира, что назван то нищим (фр. *un mendicant* [Гак, Ганшина 2003: 680]), то мертвецом (фр. *un mort* [Гак, Ганшина 2003: 709]), то лишь образом человека (фр. “*l'image d'homme*” [Quignard 2006: 57]), но «очень бледным, очень худым, очень-очень худым» (“*très pale, très maigre <...> très très maigre*” [там же]). Таким образом, и младенца, и мертвеца объединяет один эпитет, употребляющийся для описания их два раза и пять соответственно. Также следует заметить, что ребенка и мертвеца объединяет одинаковый рефрен «это было

время, когда [их] называли Monsieur» (фр. «c'était un temps où on disait Monsieur...» [Quignard 2006: 47; Quignard 2006: 60]).

Важным для текстов П. Киньяра является уравнение «говорение – жизнь, молчание – смерть». И мотив смерти в сказке «Триумф времени» развивается в том числе через мотив плача, на что указывает первое предложение текста, которое звучит следующим образом: «В каждом доме любой угол имеет свои слезы» (“Dans chaque maison tout recoin a ses larmes” [Quignard 2006: 9]). С мотивом смерти связан плач и крик ребенка (а также рыдание, вопль), звуковое сопровождение начала жизни в целом, наличие голоса в творчестве и П. Киньра, и М. Турнье соответствует миру живых, ассоциируется с жизнью, молчание – со смертью. В «Триумфе времени» П. Киньра неоднократно употребляется глагол “crier”, семантическим ядром которого являются семы «кричать, вопить, звать» [Гак, Ганшина 2003: 265]. «В один ряд с ними встает метафорическое, контекстуальное значение «рыдать», так как дети одновременно и кричат, иплачут» [Шевченко 2024: 161].

Третья сказка «Триумфа времени» отличается от трех других наличием у героев имен. Сюжет повествует о встрече Расина и души Вергилия, рассуждающих друг с другом о живых и мёртвых, о том, что ад пустеет, так как там осталось совсем мало мёртвых (“le séjour des morts est pour ainsi vide” [Quignard 2006: 51]). Эта сказка отсылает к «Божественной комедии» Данте Алигьери включением в сюжет Вергилия: Расин по наставлению учителя переводит отрывок из его поэмы «Георгики» (вероятно, из IV книги), в котором Орфей спускается в ад (“C'était le passage où Orphée descend aux enfers” [Quignard 2006: 41]), сам римский поэт появляется перед маленьким Расином, рассказывая о жизни в загробном мире. В «Божественной комедии» детям также отведена особая роль: некрещенные дети находятся на самом верхнем кругу ада (“...толпы детей <...> заслуги нет без таинства крещенья» [Данте 2021: 19]), в Лимбе.

В романе «Ладья Харона» многократно встречается образ лодки (фр. la barque), плывущей по реке (главы I, III, XIII, XXIX, XLVII, LI-LIII, LVIII, LXIV, LXX, LXXVI, LXXVIII, LXXXV, LXXXVI), в сказке «Триумф времени» описан

шторм в океане (море, которое стало белым в夜里 из-за шторма (“l’océan était blanc dans la noir” [Quignard 2006: 56])), а в заключающем текст стихотворении описано, как по волнам плывет ладья. В связи с этим можно говорить о присутствии в творчестве писателя повторяющейся метафоры пересечения водного пространства как попадания в другой мир.

Вода во многих культурах является мифологическим символом перехода, река в мифах и сказках обычно символизирует границу между «своим» и «чужим» пространством, преодолеть которую необходимо героям для того, чтобы попасть в другое пространство и вернуться обратно. Подобное значение река имеет и в евангельских текстах, как заметила исследователь Юе Чжо, при этом этот образ неразрывно связан с наличием пересекающего водный поток судна с младенцем внутри: мать Моисея отправляет его в плетеной корзине по Нилу, обрекая на смерть в бурных волнах, однако дочь Фараона спасает его от гибели. То время, пока ребенок плывет по течению, он находится на грани между жизнью и смертью, и выбрать исход он не может. Так и у П. Киньяра ребенок «не совсем жив, не совсем мертв» (фр. «ni tout à fait morts, ni tout à fait vivants») [Yue Zhuo 2015: 544]. В более поздних текстах, более оптимистичных (сравним с сюжетом сказки «Слово на кончике языка», где погибает герой), ребенку даровано второе рождение [Yue Zhuo 2015]. Образ ребенка в сказке «Триумф времени» 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» [Шевченко 2024: 161], а в рамочном сюжете происходит его второе рождение.

В сказке «Триумф времени» и творчестве П. Киньяра в целом образ ребенка и состояние младенчества как пограничного между жизнью и смертью являются одними из основных, как и мотив смерти. В прозе М. Турнье одними из основных являются мотивы людоедства, андрогинности, двойничества и отчуждения, встречающиеся в романах, рассказах и литературных сказках. Поэтика сказок М. Турнье и П. Киньяра характеризуется введением литературных архетипов, аллюзиями на сюжеты и образы мировой литературы, что позволяет сделать

вывод о возможном полилоге наших авторов с широким литературным контекстом и интертекстуальности литературных сказок М. Турнье и П. Киньяра.

### **2.3.2 Гибридизация жанровой формы литературной сказки как особенность творчества М. Турнье и П. Киньяра**

Литературная сказка в творчестве М. Турнье и П. Киньяра отражает тенденции современного французского литературного процесса и обладает гибридной жанровой формой в той или иной степени.

Сказки М. Турнье по сравнению с текстами П. Киньяра сильнее сближаются с каноном по жанровой форме, так как автор неставил перед собой задачу обновления именно жанра или отказа от него.

В ряде текстов М. Турнье закономерно прослеживается тенденция к игре с жанром. Например, сказка «Амандина, или два сада» имеет форму дневника; рассказ «Саваны Вероники» содержит автобиографические элементы и также написан от первого лица; сказка «Да пребудет радость моя» создана в стиле агиографического текста описанием жизни героя с рождения и сотворению им чуда преображения.

Сказка в творчестве М. Турнье обладает характеристикой интертекстуальности и предлагает интерпретацию жанровой формы. Рождественская сказка «Да пребудет радость моя», как полагают исследователи И.В. Суслова и М.С. Мазунина, развивает темы сказок Ч. Диккенса: способность к состраданию, борьба с искушением, совершенствование духа, спасение души, наличие чуда [Суслова 2017: 195]. Эта сказка также подобно фантастическим сказкам и новеллам XIX в. продолжает мистическую традицию романтических новелл и сказок Э.Т.А. Гофмана, которая выражается в использовании мотива двойничества, договора с дьяволом и музыкальной тематики. Писатель стремился переосмыслить содержание корпуса текстов мировой литературы и тексты своих сказок делал иллюстрациями размышлений о природе человека, путях развития истории. Вышеназванная сказка, как впрочем и другие сказки М. Турнье из сборника «Тетерев», организована структурным элементом, который является

каноническим для крупных позаических форм, но присутствует и в малых, а именно образом автора. М. Турнье заявляет о себе, своих эстетических приоритетах, создавая метатекст сказки. Его герой, Рафаэль Бидош, продающий талант музыканта вопреки своему предназначению, становится Бестером Китоном, американским комиком, киноактером, прославившимся эскападами трюков. Эта авторская характеристика Бидоша-клоуна противопоставляется образу архангела Рафайла, ставшего синонимичным музыканту, вместо цирковой клоунады исполнившему на пианино настоящую музыку, хорал И.С. Баха, заставивший зрителей не издавать хохот и крик, а устремиться в иные миры. Таким образом, «бинарная оппозиция», семантически воплощенная в имени героя преодолевается метафорой чуда, сотворенного писателем.

Сказка «Амандина, или два сада» по определению автора является сказкой метафизики. Метафора инициации достигается путем преодоления «бинарной оппозиции» пространственных категорий сад ухоженный – сад дикий. Именно в диком саду Амандина находит статую Купидона, сравнивая себя с богом любви, находя в своем облике его черты. Объектом аллюзии здесь служит и культурный контекст, без сомнения, но и его авторское прочтение. В движении сюжета героиня познает себя и мир вокруг путем наблюдений и размышлений, которые фиксирует в своем дневнике. Автор акцентирует внимание читателя на обозначениях дней недели, когда ведутся записи: среда и воскресенье. Семантика открытий нового мира связана с воскресеньем, утверждение в новом знании со средой. Девочка пытается осмысливать черты меняющегося мира вокруг нее, когда кот оказывается кошкой, каменный мальчик становится копией ее самой. В простой житейской ситуации начинает проглядывать трагедия взросления и разрыва с миром родителей, их мир Амандине понятен и неинтересен. Метафора инициации становится глубже, чем может вместить сознание ребенка, тем более, что девочка не понимает, откуда на ее ноге кровь. Сексуальность обретена уже, но не осмысlena героиней, хотя тайна раскрыта, поскольку Амандина выполняет функцию маски самого автора, М. Турнье. Таким образом, сказка М. Турнье приобретает черты жанра эссе, иллюстрируя «предрефлексивное cogito» Ж.-

П. Сартра, предпонятийное состояние невинности, непосредственности восприятия.

Проза П. Киньяра также обладает чертами гибридности. В своих произведениях писатель стремится воссоздать историю, выстроить новую вселенную, обращаясь к разным историческим эпохам и к разным сферам искусства. Его герои так или иначе представляют творческие профессии: это художники, ценители искусства, люди со сложной психологической организацией, «обусловленной катаклизмами времени и личной судьбы» [Никола 2013: 108].

Некоторые романы П. Киньяра, как отметила литературовед М.И. Никола, оцениваются как исторический «метароман», «характеризующийся подчеркнутой субъективностью, продиктованной стремлением к новизне, как в интерпретации материала, так и в его художественной презентации» [Никола 2013: 108]. Переводчица романов П. Киньяра И.Я. Волевич разделила его романы на три направления: античность, барокко, XX в. К первому относятся романы «Carus или Тот, кто дорог своим друзьям» (1979), «Записки на табличках Апронении Авиции» (1984), «Альбуций» (1990), «Ладья Харона» (2009) и эссе «Секс и страх» (1994), ко второму – романы «Все утра мира» (1991) и «Терраса в Риме» (2000), к третьему – романы «Салон в Вюртемберге» (1986), «Лестницы Шамбора» (1989), «Американская оккупация» (1994) и «Вилла Амалия» (2006) [Мастер перевода: Ирина Волевич о Паскале Киньяре].

Античная тема, например, нашла отражение в произведениях, связанных преимущественно с римской историей и культурой, в том числе с периодами «кризиса, перелома, распада, конца» [Никола 2013: 108]. Многие произведения П. Киньяра являются свидетельством неугасающей традиции обращения к античной тематике с целью восполнить лакуны прошлого или, как полагает М.И. Никола, с целью осознать особенности современной переходной эпохи (рубеж XX-XXI вв.) и найти «новые способы ее художественного воплощения» [Никола 2013: 111].

В творчестве П. Киньяра нашла отражение и идея «конца истории» (В.В. Шервашидзе), выражающаяся в создании альтернативных версий истории, «автобиографического вымысла»: примером такой сказки может служить «Септуагинта», посвященная событиям библейской истории или четыре сказки «Триумфа времени», отсылающие к личности автора.

Показательным с этой точки зрения является и роман писателя «Записки на табличках Апронении Авиции», который повествует о жизни римлянки-патрицианки Апронении Авиции, жившей в переходную эпоху – на рубеже IV-V вв. н.э. (379 по 414 г.).

«Записки на табличках Апронении Авиции» состоят из двух частей. Первая часть оформлена в жанре комментария, вторая представляет сами таблички, текст которых прост и лаконичен, однако он и составляет весь сюжет романа. Таким образом, писатель поддерживает мистификацию, но целью является не игра и запутывание читателя, а как раз попытка восполнить утраченное прошлое, уловить «след».

Отсутствие в «Записках на табличках Апронении Авиции» упоминаний исторических событий рубежа IV-V вв. н.э. может быть объяснено, как отметила М.И. Никола, отстраненностью героини, выступающей «воплощением субъективной концепции автора: «защитная реакция» личности перед лицом катастрофических событий находит естественный выход в выборе эстетико-гедонистического проживания, свойственного римскому психоментальному типу» [Никола 2013: 108], представителям аристократии, воспринимающим мир эстетически и обладающим зрелостью.

«Записки на табличках Апронении Авиции» являются не просто безупречно стилизованной мистификацией в угоду игре с читателем. Роман своей целью ставит именно философское, ментальное восполнение утраченного пласта эпохи – сознания римлянина IV-V в. н.э. П. Киньера не интересуют исторические события и общественная роль героини, его объектом интереса становится именно ее внутренний мир, личность (как в случае с романом «Альбуций»), простая жизнь,

оставшаяся за пределами истории. Поэтому героем была выбрана обычная женщина, не имеющая исторической роли в происходящих тогда событиях.

П. Киньяр умело сочетает в романе «Записки на табличках Апронении Авиции» вымысел и воссоздание исторической эпохи, от которой писатель оставил лишь глобальные события, описывая быт римлянки, ее поэтическое и мифологическое восприятие мира. Данный текст является примером «вымышленной истории», «контристории», попыткой найти «след» ушедшей эпохи и человека того времени. Мотив «умолчания», фрагментарность, свойственные всей прозе писателя, реализуются в резких переходах и сменах тем и семантической сжатости некоторых записок.

Роман «Записки на табличках Апронении Авиции» является примером синтеза исторического романа и дневника.

Исследователями отмечалась гибридность и других текстов писателя. В.В. Шервашидзе в своей статье «Тенденции и перспективы развития французского романа» рассматривала «Маленькие трактаты» (*Petits Traités*, 1991) П. Киньяра как гибрид романа и эссе, пронизанный идеей «бессилия языка, иллюзорности знания и памяти» [Шервашидзе 2007], как текст академического дискурса, содержащий множество комментариев, ссылок на труды философов и писателей. Портреты известных личностей у П. Киньяра не совпадают с общепризнанными историей фактами, что порождает, по мнению В.В. Шервашидзе, пародийно-иронический модус повествования [Шервашидзе 2007]. Он также присутствует в романах «Лестницы Шамбора», «Carus, или Тот, кто дорог друзьям» и «Салон в Вюртемберге», которые под влиянием ироничности становятся «психоаналитическим саспенсом» [Blanckeman 2008], обыгравшим идеи автора, его страхи и полет фантазии, иллюзии сознания и памяти и непостоянности чувств.

Еще одним примером синтеза романа и эссе является роман «Ладья Харона» из цикла «Последнее королевство», являющегося своеобразной кульминацией творчества писателя. Роман имеет кольцевую композицию, отличается отсутствием единого сюжета, фрагментарностью, интертекстуальностью и

автобиографичностью. В этом романе П. Киньяр пытается с точки зрения философии и событий разных эпох осмыслить идею смерти, рассуждает на тему связи жизни и смерти, помещая действие и преломление своей мысли в Древний Рим, Средневековье, в различные европейские страны, а также в Россию, Японию и т.д., сопоставляя совершенно неожиданные образы (сходство морского узла и пуповины, голов пожилого человека и ребенка).

Цикл романов «Последнее королевство» в целом объединяет тексты, представляющие собой гибридные произведения, имеющие черты автобиографии, эссе, сказки, исторического романа и «размывающие границы между жанрами и выходящие за рамки норм литературоведческой категоризации» [Шевченко 2022: 36]. Философ Г. Асселен назвал тексты П. Киньяра «театром перестановок и трансмутаций, а «Последнее королевство» – местом неограниченной гибридизации» (“*Théâtre des permutations et des transmutations, le Dernier Royaume est le lieu d'une hybridation sans limites*”) [Lussier 2016], элементы которого своим уникальным образом воздействуют друг на друга. В этой логике избыточности главным является не коллекционирование и перечисление как можно большего количества различных событий, а рассмотрение их как отдельных понятий, исключенных из привычных смыслов и значений с целью вернуть им первоначальное, истинное положение.

П. Киньяр в своих произведениях обращается к истории, поиску утерянного воспоминания, пытается заполнить лакуны и воссоздать лик эпохи. Он умело оперирует литературными образами, сюжетами и сказочной формой. Под формальным эклектизмом скрыто писательское требование зафиксировать события, мысли, сюжеты и теории и совершить еще один виток по герменевтическому кругу, чтобы приблизиться к воспоминанию, которое лежит в начале истории.

Обращение к жанру сказки для П. Киньяра тождественно созданию мифа, описывающему последовательность событий, который мог бы стать основой романа. Одним из художественных приемов писателя является обращение к

прошлому в разных формах: к древним языкам, античности, этимологическим исследованиям и к форме фольклорного текста.

Три сказки П. Киньяра были поставлены на сцене («Слово на кончике языка», «Триумф времени», «Принцесса Старая Королева»), в чем выражается потребность писателя вернуть письменный текст сказки к изначальной форме рассказывания и вернуть рассказчика на театральную сцену. Сценическая форма «рассказывания» сказки явилась новаторским приемом, позволяющим писателю не скрыть себя за личностью актера, а, наоборот, заявить о себе.

Следуя тенденции рубежа XX-XXI вв. возвращения к рассказыванию историй, П. Киньяр использует форму сказки как древнего жанра, суть которого заключается, по его мнению, в праве писателя рассказывать. Философские замыслы автора, в которых и заключен смысл, реализуются в конкретных деталях, образах и мотивах. Персонажи играют лишь второстепенную роль, а сам текст имеет множество автобиографических элементов и концентрирует черты всего творчества писателя (фрагментарность, высокую образность и метафоризацию, наличие множества мотивов, обращенных к эпохе Средневековья и Античности, мифу).

Сказочную прозу П. Киньяра отличает автобиографичность, что вместе с философским наполнением приближает его тексты к эссе. В сказке «Триумф времени» упоминаются город, в котором в детстве жил писатель, некоторые моменты из его биографии. На прямое присутствие автора в тексте указывает цитата « тот, о ком я говорил, это я » (“celui dont je parle c'est moi” [Quignard 2006: 72]), которая отсылает к знаменитой фразе М. Монтеня «Содержание моей книги – я сам» [Монтень 1992: 5].

Поэтика сказки смешивается с характерными чертами эссе «(философский подтекст, преобладание авторского видения мира над описанием реальности и рассуждением о ней, анализ прожитого опыта в попытке выстроить внутренний диалог) и притчи (реализация текста в устной форме, неразвернутый сюжет, сжатые характеристики и описания, архетипичность персонажей, символизация, двуплановость повествования)» [Шевченко 2024: 163].

Сказка «Триумф времени» не является сборником сказок, так как они не разделены заглавиями, ни цельной сказкой, так как выделяются четыре сюжета. Данный текст, обладая, как и романы П. Киньяра, интертекстуальностью, является сказкой в неклассическом понимании, примером гибридного жанра, в нем сливаются художественное обобщение в сближении с притчей и лирические отступления, вводящие философское начало.

Жанр сказки у П. Киньяра приобретает характеристики эссе и притчи, модифицируется и усложняется. Как и во многих текстах рубежа XX-XXI вв., в сказках П. Киньяра проявляется «эстетика гибридных форм».

## **Выводы к Главе 2**

Середина XX в. во Франции литературоведами характеризуется как эпоха постмодерна и «нового романа», которые обозначили смену парадигмы и критику предыдущих теорий. Н. Саррот утверждала, что роман XIX в. исчерпал себя, А. Роб-Грийе заявил вслед за Р. Бартом о «смерти персонажа». Текст, по их мнению, должен стать автономным, читатель, которому предлагалось распутывать замысел, – стать соавтором. Однако не все писатели строго следовали идеям постмодернизма и «нового романа».

Литература сближалась с другими видами искусства, развивалась публицистика и эссеистика, жанр автобиографии, дневников, писем и мемуаров. Происходил постоянный поиск новых форм для выражения авторских идей.

К концу XX в. тенденция к гибридизации становится преобладающей во французской литературе. Новые формы при этом не стремятся противостоять традиции, а синтезируются с ней. Наблюдаются следующие процессы: возвращение художественности, субъекта, рассказа, интереса к истории, актуализация романа, реализма и мифа, создание новых способов повествования, отвержение формальности постмодернизма. Роман вновь призван рассказать историю. Эстетика «гибридных форм» создала новую модель романа, размывающую границы самых разных жанров и видов литературы.

Мишель Турнье интегрировал в художественную прозу философские теории, так как был философом по образованию, как и Паскаль Киньяр. Писатели стремились в старую традиционную форму литературной сказки и рассказа вложить новое содержание, создавая новый миф и интерпретируя уже известные сюжеты и мотивы.

Прозе М. Турнье характерна интертекстуальность, обращение к литературным архетипам и мифу, обыгрывание известных сюжетов и образов, переплетение хронологических пластов, а также пародийность как способ переосмысления культурного наследия.

Сказки и рассказы М. Турнье сложны и философичны, как и романы, несмотря на их внешнюю простоту. Дидактическая направленность сказки

позволила адаптировать тексты и для детской аудитории. Детская и юношеская аудитория не была основной для писателя, однако он уделял ей должное внимание. Философские идеи он превращал в конкретные, предметные образы, выстраивая «бинарные оппозиции», полагая, что именно так лучшим образом достигается синтез литературы и философии.

П. Киньяр вошел в литературу относительно рано: первое произведение (эссе о Захере-Мазохе) было опубликовано в 1969 г., первый роман был опубликован в 1979 г. Оба писателя творили в одно время, однако их подходы к творчеству несколько отличались. М. Турнье интересовало не изменение формы, формальная организация текста изменялась вслед за содержанием, в то время как П. Киньяр создавал сложные фрагментированные тексты, наполнял их лакунами, играл с временной категорией текста.

М. Турнье и П. Киньяр в первую очередь известны как романисты, исследователями анализируются в основном их романы, но и малая проза не уступает романной в плане насыщенности аллюзиями, образности, аллегоричности и философичности и обладает той же мотивной организацией. Уже в композицию сборника сказок и рассказов «Тетерев» М. Турнье вложил определенную идею: каждый последующий текст был длиннее предыдущего, и каждый отражал проявление добродетели или греха. Он стремился ясным и простым языком выразить свое представление о природе человека.

В корпус малых прозаических произведений М. Турнье и П. Киньяра входит также множество эссе о литературе, философии, искусстве. Тематика этих произведений часто соотносится с образной и мотивной системой романов и сказок.

У М. Турнье сказка является продолжением романного творчества, отражением его философских идей. П. Киньяр же обращается к форме сказки с целью вернуть свое прошлое как изначальное универсальное, общее для каждого человека.

Творчество обоих писателей в разной степени обладает многими характерными для новых течений рубежа XX-XXI вв. особенностями:

использование гибридных жанровых форм, в которых соединяются черты литературной сказки с эссе, притчей, интертекстуальность, соединение вымысла и биографического начала.

Литературная сказка входит в корпус творчества писателей и является носителем их философских воззрений в такой же степени, как и роман. Романы и сказочные тексты зачастую имеют одну фабулу, схожие образы и сюжеты, берущие начало в мировой культуре. Так, в сказках М. Турнье общими с романами являются архетип людоеда, символ леса как дикого пространства, мотив отвращения и отчуждения.

Таким образом, общими для всего творчества – как романного, так и сказочного – М. Турнье и П. Киньяра являются следующие особенности:

- обращение к литературным архетипам, мотивам и сюжетам мировой литературы: одними из основных в творчестве М. Турнье являются архетип людоеда, андрогина, мотив двойничества и отчуждения; образ ребенка и мотив смерти являются одними из главных в творчестве П. Киньяра;
- философское наполнение художественных текстов: расстановка бинарных оппозиций (К. Леви-Стросс), метафизическая трактовка событий, психологическая разработка характера героя как «предрефлексивное cogito» и отражение экзистенциальной идеи «бытия-в-себе» (Ж.-П. Сартр) в сказках М. Турнье; отражение понятий травмы рождения (З. Фрейд), четверицы М. Хайдеггера в сказках П. Киньяра;
- гибридизация жанра литературной сказки: литературная сказка включает жанровые элементы дневника, эссе, притчи, романа, сценической формы сказочного текста.

М. Турнье и П. Киньяр обращаются к образам мировой культуры, опираются на философские теории в своих текстах, в результате создавая новые варианты жанров. Литературная сказка в их творчестве является ярким примером синтеза литературы и философии, это обстоятельство проявляется в гибридности жанровой формы литературной сказки в их творчестве.

## **Глава 3. Художественные особенности французской литературной сказки**

### **М. Турнье и П. Киньяра**

#### **3.1 Паратекстуальность сказок М. Турнье и П. Киньяра**

Литературные сказки являются частью корпуса художественных текстов М. Турнье и П. Киньяра, имеющих те же мотивы, элементы сюжета, образы и т.п., в которых отражены философско-эстетические воззрения авторов. Вследствие чего текст приобретает характеристику «темноты», иными словами, требует декодирования.

Одним из ключей к пониманию произведения является связь непосредственно текста и околотекстового пространства, иными словами, паратекст. Термин, введенный Ж. Женеттом, имеет следующее определение: паратекст – «это то, что дает возможность тексту стать книгой и в качестве таковой предложить его читателям и, в более общем смысле, широкой публике» [Колотов 2011: 37]. Паратекст Ж. Женетт сравнивал с порогом или, по терминологии Х.Л. Борхеса, «вестибюлем», предвосхищающим текст.

Паратекст, по теории Ж. Женетта, разделяется на перитекст (то, что находится внутри текста) и эпитетекст (то, что находится вне текста). Так, в перитекст входят подзаголовки произведений, заголовки глав, предисловия, примечания и пр., в эпитетекст – рекламные тексты, афиши, интервью, рецензии критиков и пр. Паратекст также подразделяется на автографический (созданный самим автором) и аллографический (созданный издателями, критиками, журналистами).

Под паратекстуальностью понимается отношение текста определенного произведения к его внетекстовой части, к которой относятся заглавия, подзаголовки, промежуточные заголовки, предисловия, авторские обращения, предупреждения, заметки, эпиграфы, иллюстрации, суперобложка, обложка, которыми определяется наличие дополнительных смыслов [Лунькова 2023: 65].

М. Турнье, и П. Киньяр определяли жанр своих произведений, добавляя субжанровые характеристики.

Так, в сборнике «Тетерев» М. Турнье представлены рождественские сказки (фр. *le conte de Noël*) «Бабушка Мороз», «Бегство маленького Пусе» и «Да пребудет радость моя» и сказка инициации (фр. *le conte initiatique*) «Амандина, или два сада».

Жанровое определение «рождественская сказка» само по себе является отсылкой к сказкам Ч. Диккенса, ставших образцом европейской рождественской сказки, в которых сатирически порицается социальная несправедливость, описывается суровая действительность английского города и в счастливом финале после борьбы с грехом в результате духовного совершенствования происходит чудо. М. Турнье в своих сказках также затрагивает современные ему проблемы (экологическая тематика сказки «Бегство маленького Пусе»), делает противоборство двух обществ сюжетообразующим элементом в сказке «Бабушка Мороз», вводит мотив чуда в сказку «Да пребудет радость моя».

Названная сказкой инициации и сказкой метафизики «Амандина, или два сада» представляет собой философское осмысление от лица ребенка реальности и сути материнства. По мнению М. Элиаде, обряд инициации лежит в основе народной сказки, целью которого является «изменение религиозного и социального статуса посвящаемого» [Элиаде 1999: 12-13]. Ребенок проходит ряд испытаний (отлучение от родителей и изоляция, жертвоприношение и получение тотемного животного и др.), устойчивых в культуре разных народов, после которых человек «обретает совершенно другое существование, становится другим» [там же]: мальчик становится мужчиной, девочка – женщиной.

Сказка «Амандина, или два сада» повторяет путь инициации: девочка изолируется от родителей, попадая в «другой сад», получает тотемное животное в виде кошки Камико и проходит испытание. Лес в мифологическом сознании является «другим» пространством, чаще всего именно девочки проходили этап изоляции в инициальном обряде в темноте леса.

М. Турнье расширил жанровое значение сказок в своем сборнике, что дало ключ к их пониманию.

П. Киньяр же в предисловиях к сборникам или непосредственно на обложке дает жанровое определение текстам, указывая только жанр сказки и количественную характеристику: сказка (фр. conte), четыре сказки (фр. quatre contes) как в случае со сказкой «Триумф времени», пять сказок (фр. cinq contes) – со сказкой «Принцесса Старая Королева».

Заглавия сказок М. Турнье обычно отражают содержание текстов: называют персонажей («Бабушка Мороз», «Пьеро или тайны ночи», «Саваны Вероник») и смыслообразующие элементы (хорал Баха в сказке «Да пребудет радость моя» как символ проявления чуда), кратко описывают сюжет («Бегство маленького Пусе»), обозначают пространство действия («Амандина или два сада»).

Заглавия сказок П. Киньяра часто становятся метафорой, отражающей замысел автора, это касается сказок «Слово на кончике языка», «Триумф времени», «Ребенок с лицом цвета смерти», другие называют место действия событий («Песнь Марэ»), персонажей («Этельруда и Вольфрамм»), важные сюжетные элементы («Секрет поместья»). Заглавие «Триумф времени» при этом отражает интертекстуальность и интермедиальность текста (связь с ораторией Г.Ф. Генделя).

Сказки М. Турнье содержат примечания от автора, в которых он поясняет некоторые моменты, касающиеся создания текстов, или рассуждает о своих произведениях, и эпиграфы. Ко всему сборнику «Тетерев», например, в качестве эпиграфа помещен перевод отрывка из стихотворения итальянского философа и поэта Л. дель Васто (Lanza del Vasto) “Au fond de chaque chose, un poisson nage. Poisson de peur que tu n’en sortes nu, Je te jetterai mon manteau d’images” («В глубине любой вещи плавает рыба. Рыба страха, что ты выйдешь нагишом, Я накину на тебя свой плащ образов») [Tournier 1978: 7]. Эпиграф отражает подход автора к сборнику: под привычными вещами, конкретными объектами скрыта истина.

Автографический перитекст сказки «Триумф времени» П. Киньяра более содержателен, так как включает на отдельном непронумерованном листе авторскую аннотацию «Прошу включить» (фр. “Prière d’insérer”) с историей

создания текста: сказка была написана для театральной постановки М. Виаль, которая сыграла роль главного рассказчика. Выполнив свою часть работы в обеспечении постановки текстом, П. Киньяр возложил на плечи актрисы всю остальную работу и оставил ее «работать совершенно одну» (“laisse <...> travailler entièrement seule”) [Quignard 2006].

В аннотации писатель также расскрывает свой замысел «сочинять сонаты сказок» (“inventer des sonates de contes”) [там же], называет одну сказку рамочной (“un conte-cadre” [там же]) и указывает на необходимость игры всего двух актеров – одного немного немой (“muet” [там же]) и самой М. Виаль. Из интервью театру, являющегося частью автографического эпитетекста, стало известно, что вторым актером был Лам Труонг (Lam Truong).

В этом же интервью, данном совместно с М. Виаль, П. Киньяр прояснил многие моменты, касающиеся понимания жанра сказки, возникающего многоголосья, совпадающего с жанровым определением «соната» и «сюита», сравнения сказки и шаманского обряда. У писателя не так много интервью, он скромен и нелюдим, как отметила И.Я. Волевич.

В автографический эпитетекст сказок М. Турнье входят его многочисленные интервью, данные различным журналистам (например, Ж.-Л. Дельблату, М. Пайо, Ж.-Ж. Брошье и др.) и исследователям, в том числе Е.Е. Моттирони, в которых он рассказывает о своей жизни и раскрывает важные детали, и эссе «Зеркало идей» и «Полет вампира» о собственных произведениях и рассуждениях о мировой литературе (романах Г. Гессе, Т. Манна, Стендоля). Так, в интервью Ж.-Л. Дельблату М. Турнье раскрыл замысел сказок «Амандин, или два сада» и «Пьеро, или тайны ночи».

Паратекст в творчестве М. Турнье и П. Киньяра представлен следующими элементами: автографическим перитекстом (заглавия и аннотации у П. Киньяра, примечания и эпиграфы у М. Турнье, а также определение жанров произведений обоих авторов) и эпитетекстом (интервью и эссе), аллографическим эпитетекстом (сюда относятся иллюстрации, критические статьи и монографии исследователей). В интервью оба писателя раскрыли замыслы собственных

текстов и высказали свои мысли касательно важных для понимания смысла моментов (например, метафизичность сказки М. Турнье «Амандина, или два сада» или связь поколений в «Триумфе времени» П. Киньяра). Таким образом, паратекст сказок М. Турнье и П. Киньяра содержит ключ к пониманию основного текста.

### **3.2 Особенности хронотопа в сказках М. Турнье и П. Киньяра**

Литературные сказки Мишеля Турнье и Паскаля Киньяра содержат как традиционно сказочные, так и совершенно нетипичные для классической литературной сказки особенности.

Сказочное пространство канонически является волшебным, вымыщенным, находящимся в другой реальности. В сказках М. Турнье же упоминаются реальные топонимы. Так, деревня Пульдрезик (фр. Pouldreuzic), упоминающаяся в «Бабушке Мороз» и сказке «Пьеро, или тайны ночи» находится в Бретани, на северо-западе Франции. Более того, М. Турнье отправляет в путь своего героя Пьера Пусе 23 декабря в лес к югу от Парижа, недалеко от деревни Шуазель (прямо автор не называет место, но намекает на него указанием окружающей топонимики – «автострада 306» (“la nationale 306” [Tournier 1978: 53]), «лес Рамбуйе» (“forêt de Rambouillet” [там же])), где жил сам писатель.

Время и пространство в сказках М. Турнье может быть метафизическим, как в сказке «Амандина, или два сада», а может быть более современным: в сказке «Бегство маленького Пусе» появляются небоскребы и парковки, грузовики и шоссе, а в сказке «Да пребудет радость моя» упоминаются консерватории, цирк и Бастер Китон.

Показатели эпохи М. Турнье использовал с целью осветить и современные темы, например, проблемы экологии. Экологическая тематика занимает важное место в сказке «Бегство маленького Пусе». Осовремененная версия сказки Ш. Перро «Мальчик-с-пальчик» служит экологическому дискурсу, структурированному вокруг оппозиции между стремлением к урбанизации отца

Пьера Пусе и по совместительству главного дровосека Парижа и идеалом жизни в общении с природой, поддерживаемым хиппи по имени Логр.

Осуждение урбанизации основывается на конкретных отсылках на современность, которые привязывают повествование к нашей эпохе. Тем не менее, как часто бывает у М. Турнье, реалистическая приземленность размывается символической и поэтической наполненностью.

Классическую сказку отличают традиционный зачин («давным-давно», «жили-были» и т.п.) и концовка, кратко описывающая дальнейшую жизнь персонажей. В сказках М. Турнье не содержится ни сказочного зачина, ни концовки: все они оригинальны. В анализируемых текстах традиционное наречие «*depuis des lustres*» [Tournier 1978: 29], которое можно перевести как «много лет» или «давным-давно», встречается лишь раз, в сказке «Амандина, или два сада». Эта сказка наиболее приближена к фольклорным текстам, так как несет первоначальную функцию – функцию инициации. В ней отсутствуют приметы времени, так как события в ней универсальны. Пространство в данной сказке разделено на два мира, что обозначено уже в заглавии. Однако это не «свое» и «чужое» пространство, не мир живых и мертвых, традиционному сказочному двоемирию М. Турнье дает собственное философское наполнение.

Первое пространство представлено садом отца, описанным эпитетами «ухоженный и причесанный» (“*soigné et peigné*” [Tournier 1978: 39]), идеально устроенным, с ровным и зеленым газоном (“*les gazons du jardin sont aussi verts et bien rasés*” [Tournier 1978: 36]), в этом саду каждый предмет находится на своем месте. Второе пространство недосягаемо: это загадочный «другой сад», находящийся за стеной и манящий своей дикой красотой, дикая чаша, в которой царит беспорядок зелени, травы, колючек и деревьев (“*un fouillis de verdure, un vrai taillis, une mêlée d'épines et d'arbres couchés, de ronces et de hautes fougères, et aussi un tas de plantes...*”» [Tournier 1978: 43]).

Двоемирие в сказке М. Турнье отличается от двоемирия магического реализма, так как в нем присутствует конфликт на буквальном пространственном и образном метафизическом уровнях. Сад отца Амандины, вызывающий у

девочки скуку, символизирует влияние родителя на развитие девочки, контролирующего ее поведение, а другой сад, привлекающий внимание ребенка, – темное пространство, где будет происходить этап обряда инициации. До этого момента Амандина подчиняется правилам дома матери и сада отца, родное пространство кажется ей холодным, с зимней температурой (“la température est toujours la même, été comme hiver” [Tournier 1978: 36]), идеальным в своей чистоте, так как между родителями происходит за нее борьба (“un vrai concours de propreté” [там же]).

Сад за стеной в представлении Амандины является маленьkim раem, недоступным и тем притягательным, она стремится попасть туда, чтобы вновь подружиться с одичавшим котенком Камико. Проникнуть в него становится для девочки навязчивой идеей, в результате она находит лазейку в виде старого грушевого дерева, по которому можно взобраться на стену. Другой сад является противоположностью сада отца Амандины: это «девственный лес» (“forêt vierge qui devait grouiller de crapauds et de serpents” [Tournier 1978: 43]) с высокими травами, странно пахнущими цветами.

М. Турнье обдуманно вводит название дерева – груша, по которому Амандина перелезает в другой сад. Плоды груши, по форме напоминающие женскую фигуру, символизируют материнство, в античной культуре являются атрибутом Геры и Афродиты [Тресиддер 1999: 68], в христианстве символизируют Еву [Бидерманн 1996: 64].

Если в сказке М. Турнье «Амандина, или два сада» пространство четко разделено на два мира стеной, в сказке П. Киньяра «Триумф времени» оно является пограничным, так как имеет черты и мира живых, и мира мертвых.

В «Триумфе времени» действие постепенно перемещается во времени и пространстве: первая сказка описывает мнимое настоящее, воспоминания рассказчика; вторая – события, которые произошли в некоем городе, только намекается, что это место находится за гранью мира живых; третья вводит в сюжет Вергилия, знаменитого проводника по загробному миру, превращая мир эпохи классицизма в Лимб; в четвертой сказке прямо говорится, что события

происходят «недалеко от ада» (“n’était pas située bien loin des enfers” [Quignard 2006: 62]). В дом супружеской пары на окраине приходит нищий, который говорит прямо и честно, что пришел из иного мира (фр. «l’autre monde» [Quignard 2006: 58]), и ему верят. Наконец, завершается «Триумф времени» смертью и рождением ребенка и песней о покое и путешествии в другой мир. Пространство этой сказки описывает пограничное состояние сознания рассказчика и поэтому представляет собой смешение мира живых и мертвых, Лимб. Это подтверждается неоднократным упоминанием воды как пространства перехода в различных формах: реки (фр. la rivière), океана (фр. l’océan), моря (фр. le mer), пруда (фр. la mare), качающейся на волнах лодки (фр. la barque).

Время и пространство в «Триумфе времени» схематичны и условны: конкретные топонимы (Сюржи, Рюген, Париж) упоминаются как пройденный путь мужчины во второй сказке, а конечное поселение не называется. Более того, мужчина переступает через реку, которая является границей между двумя мирами (“il franchit la rivière” [Quignard 2006: 19]), что намекает на известную реку Аида Стикс. В третьей сказке П. Киньяр прибегает к одному из своих излюбленных методов – к созданию вымышленной истории: исторических персонажей (Расина и Вергилия) он помещает в свой художественный мир.

Писатель при этом стремится сохранить форму сказки. Например, он включает традиционный сказочный зacin «однажды» (фр. “un jour”): в третью («однажды месье Расин был занят переводом отрывка из Вергилия с латыни на французский язык...» (“**un jour** que Monsieur Racine était occupé à traduire un passage de Virgile du latin en français...” [Quignard 2006: 40])) и четвертую сказку («однажды особенно морозной зимой нищий вышел из леса» (“**un jour** d’hiver particulièrement glacé un mendiant sortis du bois” [Quignard 2006: 57])). Вторая сказка оканчивается в духе фольклорной сказки фразой, отсылающей к традиционной концовке «они жили долго и счастливо и умерли они в один день». П. Киньяр ее сократил, добавил наречие «вместе», и в результате окончание сказки стало более универсальным и безликим: «Они жили вместе. Они умерли вместе» (“Ils vécurent ensemble. Ils moururent ensemble” [Quignard 2006: 36]).

Вымышленность и метафизичность хронотопа роднит сказку П. Киньяра с фольклорным текстом, в чем и состоял замысел автора.

Время и пространство в сказках П. Киньяра однозначно являются характеристиками инореальности. Хронотоп для М. Турнье является отражением реальности, так как он упоминает в сказках конкретные топонимы (Пульдрезик, Париж, Шуазель) и черты современности.

### **3.3 Евангельские и музыкальные аллюзии в сказках М. Турнье и П. Киньяра**

В сказках Мишеля Турнье и Паскаля Киньяра нашли отражение не только общекультурные образы и мировые сюжеты, оба писателя обращались также к евангельским и мифологическим аллюзиям, видоизменяя их и наполняя философским подтекстом.

Например, в сказке «Бегство маленького Пусе» М. Турнье предлагает аллюзийное соотнесение Логра с образом Иисуса Христа. Логр, прототипом которого стал людоед из сказки Ш. Перро, отшельник с идеологией хиппи, наделен обликом, совпадающим с общими представлениями о внешности Иисуса Христа. Логр описан как «босой в длинной тунике из суроевой ткани» (“*pieds nus dans une longue tunique de toile écrue*” [Tournier 1978: 63]) с «волосами, разделенными посередине пробором» и свободно спадающим на его плечи» (“*ses cheveux séparés au milieu par une raie tombent librement sur ses épaules*” [там же]). Логр проявляет отеческую любовь, позволяя Пьеру забрать приглянувшиеся сапоги в память о нем (что повторяет фразу Христа на Тайной Вечере), предмет, «который будет сопровождать в пустыню» (“*un objet qui t’accompagnera dans le désert*” [там же]). В конце рассказа, в канун Рождества маленький Пусе надевает «сапоги мечты» (“*des bottes de rêve*” [Tournier 1978: 65]), которые в воображении превращают его в огромный каштан.

Христианская тематика поднимается в сказке «Бабушка Мороз», в сюжете которой писатель соединил два культурных пласта, два слоя общества, взяв за

основу рождественской сказки сюжет о рождении Христа и языческий обряд, связанный с ролью Деда Мороза.

В сказке описывается жизнь деревни Пульдрезик, охваченной враждой между «клерикалами» и «радикалами», религиозной и светской частью общества, выраженной философским вопросом о судьбе деревни «Наступит ли в Пульдрезике перемирие» (*Pouldreuzic allait-il connaître une trêve?*) [Tournier 1978: 29], и жаждой одних победить своих идейных врагов. Представителями двух сторон были кюре и учитель: первый в Рождество проводил мессу в церкви, второй переодевался в Деда Мороза. Однако прежний учитель ушел на пенсию, и его место заняла молодая учительница мадам Уазлен. Она отдала своего трехмесячного ребенка кюре для исполнения роли младенца Иисуса в рождественских яслях, а сама не отказалась играть роль Деда Мороза. Таким образом, в этом персонаже соединились две противоборствующие стороны.

Автор не дал религиозной и светской части общества одержать победу, выстраивая развязку конфликта таким образом, что две традиции объединились в церкви, когда мадам Уазлен в костюме Деда Мороза покормила грудью Иисуса Христа. В самый неподходящий момент во время чтения полуночной мессы младенец Уазлен, лежащий в декорации на сцене, заплакал, так что никто не смог успокоить, только его мать, ставшая Дедом Морозом, но не потерявшая своей материнской сути, поднялась к яслям и, раздвинув бороду, успокоила ребенка: «Дед Мороз самолично ворвался в церковь. Он направлялся большими шагами к яслям. Потом он раздвинул свою большую бороду из белой ваты, он расстегнул свой красный плащ и протянул щедрую грудь младенцу Иисусу, внезапно успокоившемуся» (*“le Père Noel en personne faire irruption dans l’église. Il se dirigea à grands pas vers la crèche. Puis il écarta sa grande barbe de coton blanc, il déboutonna sa houppelande rouge et tendit un sein généreux au Petit Jésus soudain apaisé”* [Tournier 1978: 31]).

На Рождество – в знаковый, переломный для жителей деревни момент – с мадам Уазлен и ее трехмесячным сыном произошли метаморфозы. Младенец, далёкий от политических и идеологических распреей, чистый и невинный, в самом

деле стал Спасителем (“...le bébé laïque si miraculeusement métamorphosé en Sauveur”) [Tournier 1978: 30], а его мать, переодетая в Деда Мороза, буквально стала им, потеряв свое имя (в тот момент, когда она идет к сцене и кормит грудью своего сына, употребляется местоимение третьего лица мужского рода «он» (фр. il)).

Библейское начало М. Турнье включил и в третью рождественскую сказку «Да пребудет радость моя»: духовное равновесие героя устанавливается с помощью религиозного хорала Баха.

В данной сказке описана «выдуманная история, которая напомнит настоящую» (“cette histoire inventée qui lui en rappellera une vraie” [Tournier 1978: 86), адресована, вероятно, французскому актеру Дарри Коулу. В основе сюжета лежит жизнеописание пианиста Рафаэля Бидоша, наделенного божественным талантом, но заурядной внешностью: его талант рос с годами (“talent s'épanouissait avec une plénitude incomparable” [Tournier 1978: 88]), однако из ребенка, похожего на ангела, Рафаэль вырос в непривлекательного подростка, и «Бидош, казалось, торжествовал полностью над Рафаэлем» (“Bidoche paraissait triompher totalement sur Raphaël” [Tournier 1978: 88]).

Хорал Баха Рафаэль играл с упоением и чувством единения с Творцом, но из-за финансовых трудностей и наставлений жены, пианист был вынужден выступать в цирке. Облачившись в клоуна, когда, казалось бы, Бидош вновь одолел Рафаэля, пианист в тишине, образовавшейся после его игры, преследуемой смехом зрителей, начал играть свой любимый хорал, который придавал ему сил в тяжелые годы. Старый цирковой рояль «чудесно слушался рук и возносил божественную мелодию в темные высоты шатра, где угадывались трапеции и веревочные лестницы» (“obéissait merveilleusement à ses mains, et faisait monter la divine mélodie jusqu’aux hautes obscurités du chapiteau où se devinaient des trapèzes et des échelles de corde” [Tournier 1978: 98]). Тогда уже в божественной тишине, на последней ноте хорала открылась крышка рояля, и из света появился архангел Рафаэль, охраняющий клоуна-музыканта от того, чтобы тот окончательно стал Бидошем.

Помимо очевидных намеков на присутствие божественной силы в сказке упоминается и дьявол, что ощущает сам Рафаэль «в порывах, которые били стены маленького зала, тот самый смех Дьявола, то есть триумфальный рев, в котором расцветают ненависть, трусость, глупость» (“dans les rafales qui battaient les murs de la petite salle, le rire même du Diable, c'est-à-dire le rugissement triomphal dans lequel s'épanouissent la haine, la lâcheté, la bêtise” [Tournier 1978: 91]). Ранее зло было воплощено исключительно в негативных формах лени, скуки, равнодушия, теперь оно проникло в родную область Рафаэля: «впервые он встретил его положительно воплотившимся и грохочущим, и именно в этом позорном Бодрюше, активным соучастником которого он был» (“pour la première fois, il le rencontrait positivement incarné, et grondant, et c'était dans cet infâme Bodruche dont il se faisait le complice actif” [там же]). Как фарс судьбы Рафаэль воспринимал эту карикатурную славу, полученную осквернением его искусства и унижением его существа, как перевертыш и дьявольский образ самого себя.

С этого момента повествование вписывается в драму грехопадения и искупления. Смех дьявола противопоставляется «небесному смеху, божественному веселью, которое было ничем иным, как благословением созданию от его творца» (“un rire céleste, l'hilarité divine qui n'était autre que la bénédiction de sa créature par le Créateur” [Tournier 1978: 89]).

Падение Рафаэля напоминает падение Адама под влиянием Евы: его жена Бенедикт Приор (*Bénédicte Prieur*) (выбор имени ироничен: *Benedictus* – от лат. “*benedictum*” (благословение) [Дворецкий 1976: 129], *Prieur* – от фр. “*prieur*” (настоятель) [Гак, Ганшина 2003: 867]) заставляет мужа поддаться соблазну денег и богатства, поощряя искусство в цирке. После «падения в ад» цирка и клоунады Рафаэль, защищенный именем архангела, познает искупление на Рождество. Появление из рояля архангела Рафаэля выглядит как рождественское чудо. Таким образом провозглашается победа музыканта над клоуном: «после ада хохота это была радость небес, нежная и душевная, что парила над причащающейся толпой» (“après l'enfer des ricanements, c'était l'hilarité du ciel, tendre et spirituelle, qui planait sur une foule en communion” [Tournier 1978: 98]).

В сказке «Да пребудет радость моя» христианская тематика соединяется с музыкальной: чудо связано именно с музыкальным произведением. Хорал, который играет Рафаэль, в тексте сказки М. Турнье назвал “*Que ma joie demeure*”, что является отрывком названия хорала “*Jésus, que ma joie demeure*”, являющегося десятой частью кантаты И.С. Баха “*Herz und Mund und Tat und Leben*” (фр. “*Le cœur, et la bouche, et l'action, et la vie*”) известного тем, что он был многократно записан в том числе для фортепиано. Дословно фраза “*que ma joie demeure*” переводится цитатой Христа из Евангелия от Иоанна «сие сказал Я вам, да радость Моя в вас пребудет и радость ваша будет совершенна» [Евангелие от Иоанна 15:11] своим ученикам с целью утешить их тем, что «радость Христова» будет с ними даже в предсмертный час. Речь призвана открыть человеку надежду на очищение и утешение, несмотря на его греховность и беспомощность. Таким образом, с помощью данной музыкальной аллюзии реализуется в тексте сказки мотив чуда спасения души.

Во всем творчестве П. Киньяра музыка занимает важное место, так как писатель был не только философом, но и музыкантом. Писатель обращается к музыке, испытывая ностальгию по музыкальному творчеству (“*pour moi, c'est un peu lié quand même à une nostalgie de la musique*” [Интервью *Triomphe du temps*]). Именно поэтому П. Киньяр выразил желание написать «сонаты сказок».

Сказка «Триумф времени» обладает исключительной музыкальностью на композиционном и мотивном уровне, на уровне подтекста и интертекстуальности. Текст включает четыре сказки, представляющие цельный текст и не разделенные даже астерисками как части глав в романе «Ладья Харона». Четко не разделены и субъекты речи, из-за чего и возникает своеобразное многоголосье, что определяется стилистикой сонаты.

В сказке можно выделить двух рассказчиков, являющихся сыном и матерью, абстрактных, не наделенных характером и именами. По замыслу П. Киньяра только женский персонаж, вобравший в себя большую часть опыта, чуть ли не всего человечества, так как в тексте поднимаются фундаментальные вопросы жизни и смерти, должен иметь голос. Рассказчик в образе ее сына,

пытаясь осмыслить их, прибегает к вспоминанию своего прошлого, рассуждениям на различные темы, дойти до сути. В результате в finale текста описывается сцена пробуждения ребенка, который и стоит у начала жизни и смерти.

В первом отступлении писатель, расшифровывая название сказки и приводя переводы на английский (“Triumph of Time”) и итальянский (“Il trionfo del tempo”), вводит имя немецкого композитора эпохи барокко Г.Ф. Генделя (Georg Friedrich Händel, 1685 – 1759). У этого композитора существует две оратории с идентичным названием: первая «Триумф времени и разочарования» (итал. “Il trionfo del tempo e del disinganno”) была написана в Риме в 1707 г., вторую «Триумф времени и правды» (“Il trionfo del tempo e della verità”) он писал на протяжении тридцати лет и закончил в Лондоне в 1737 г. Однако существует вторая версия оратории «Триумф времени и правды», которая, вероятно, была дополнена и доработана с минимальным участием композитора, так как он состарился и ослеп в 1757 г. Так как Г.Ф. Генделя П. Киньяр приписывает эпитет «слепой» (фр. aveugle) [Гак, Ганшина 2003: 89], можно сделать вывод, что им цитировалась именно последняя версия.

Авторское жанровое определение «сонаты сказок» отсылает к романам Г. Гессе (Hermann Hesse, 1877 – 1962), который назвал свой роман «Степной волк» «сонатой в прозе» [Руколеева 2011: 58], так как он композиционно напоминает музыкальное произведение (канон или фугу), также многопланов, многоголосен и полифоничен, имеет несколько рассказчиков, «так же строго и четко построен» [Апт 1995: 474], как писал сам автор.

Не только жанровое определение объединяет роман Г. Гессе и сказку П. Киньяра. Г. Гессе включил в свое произведение музыкальную тематику, в том числе упоминая несколько композиторов (Г.Ф. Генделя, Ф. Шуберта) и И.В. фон Гёте, который, по мнению исследователя А.Е. Махова, является «одним из образцовых полифонических писателей» [Махов 2005: 113]. П. Киньяр в своей сказке так или иначе процитировал всех трех: отрывок названия оратории Г.Ф. Генделя является заглавием текста, в finale сказки писатель цитирует текст стихотворения, музыку к которому написал Ф. Шуберт (Franz Peter Schubert; 1797

– 1828) и в котором улавливается аллюзия на стихотворение И.В. фон Гёте «Ночная песнь странника II» (“Über allen Gipfeln”, 1780).

Стихотворение Ф.Л. Штольберга на немецком и перевод на французский, финализирующее сказку «Триумф времени», на русском языке носит название «Песня над водой» (“Auf dem Wasser zu singen”, 1782):

|                                 |                             |
|---------------------------------|-----------------------------|
| Tel qu'un cygne dans la vague,  | Как лебедь на волне,        |
| barque qui se perd,             | затерявшаяся лодка,         |
| l'or du soir au sommet des      | вечернее золото на вершинах |
| chênes                          | дубов                       |
| vient se réfléchir              | отражается                  |
| dans l'eau qui chante porte ton | в поющеи воде, несущей твою |
| ombre [Quignard 2006: 75].      | тень.                       |

Поэтический текст, следуя тематике всего произведения, вводит образы воды, лодки, теней, которые символизируют переход в другое пространство.

В 1823 г. Ф. Шубертом на текст стихотворения был написан лид (песня) с мелодией, напоминающей наплывающие на берег волны. Получившая композиция является баркаролой. «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 Ф. Шуберта начинается в минорной тональности, а заканчивается в мажорной, синхронизируясь с настроением стихотворения» [Шевченко 2024: 162]. Эта же тематика покоя и умиротворения содержится в стихотворении «Ночная песнь странника II» И.В. фон Гёте, которое легло в основу одноименной музыкальной композиции Ф. Шуберта в 1823 г.

Помимо музыкальных тем в сказке «Триумф времени» содержатся евангельские мотивы. Например, во второй сказке введен мотив возвращения: мужчина, покинув свою жену двадцать лет назад, после скитаний (“j’erre” [Quignard 2006: 22]) возвращается в родной измененный с годами город, узнаваемый по старому колодцу и церкви (“le vieux puits, la vieuille église” [Quignard 2006: 20]). Евангельский мотив возвращения, присутствующий в притче о блудном сыне, благосклонно принят отцом в родном доме, так как он «был

мертв и ожил» (Лк. 15:11-32) [Евангелие от Луки], у П. Киньяра не теряет религиозный подтекст, приобретая значение духовного очищения героя-мужчины. Как в евангельской притче, где отец прощает сына, женщина также находит в себе силы простить.

В сюжете о Расине и Вергилии автор вводит прямое упоминание Нового Завета. В желтом свечении, появляющимся у головы Расина и являющимся только отблеском от огня, угадывается нимб (“...le visage de l’enfant à cet instant était entouré d’une espèce de lumière jaune” [Quignard 2006: 49]), после чего появляется Вергилий. Ребенок наделен божественным даром: его учитель Hamon, отругав Расина за то, что тот уснул во время занятий, раскаивается, называя его сиротой, близким к сердцу Бога (“plus proche de Dieu, plus proche du cœur de Dieu” [Quignard 2006: 48-49]), воробьем небес из Нового Завета (“les moineaux du ciel que mentionne le Nouveau Testament” [Quignard 2006: 49]).

В Ветхом Завете, в притчах Соломона сказано: «Как воробей вспорхнет, как ласточка улетит, так незаслуженное проклятие не сбудется» [Притчи 26:2]. Значение притчи прочитывается в отмене незаслуженного наказания: порицание учителя действительно было напрасным.

В Новом Завете находим более точное значение в словах Иисуса Христа, в Евангелии от Матфея: «Не два ли воробья продаются за одинъ ассарій? \*{Малая монета.} и ни одинъ изъ нихъ не упадеть на землю безъ воли Отца вашего». [Евангелие от Матфея]. Эта цитата согласуется с раскаянием учителя, назвавшего ребенка «близким сердцу Бога».

Представленные выше музыкальные и евангельские аллюзии, отражающиеся в образах, символах и элементах сюжета сказок, являются составляющей частью поэтики в литературных сказках М. Турнье и П. Киньяра и демонстрируют интертекстуальное начало, расширяют философский метатекст сказок и вводят скрытый дидактический план повествования, поскольку прямое морализирование нехарактерно для жанров сказки или притчи в современной литературе.

### **3.4 Авторские особенности поэтики литературной сказки М. Турнье и П. Киньяра**

Литературная сказка в творчестве Мишеля Турнье и Паскаля Киньяра имеет как общие художественные особенности, о которых было сказано выше, так и отличительные, авторские.

В классической фольклорной сказке присутствует разделение персонажей на однозначно положительных и отрицательных, последние играют важную роль в испытании героя, которое ему необходимо преодолеть.

П. Киньяр в интервью отмечал, что сказка отрицает психологическую разработку персонажа, не может быть носителем конкретного архетипа, тем более сказочный герой не может обладать личностной индивидуальностью, психологическими чертами. «Сказка не может быть сыграна, прожита как персонаж» (*“le conte ne peut pas être joué, habité comme un personnage”* [Интервью Triomphe du temps]), так как находится между сном и явью, между животным и людским миром, является чем-то цельным (*“...moitié animal, moitié humain, c'est quelque chose qui est d'un seul bloc”* [там же]).

Жанр сказки писатель сравнил с шаманским обрядом, в котором участвуют два человека (*“dans le chamanisme, il y a toujours deux officiants”* [Интервью Triomphe du temps]): самому шаману во время ритуала необходимо покинуть тело и отправиться в путешествие, второму – находиться рядом с ним и поддерживать связь через речь, чтобы тот смог вернуться. Эту древнюю связующую и одновременно разделяющую функцию сказки писатель назвал трансом (*“c'est une très vieille fonction divisée par deux comme ça, la transe”* [Интервью Triomphe du temps]). Таким образом, обращение к жанру сказки является способом познать то, что находится за гранью реальности, познать собственное «я» или тайны прошлого, вести внутренний диалог со своим «я».

Вследствие такой установки автора в сказке «Триумф времени» отсутствует разделение на положительных и отрицательных персонажей, как и свойственная литературной сказке оценка эпохи и отражение в тексте современных автору проблем. События сказок универсальностью напоминают миф: путешествие,

встреча с женой и возвращение домой во второй сказке, разговор с мертвыми в третьей, одаривание в четвертой. Однако герои сказки «Триумф времени» созданы приемами смыслового обобщения и становятся символами и будто театральными масками: мать, сын, мужчина, женщина, муж, жена, ребенок, старик, старуха, мертвец. Названы только исторические лица в третьей сказке (маленький Расин, его учитель Натон и поэт Вергилий).

В сказках М. Турнье персонажи также не наделяются однозначно положительными или отрицательными чертами. Сказку «Бегство маленького Пусе» отличает от других отсутствие счастливого финала, так как он омрачается ложной справедливостью: полиция арестовывает отшельника Логра, который привил маленькому Пьеру Пусе любовь к природе, антиподами которого являются дровосек Пусе и его жена мадам Пусе.

Отец Пьера раскрыл сыну философию урбанического эстетизма: как правильно расчистить город от деревьев, отделать его подобно ювелиру (“pour la finition, on est orfèvres, nous” [Tournier 1978: 51]), дать пространство людям и парковкам их машин и при этом не дать пострадать зданиям и горожанам. Это философия «чистого», расчищающего урбанизма: «Большие тополя <...> приходилось рубить, и спускать плахи один за другим веревками. И все это без разбитого стекла, без разбитого автомобиля» (“Les grands peupliers <...> qu'il fallu les couper, et descendre les billots un par un avec des cordes. Et tout ça sans casser une vitre, sans défoncer une voiture” [Tournier 1978: 52]).

В ночь зимнего солнцестояния отшельник Логр рассказывает Пьеру историю падения человека, показывая ветхозаветного мстительного Бога-Яхве; но Логр учит, что человек может жить в гармонии с самим собой и природой, если, подобно дереву, он остается прочно связанным с землей, так как дерево держат корни, без которых дерево слабо. Логр как приверженец пацифистской философии называет проклятием людей утрату растительного царства: люди «...попали в животное царство. Между тем, что такое животное царство? Это охота, насилие, убийство, страх. Растительное царство, напротив, это спокойный рост в единстве земли и солнца. Поэтому всякая мудрость может основываться

только на медитации дерева, которую проводят в лесу люди вегетарианцы...» (sont tombés dans le règne animal. Or, qu'est-ce que le règne animal? C'est la chasse, la violence, le meurtre, la peur. Le règne végétal, au contraire, c'est la calme croissance dans une union de la terre et du soleil. C'est pourquoi toute sagesse ne peut se fonder que sur une méditation de l'arbre, poursuivie dans une forêt par des hommes végétariens... » [Tournier 1978: 60]).

Можно сделать вывод, что герои М. Турнье, кроме явно читающихся в их облике литературных архетипов, наделены личностными чертами.

Отличительной чертой сказок М. Турнье является психологизм: герои наделены чувствами и эмоциями, которые подробно описываются писателем. В том числе в сказке «Амандина, или два сада» по мере развития сюжета читатель наблюдает взросление девочки Амандины, ведомой ее котенком Камико, ее самопознание и взросление, открывающее тайну пола (гендера).

Писатель выбрал дневниковую форму для сказки, так как в этом случае от первого лица становится возможным прочитать эмоции героини: любовь (“J'aime bien la maison de maman et le jardin de papa” [Tournier 1978: 36]), скуку (“c'est quelquefois aussi un peu ennuyeux” [там же]), радость (“Je me réjouis de voir mon petit chat grandir” [Tournier 1978: 37]), страх и радость (“Ça me fait un peu peur, mais je ressens en même temps une grande joie” [Tournier 1978: 39]), грусть (“Quand j'entends remuer dans la chambre des parents, je suis triste, la fête est finie” [там же]), стыд (“Ce que je vais écrire est très vilain, et j'ai honte, mais comment faire?” [Tournier 1978: 43]; смешение противоположных эмоций (“Je suis très malheureuse. Et très heureuse en même temps” [там же]) и др.) и начало инициации.

Сюжет сказки построен на попытке девочки узнать, куда убегает ее повзрослевший котенок Камико, которая раскрывает философский подтекст сюжета самопознания. Скучая в саду отца и доме матери, Амандина, поддавшись желанию приручить котенка, перелезает через забор и попадает в другой сад. Кошка, олицетворяющая женское начало [Бидерманн 1996: 131], является проводником девочки в «другое» пространство, символизирующее тайный,

сексуальный мир взрослых [Tournier 1978: 337]. Преодоление преграды, объясняющееся в тексте простым любопытством, метафоризируется: стена превращается в «метастену», означающую преодоление препятствия на пути к взрослению.

Амандина в сказке дважды описывает себя в зеркале – в начале и в конце текста. В первой дневниковой записи героиня видит себя как девочку десяти лет (“Quand je me regarde dans une glace, je trouve que j’ai l’air d’une petite fille de dix ans” [Tournier 1978: 35]), в предпоследней – она замечает, что похожа не на десятилетнюю девочку (“Pourtant je n’ai plus l’air d’une petite fille de dix ans” [Tournier 1978: 46]), а на «мальчика из камня» (“je ressemble au garçon de pierre” [там же]). В диком саду кошка привела ребенка к статуе мальчика, его атрибуты (лук и стрелы) указывает на то, что это Эрос (Купидон): «...совсем голый мальчик с крыльями за спиной. Он наклоняет свою кудрявую голову с грустной улыбкой, которая углубляет ямочки на его щеках, и он поднимает палец к губам. Он выронил небольшой лук, колчан и стрелы, висящие вдоль пьедестала» (“...un jeune garçon tout nu avec des ailes dans le dos. Il incline sa tête frisée avec un sourire triste qui creuse des fossettes dans ses joues, et il lève un doigt vers ses lèvres. Il a laissé tomber un petit arc, un carquois et des flèches qui pendent le long du socle” [Tournier 1978: 45]). По ноге Амандины стекает кровь, и девочка недоумевает, потому что царапин у нее нет (“Une traînée de sang sur ma jambe. C’est curieux, je n’ai d’écouche nulle part” [там же]).

«Начало превращения как инициации отражено также в композиции текста: события происходят в среду (фр. mercredi) и воскресенье (фр. dimanche). Сказка начинается с воскресенья, в греческом языке этот день был первым (от др.-греч. Πρώτη – начало). В христианстве и в современной культуре это день воскрешения Иисуса. И в этот день Амандина начинает свой путь к инициации. Покровителем среды является Гермес, в римской традиции названный Меркурием, являющийся посредником между богами, миром живых и мертвых, именно в этот день происходят попытки Амандины попасть в другой сад и именно этим днем

заканчивается сказка, когда происходит переворот в сознании девочки» [Киричук 2021: 54].

Психологическое состояние ребенка как эволюцию героя М. Турнье описывает в сказке «Бегство маленького Пусе». Возраст Пьера не указан, однако он боится, что его почерк может родителям показаться детским (“*Ils vont encore dire que j’ai une écriture de bébé*” [Tournier 1978: 52]). Персонаж уже не считает себя ребенком, то есть он сделал тот шаг к самопознанию, который Амандина совершила к концу сказки. Пьер уходит из дома, объясняя это тем, что «любит деревья и сапоги» (“*préfère les arbres et les bottes*” [там же]), и этот образ жизни кардинально отличается от того, что уготован ему отцом на двадцать третьем этаже высокотехнологичной башни.

В своих сказках М. Турнье не выделяет в финальной части сформулированной в тексте морали, подобно авторам канонических литературных сказок. В сказке «Бегство маленького Пусе», например, разделение на «плохое и хорошее» не определено авторской оценкой, что позволяет читателю самому выбрать сторону, так как каждая из них описывается сугубо субъективно, с точки зрения мальчика Пусе. Сказка побуждает читателя следовать инициастическому пути ребенка к возвращению в «растительное Царство», не касаясь отрицательного влияния, которое в свое время могла оказать идеология хиппи.

Одним из инструментов М. Турнье является внедрение в сказку комического, пародии и иронии, что встречалось и в литературной сказке XVIII в. Например, в сказке «Бабушка Мороз», в которой конфликт между жителями является сюжетообразующим звеном, комическая коллизия отсылает к комедии положений. Юмористический и философский пафос сказки выстраивается и на антитезе «мужское – женское».

Комическое начало направлено в одинаковой мере как на две системы ценностей, так и на их представителей (кюре и учительницу). С точки зрения логики повествования ничего не нарушается, но с помощью введения

евангельских аллюзий предстает парадоксальный иронический финал, невозможный, если оторвать его от сюжета.

Тайна в сказке «Амандина, или два сада», касающаяся гендерной проинадлежности кошек Амандины, преподнесена автором с юмором: девочка до того момента, пока точно не узнает, самцы или самки ее питомцы, описывает их, употребляя исключительно мужские местоимения. Первую кошку Амандину зовут Клод (*Claude*), и только после появления у нее котят становится ясно, что это кошка (“*Décidément Claude doit être une chatte*” [Tournier 1978: 35]). Аналогичная ситуация с котенком Камико, пока девочка не находит «его довольно круглым» (“*je le trouve bien rond*” [Tournier 1978: 46]) и не проводит аналогии с матерью Камико.

Комическое начало можно обнаружить и в сказке «Да пребудет радость моя», основанное на звучании фамилии Бидош и ее сходстве с именем двойника Бодрюша. Конфликт между мечтами Рафаэля и его жизнью выстраивает комический и трагический регистр. Таким образом, рождается и «ирония на полпути к смеху и слезам, небу и аду – осознание разрыва между человеческими стремлениями к идеалу и подавляющими реалиями повседневности» [Wain 1961: 261].

М. Турнье в этой рождественской сказке соединяет высокое и низкое, божественное и дьявольское начало. Религиозный лексикон (“*divin*” (божественный), “*Créateur*” (Творец), “*Diable*” (дьявол), “*le miracle*” (чудо), “*l'enfer*” (ад) и др.), постоянно присутствующий, подчеркивает метафизическое измерение сказки, сниженная же лексика (“*rot*” (отрыжка), “*pinette*” (интрижка) и др.) является чертой, характерной для творчества М. Турнье, как travestiрующая пафос возвышенного до «грязи реальности».

М. Турнье обращается также к языковой игре для создания комического эффекта. В сказке «Бабушка Мороз» образ Деда Мороза наделяется новой семантикой – семантикой материнства, превращаясь в “*la mère Noël*” по аналогии с “*le père Noël*”. Профанируя известные сюжеты и архетипические образы,

М. Турнье оптимистично отвечает на вопрос о возможности мира между враждующими традициями.

В сказке «Амандина, или два сада» присутствует языковая игра, которую уловила переводчик М. Архангельская при переводе сказки на русский язык. Амандина называет своего котенка Камико “Kamicha”, последний слог в этом имени: “cha-” является частью существительного “le chat” и “la chatte” (кот и кошка соответственно) [Гак, Ганшина 2003: 188]. После того, как девочка понимает, что Камико скоро окотится, она называет ее не “Kamicha” (Камико), а “Kamichatte” (Камикошка).

Таким образом, сказки М. Турнье обладают следующими особенностями: психологизмом, отсутствием разделения на положительных и отрицательных персонажей, комической травестией, использованием языковой игры.

Сказка М. Турнье почти не содержит автобиографических отсылок, как и большая часть его романов, в отличие от сказок П. Киньяра. Так, в сказке «Триумф времени» упоминается портовый город, разрушенный войной: рассказчик во втором отступлении прямо говорит, что жил там (“je vivais dans un port détruit par la guerre” [Quignard 2006: 54]). Известно, что писатель жил в детские годы в Гавре, который во время Второй мировой войны был почти полностью разрушен [Pascal Quignard. Biographie]. Помимо топонимического совпадения сюжетные элементы сказки соотносятся с биографией писателя: в раннем возрасте у него были приступы анорексии, а в юношестве он страдал аутизмом [там же]. Во втором отступлении рассказчик, вспоминая детство, пишет, что не говорил и не ел (“je ne parlais pas”, “je mangeais très peu” [Quignard 2006: 54]).

Еще одной отличительной от сказок М. Турнье особенностью является отсутствие психологизации. В сказках П. Киньяра, как уже было сказано выше, образы героев предельно обобщены, символизированы. Описываемые в сказке «Триумф времени» эмоции (ужас, гнев, раскаяние и др.) необходимы только как сюжетообразующий элемент, вводящий скорее образ автора. Эта сказка обладает

в первую очередь иносказательностью и философичностью, что сближает ее с жанром притчи.

Роман-притча или повесть-притча в жанровой традиции в литературе XX в. появились довольно рано. Так, в корпус романых текстов Г. Гессе входит роман «Сиддхартха» (1922), определяемый как роман-притча. В романе-притче присутствует сюжет, но он является второстепенным, обрамляет главную идею, которую стремится передать автор, и концентрирует внимание читателя на ней. С этой же целью П. Киньяр в своей литературной сказке «Триумф времени» использует обобщение и наделяет героев определенными ролями, уподобляя их сказочным персонажам. В сюжетах писателя заключена идея тесной связи жизни и смерти, идея недосягаемости истины как события, оставившего след и лежащего в начале истории. Функции сказочного персонажа связаны с его именем: ребенок, старик, старуха, мать. Они существуют в воображении автора, каждый является частью его «я», поэтому сюжет сказки фрагментирован, подчиняясь логике воспоминаний, возникающих ассоциативно в абстрактном мышлении.

Композиция сказки отличается большим количеством лакун, повторов, параллелизмов; короткими и безличными номинативными предложениями. В тексте так же, как и в других своих произведениях, писатель использовал приемы монтажа и умолчания. Границы между четырьмя сказками обозначены только пропусками, которые только внешне являются пустыми, как бы это ни было парадоксально, они имеют определенное значение. В интервью писатель выразил стремление сделать текст сказки более свободным и загадочным (“une liberté très grande et énigmatique” [Интервью Triomphe du temps]). Своебразный структурный компонент пустоты определяет поэтику тайны в тексте сказки П. Киньяра и выполняет функцию включения читательской интерпретации.

С особым вниманием писатель относится к форме сказки, так как уже в жанровом определении содержится ключ к пониманию текста. Так как его излюбленными эпохами являются античность и Средневековье, он цитирует на латыни или обращается к латинскому языку. В сказке «Триумф времени» в значимых местах текста повторяется простое нераспространенное предложение

«Он говорит» (лат. “Dicit”), дублирующееся на французском (фр. “Il dit”). В некоторых случаях данное предложение знаменует переход к рассказчику-сыну. В третьем отступлении на латинском и французском языках названы врата ада (лат. “a porta inferi” и фр. “portes des enfers” [Quifnard 2006: 53]) как значимый элемент пространства, связанный с мотивом смерти.

П. Киньяр также внимателен к нумерологической символике: неоднократно в сказке «Триумф времени» используется число четыре (четыре сказки в составе, четыре оплеухи от учителя в третьей сказке, четыре удара от мужа в четвертой), в христианской культуре имеющее сакральное значение четырех Евангелий, а в японской культуре символизирующее смерть.

Сказка «Триумф времени» отражает особенности поэтики литературной сказки П. Киньяра: интертекстуальность, фрагментарность, пересоздание истории, притчевость, символическую образность и метафоричность.

В данном тексте выделяются 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 П. Киньяра «Триумф времени» является философским эссе с элементами притчи» [Шевченко 2024: 163].

В сказках М. Турнье также встречаются различные мотивы (литературные, евангелические, мифологические), писатель обращался к музыкальным и евангельским сюжетам и образам, метафоризации действительности и процессов бытия, это было необходимо для того, чтобы облачить его эстетико-философское мировоззрение в литературную форму.

Сказки Мишеля Турнье являются вариантом французской литературной сказки, их можно отнести к разряду философских. Внимание писателя сосредоточено главным образом на создании сказочных текстов как иллюстраций определенных философских учений XX в. Особая манера писателя писать просто,

кратко и с юмором сочетается с яркой образностью, интертекстуальностью и метафоричностью.

Литературная сказка М. Турнье и П. Киньяра, имея значительное количество общих особенностей, безусловно, обладает оригинальной авторской поэтикой. Главным образом их сказки отличает отношение к психологизации: М. Турнье подробно описывает психологическую и эмоциональную характеристику своих персонажей, персонажи П. Киньяра созданы путем символизации. При этом нельзя не отметить, что литературная сказка обоих писателей становится частью всего их творчества, являясь еще одной формой философизации литературы.

## **Выводы к Главе 3**

Проведенный анализ позволяет выявить специфику поэтики сказок Мишеля Турнье и Паскаля Киньяра. Литературные сказки писателей имеют как общие, так и отличительные черты.

Авторское определение жанровой принадлежности текстов является ключом к их пониманию. Для М. Турнье важной задачей было в простой, традиционной форме сказки изложить собственные воззрения на философские вопросы и значение фундаментальных процессов человеческой жизни. П. Киньяру важным кажется формальная сторона, выраженная в особом, фрагментированном способе повествования. Литературная сказка посвящена одной из главных тем творчества П. Киньяра – теме смерти.

Итак, общими художественными особенностями сказок являются следующие:

- упоминание реальных топонимов (деревня Пульдрезик, упоминающаяся в сказке «Бабушка Мороз», автострада 306 и лес Рамбуайе в сказке «Бегство маленького Пусе» М. Турнье; города Париж, Сюржи и Рюген в сказке «Триумф времени» П. Киньяра);
- условность времени и пространства (метафизичность садов в сказке «Амандина, или два сада»; метафизичность локусов в «Триумфе времени» П. Киньяра, так как они символизируют переходность, смешение мира живых и мертвых);
- евангельские аллюзии (Логр в сказке «Бегство маленького Пусе» М. Турнье сопоставляется с Иисусом Христом описанием внешности и речью; название сказки «Да пребудет радость моя» является цитатой из Евангелия от Иоанна, в данной сказке присутствуют образы ангела и дьявола; переосмысление мифа о блуждающем сыне в сказке «Триумф времени» П. Киньяра);
- музыкальные аллюзии (использование хорала И.С. Баха в названии сказки М. Турнье «Да пребудет радость моя»; название оратории Г.Ф. Генделя послужило основой названия сказки П. Киньяра, цитация в конце «Триумфа времени» стихотворения Ф.Л. Штольберга).

При этом поэтика литературной сказки М. Турнье отличается от киньяровской следующими особенностями:

- обращение к юмору, иронии и парадоксу (костюм Деда Мороза надевает женщина, становясь «Бабушкой Мороз»; оксюморон в имени Рафаэля Бидоша в сказке «Да пребудет радость моя»);
- использование языковой игры в текстах сказок (в имени котенка Камико (Kamicha) в сказке «Амандина, или два сада»);
- психологизм в разработке образа сказочного героя (подробное описание психологической эволюции героев в сказках «Амандина, или два сада» и «Бегство маленького Пусе»).

Своими сказками М. Турнье стремился придать философии литературную форму, так как его основной задачей было переосмысление содержания литературных архетипов. С этой же целью писатель обращался к жанру романа, в его сказках находят отражение сюжеты, образы и мотивы, а также основные особенности его крупных произведений.

П. Киньяр также сближает образную систему и идейное содержание сказок со своей романной прозой. Жанр сказки в творчестве писателя, по своей сути становится сложным гибридным жанром, вариантом французской литературной сказки, эссе с элементами притчи, имеющим следующие отличительные от сказки М. Турнье особенности:

- символизация персонажей (мужчина, женщина, муж, жена, ребенок, бабушка, дедушка);
- фрагментарность повествования, использование приемов умолчания и монтажа в разработке сюжета сказки;
- автобиографические элементы (непрямое упоминание Гавра, упоминание анорексии и молчания в детском возрасте).

Сказки Мишеля Турнье и Паскаля Киньяра обладают характеристиками интертекстуальности, введением автобиографических элементов, авторских размышлений под влиянием философских учений XX в., при этом автор оставляет своему читателю свободу интерпретации и выбора морали в сказочном сюжете.

Литературные сказки М. Турнье и П. Киньяра представляют собой жанровые гибридные модификации, сближая литературную сказку с эссе или притчей. Философское идеиноe содержание сказки все же позволяет соотнести эти модификации с вариантом французской литературной сказки XX в.

## **Заключение**

Концепция диссертационной работы предполагала изучение поэтики классической французской литературной сказки, выявление отличительных черт сказки исследуемых авторов, а также места данного жанра в корпусе текстов писателей.

Французская литературная сказка прошла долгий путь эволюции от сказок Ш. Перро до современности, от подражания классическим примерам, восточным новинкам к гибридизации жанра. Литературная сказка, сохранив ироничность и иносказательность как основу жанра, в XVIII в. обрела философичность в текстах Вольтера, в конце XVIII в. и в XIX в. – фантастические элементы в сказках Ж. Казота. Французская литературная сказка в своем каноне обладает иносказательностью и многоплановостью.

М. Турнье и П. Киньяр обращаются к жанру литературной сказки как к универсальной форме смысловыражения. Первый видит в ней упрощенную форму романа, способную заключить любой философский замысел, второй – возвращение к древней повествовательной форме. Сказки М. Турнье и П. Киньера, являясь частью их корпуса творчества, сохраняют философско-эстетическое содержание романов, эссе, а также мотивную и фабульную организацию романистики этих писателей.

Обращение к литературным, евангелическим, мифологическим мотивам, сюжетам и образам, внедрение «бинарных оппозиций» необходимо М. Турнье, чтобы с помощью метафоризации явлений человеческой действительности, фундаментальных процессов бытия включить в сказку философский пласт, реализовать свой потенциал как философа и педагога.

Литературная сказка П. Киньера обладает эссеистичностью и притчевостью, так как содержит автобиографические элементы, а сюжет и персонажи отражают философский замысел автора. Сказка П. Киньера характеризуется ярко выраженной двуплановостью повествования, стремлением к символическим обобщениям в образной системе, к интертекстуальным и интермедиальным (музыка, театр) включениям.

Литературные сказки обоих писателей выходят за пределы жанровых характеристик, пересекая границы канона, и являются вариантом жанра, обладая гибридной формой. Сказка в творчестве этих писателей обладает следующими особенностями поэтики: сюжетикой тайны, введением литературных архетипов, паратекстуальностью и интертекстуальностью, наличием евангельских и музыкальных аллюзий, условностью хронотопа.

М. Турнье в своих произведениях поднимает такие темы, как противостояние цивилизации и природы, добра и зла, инициация как поиск предназначения человека, создает художественные образы, отсылающие к мифологическим аналогам двойника и андрогина.

Мифологический и библейский подтекст в сочетании с элементами психоанализа у М. Турнье смещивается с иронией, участвуя в создании некой «вселенной», оживленной сложными в плане генезиса персонажами (Жиль де Рэ, маленький Пусс, Амандина, Рафаэль Бидош). Писатель переосмыслияет мифы, библейские мотивы и исторические факты, воссоздает сказочные миры как реальные, так и вымышленные (город Пульдрезик в Рождество, два сада (один из которых метафизический), Париж с башней Меркурия и лесом Рамбуайе, в котором живет хиппи-людоед и т.д.).

Тексты М. Турнье являются ярким примером современной литературной сказки. Писатель играет с уже известными сюжетами, интерпретирует детские истории для взрослых, так как темы являются отнюдь не детскими. Тем не менее их способен понять и ребенок, так как для писателя-философа остается важным просто и ясно донести философский замысел и дать путь для самопознания. В каждой сказке присутствует своя временная система, описываемые события происходят в особом времени/пространстве вне реальности, даже если она имеет черты современности.

П. Киньяр, безусловно, является одним из самых ярких, интересных и неоднозначных писателей XX и XXI в. Его богатое творчество еще предстоит системно изучать и анализировать. В нашей работе мы проанализировали его сказочную прозу, рассмотрели поэтику литературной сказки, имеющей такие

особенности как автобиографичность, фрагментарность повествования, символизация персонажей, стремление к реконструкции смысла через приемы умолчания и монтажа.

Уже более двадцати лет П. Киньяр пишет серию романов-эссе «Последнее королевство». Они являются кладезем философских мыслей писателя. Его волнует прошлое, его влияние на настоящее и связь с ним. Грамматически он пытается объяснить использование прошедшего времени именно в этом ключе. Так, он выделяет два вида прошлого: прошлое конкретное (то, что произошло в истории кого-либо) и прошлое такое далёкое («былое», фр. *jadis*), но такое мощное, что оно продолжает влиять на жизнь людей, их выборы и их мысли. В восприятии этого вида прошлого проявляется теория «следа» Ж. Деррида.

П. Киньяр является новатором как создатель сказок: в конкретные временные рамки он вплетает свою историю, создает вымышленную вселенную, переплетает эпохи. В своих произведениях писатель описывает свое отношение к фундаментальным процессам, в том числе к смерти. Он стремится донести идею единства жизни и смерти для живущих, ее значимость в контексте культуры от Античности до наших дней и одновременно скрытой жизни его собственного «я», проявляющейся в молчании, используя для выражения этих универсальных смыслов фрагментарное письмо, лакуны в тексте сказки и интертекстуальные включения, аллюзийный пласт текста.

Обращение к сказке связано со стремлением автора вернуться в далёкое прошлое, воплощая в ней древнюю форму, поскольку, по мнению писателя, она не отличима от мифа. Сказка П. Киньяра имеет гибридную форму: абстрактность ее идейного содержания, философичность и автобиографические включения делают ее вариантом литературной сказки с элементами философского эссе и притчи. Собственно сказочное начало реализуется автором в праве «рассказывать».

Подход к пониманию прошлого сближает эстетику обоих писателей в интерпретации поэтики тайны, которую писатель должен открыть для читателя. П. Киньяр связывает эту поэтику с мортальными мотивами, которые

символизируются в образах ребенка и старухи, водной и музыкальной символике; в сказках М. Турнье тайна становится смыслообразующим элементом сюжета о возможности примирения, о процессе инициации, о победе божественного над дьявольским, разгадка которой обнаруживается как своеобразная мораль.

Особого интереса, на наш взгляд, заслуживает изучение темы музыки и живописи в творчестве П. Киньяра, исторических аллюзий в творчестве М. Турнье, интертекстуальности и паратекстуальности творчества писателей. Перспективным направлением является изучение эссеистики обоих писателей, а также романного творчества П. Киньяра, который и в настоящее время продолжает писать.

## **Список использованной литературы**

### **Источники**

1. Алигьери, Данте. Божественная комедия / Д. Алигьери: пер. с итал. Д. Мина. – М.: Эксмо, 2021. – 464 с.
2. Боккаччо, Дж. Декамерон / Дж. Боккаччо: пер. с итал. А. Веселовского. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – 640 с.
3. Вольтер. Избранные сочинения / Вольтер; пер. с фр. – М.: РИПОЛ КЛАССИК, 1997. – 848 с.
4. Киньяр, П. Альбуций / П. Киньяр; пер. с фр. И.Я. Волевич. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 240 с.
5. Киньяр, П. Записки на табличках Апронении Авиции / П. Киньяр; пер. с фр. И.Я. Волевич. – СПб.: Азбука-Классика, 2004. – 256 с.
6. Киньяр, П. Ненависть к музыке: короткие трактаты / П. Киньяр; пер. с фр. И.Я. Волевич. – М.: Текст, 2021. – 206 с.
7. Киньяр, П. Ладья Харона / П. Киньяр; пер. с фр. И.Я. Волевич. – М.: Астрель, 2012. – 288 с.
8. Монтень, М. Опыты. Избранные произведения в 3-х томах / М. Монтень; пер. с фр.– М.: Голос, 1992. – 384 с. – Том I.
9. Перро, Ш. Сказки матушки Гусыни, или Истории и сказки былых времен с поучениями / Ш. Перро; пер. с фр. С. Боброва, А. Федорова, Л. Успенского. – М.: Правда, 1986. – 288 с.
10. Сказки французских писателей; пер. с фр.; сост. Н. Полторацкая. – СПб.: Лениздат, 1988. – 542 с.
11. Турнье, М. Философская сказка / М. Турнье; пер. с фр.; сост. Т. Ворсановой. – М.: Nota Bene – Энигма, 1998. – 192 с.
12. Французская литературная сказка XVII-XVIII веков; пер. с фр., вступ. статья, сост. и ком. А. Строева. – М.: 1990. – 720 с.
13. Perrault, Ch. Contes de ma mère l’Oye / Ch.Perrault. – Éditions Rencontre, 1968. – 135 p.

14. Quignard, P. Ethelrude et Wolframm / P. Quignard. – Paris: Galilée, 2006. – 48 p.
15. Quignard, P. L’Enfant au visage couleur de la mort / P. Quignard. – Paris: Galilée, 2006. – 96 p.
16. Quignard, P. La barque silencieuse. Dernier Royaume, Tome VI / P. Quignard. – Paris: Seuil, 2009. – 248 p.
17. Quignard, P. La Haine de la musique / P. Quignard. – Paris: Gallimard-Folio, 1997. – 304 p.
18. Quignard, P. Le Chant du Marais / P. Quignard. – Paris: Chandigne, 2016. – 64 p.
19. Quignard, P. Le nom sur le bout de la langue / P. Quignard. – Paris: POL, 1993. – 128 p.
20. Quignard, P. Les petits traités: vol. 1-8 / P. Quignard. – Montrouge: Maeght Éditeur, 1990.
21. Quignard, P. Le Secret du domaine / P. Quignard. – Paris: Editions de l’Amitié, 1980. – 32 p.
22. Quignard, P. Les Septante / P. Quignard. – Paris: Editions Patrice Trigano, 1994. – 76 p.
23. Quignard, P. Les Tablettes de buis d’Apronenia Avitia / P. Quignard. – Paris: Gallimard, 1984. – 148 p.
24. Quignard, P. Princesse Vieille Reine / P. Quignard. – Paris: Galilée, 2015. – 48 p.
25. Quignard, P. Sur le jadis / P. Quignard. – Paris: Gallimard, 2005. – 336 p.
26. Quignard, P. Triomphe du temps / P. Quignard. – Paris: Galilée, 2006. – 74 p.
27. Quignard, P. Vie secrète / P. Quignard. – Paris: Gallimard, 1998. – 465 p.
28. Tournier, M. Des clefs et des serrures / M. Tournier. – Paris: Chêne/Hachette, 1979. – 195 p.
29. Tournier, M. Gilles et Jeanne / M. Tournier. – Paris: Gallimard, 1986. – 160 p.

30. Tournier, M. Le Coq de bruyère / M. Tournier. – Paris: Gallimard, 1978. – 344 p.
31. Tournier, M. Le Medianoche Amoureux (contes et nouvelles) / M. Tournier. – Paris: Gallimard, 1989. – 276 p.
32. Tournier, M. Le Miroir des idées / M. Tournier. – Paris: Mercure de France, 1996. – 272 p.
33. Tournier, M. Sept contes / M. Tournier. – Paris: Gallimard, 1992. – 128 p.
34. Tournier, M. Le vol du vampire / M. Tournier. – Paris: Mercure de France, 1981. – 408 p.
35. Tournier, M. Petites proses / M. Tournier. – Paris: Gallimard, 1986. – 256 p.
36. Tournier, M. Vendredi ou les limbes du Pacifique / M. Tournier. – Paris: Gallimard-Folio, 1972. – 282 p.
37. Tournier, M. Vent Paraclet / M. Tournier. – Paris: Gallimard, 1977. – 320 p.

### **Справочная литература**

38. Бидерманн, Г. Энциклопедия символов / Г. Бидерманн. – М.: Республика, 1996. – 335 с.
39. Дворецкий, И.Х. Латинско-русский словарь / И.Х. Дворецкий. – М.: Русский язык, 1976. – 1096 с.
40. Древнегреческо-русский словарь И.Х. Дворецкого. – URL: <https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/drevnegrechesko-russkij-slovar-i-h-dvoretskogo-tom-1/> (дата обращения: 11.05.2024).
41. Зарубежная литература XX в.: учеб. пособие для студентов вузов / М.А. Ариас-Вихиль, Т.Д. Венедиктова, А.А. Гугнин и др.; под ред. В.М. Толмачёва. – М.: Академия, 2003. – 640 с.
42. Краткая литературная энциклопедия. – URL: <https://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/default.asp> (дата обращения 14.05.2024).

43. Литературная энциклопедия: в 11 томах. – URL: <https://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/> (дата обращения 14.05.2024).
44. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Рос. акад. наук. Инт науч. информ. по обществ. наукам; гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М.: Интелвак, 2001. – 1597 с.
45. Литературный энциклопедический словарь; под ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 751 с.
46. Луков, В.А. История зарубежной литературы XVII-XVIII веков: учебник для вузов / В.Н. Ганин, В.А. Луков, Е.Н. Чернозёмова; под ред. В.Н. Ганина. – Москва: Издательство Юрайт, 2024. – 415 с.
47. Мелетинский, Е.М. От мифа к литературе: учеб. пособие / Е.М. Мелетинский. – М.: РГГУ, 2001. – 169 с.
48. Мифы народов мира: под ред. С.А. Токарева. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 671 с. – Т. 2.
49. Никифоров, А.И. Сказка / А.И. Никифоров // Литературная энциклопедия: в 11 томах. – URL: <https://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/> (дата обращения 14.05.2024).
50. Новый французско-русский словарь: сост. В. Гак, К. Ганшина. – М.: Рус.яз.-Медиа, 2003. – 1195 с.
51. Пуришев, Б.И. Литература эпохи Возрождения. Идея «Универсального человека»: курс лекций / Б.И. Пуришев. – М.: Высшая школа, 1996. – 368 с.
52. Словарь литературоведческих терминов: под ред. Л.И. Тимофеева и С.В. Тураева. – М.: Просвещение, 1974. – 509 с.
53. Современная зарубежная проза: учеб. пособие под ред. А.В. Татаринова. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2015. – 572 с.
54. Соколов, Ю.М. Русский фольклор: учеб. пособие; под ред. В.П. Аникина / Ю.М. Соколов. – М.: Изд-во Моск. Ун-та, 2007. – 544 с.
55. Руднев, В.С. Энциклопедический словарь культуры XX в. Ключевые понятия и тексты / В.С. Руднев. – М.: Аграф, 2009. – 381 с.

56. Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т.; под ред. Н.Д. Тамарченко / Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 512 с. – Т. 1.
57. Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т.; под ред. Н.Д. Тамарченко / С.Н. Бройтман. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 368 с. – Т.2.
58. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие / Б.В. Томашевский. – М.: Аспект Пресс, 1996. – 334 с.
59. Тресиддер, Дж. Словарь символов / Дж. Тресиддер. – М.: Гранд: ФАИР-Пресс, 1999. – 443 с.
60. Трыков, В.П. Зарубежная литература XX в. (1914-1945). Часть I. Франция: учеб. пособие / В.П. Трыков. – М., 2003. – 68 с.
61. Уваров, Ю.П. Современный французский роман 60-80-х гг.: учеб. пособие / Ю.П. Уваров. – М.: Высшая школа, 1985. – 96 с.
62. Федотов, О.И. Основы теории литературы: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: в 2 частях / О.И. Федотов. – М.: Гуманит. изд. центр Владос, 2003. – 240 с. – Ч. 2.
63. Французско-русский словарь активного типа: сост. В. Гак, Ж. Триомф. – М.: Рус. яз, 2005. – 1055 с.
64. Хализев, В.Е. Теория литературы: учебник / В.Е. Хализев. – М.: Высш. шк., 2002. – 437 с.
65. Шарыпина, Т.А. История зарубежной литературы XX в.: учебник для бакавриата и магистратуры: в 2 частях.; под ред. Т.А. Шарыпиной, В.Г. Новиковой, Д.В. Кобленковой / Т.А. Шарыпина. – М.: Издательство Юрайт, 2018. – 267 с. – Часть 2.
66. Шервашидзе, В.В. Французский роман XX в., или Диалог с существованием: учеб. пособие / В.В. Шервашидзе. – М.: ФЛИНТА, 2017. – 140 с.
67. Conte littéraire. Encyclopédie Larousse. – URL: <https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/conte/36566> (дата обращения: 14.05.2024).

68. Dictionnaire de l'Académie française [Электронный ресурс]. URL: <https://dictionnaire-academie.fr/article/A9C3804> (дата обращения 10.02.2024).
69. Dictionnaire de l'Académie française, 1798 [Электронный ресурс]. URL: <https://archive.org/details/dictionnairede01acad/page/300/mode/2up> (дата обращения 22.12.2023).
70. Hofmann, J.B. Ετυμολογικό Λεξικό Αρχαίας Ελληνικής / J.B. Hofmann. – Αθήνα, 1974. – 568 с.
71. Lexique et termes littéraires. – URL: <http://www.lettres.org/lexique/> (дата обращения: 14.05.2024).
72. Recit. – URL: <https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/récit/86219> (дата обращения: 14.05.2024).

### **Научно-критическая литература**

73. Алташина, В.Д. «Естественный человек» Д. Дефо и М. Турнье / В.Д. Алташина // Другой XVIII век: сб. научных трудов. – М.: Экон-информ, 2002. – С. 60-68.
74. Аникин, В.П. Русская народная сказка / В.П. Аникин. – М.: Просвещение, 1977. – 208 с.
75. Апт, С. Послесловие / С. Апт // Гессе Г. Избранные произведения: пер. с нем., сост. и послесл. С. Апта. – М.: Панорама, 1995. – С. 467-478.
76. Асанова, Н.А. Философский роман Мишеля Турнье / Н.А. Асанова, А.С. Смирнов. – Казань: Изд-во Каз. ун-та, 1997. – 139 с.
77. Балашова, Т.В. Эрве Базен и пути французского психологического романа / Т.В. Балашова. – М.: Художественная литература, 1987. – 177 с.
78. Балашова, Т.И. Общая панорама 70-80-ых годов XX в. / Т.И. Балашова // Французская литература 1945-1990; под ред. Н.И. Балашова, Т.В. Балашовой, С.Н. Зенкина и др. – М.: Наследие, ИМЛИ им. А.М. Горького, 1995. – С. 576-622.
79. Барт, Р. Мифологии / Р. Барт. – М.: Академический Проект, 2008. – 351 с.

80. Барт, Р. Драма, поэма, роман / Р. Барт // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. – С. 312-334.
81. Барт, Р. Литература и метаязык / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс : Универс, 1994. – С. 131-132.
82. Барт, Р. Смерть автора / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс : Универс, 1994. – С. 384-391.
83. Брауде, Л.Ю. Скандинавская литературная / Л.Ю. Брауде. – М.: Наука, 1979. –208 с.
84. Бреннер, Ж. Моя история современной французской литературы / Ж. Бреннер. – М.: Высшая школа. – 1994. – 352 с.
85. Василенко, Е.А. Реконструкция мифа в романе Мишеля Турнье «Лесной царь» / Е.А. Василенко // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика, 2016. – №4. – С. 89-99.
86. Викулова, Л.Г. Литературная сказка: социальная приуроченность жанра / Л.Г. Викулова // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Лингвистика, 2019. – № 1. – С. 65-74.
87. Викулова, Л.Г. Паратекст французской литературной сказки: Прагмалингвистический аспект: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.05 / Лариса Георгиевна Викулова. – М.: 2001. – 363 с.
88. Виноградова, Н.В. Французская проза на рубеже XX-XXI вв.: эстетические поиски «Новой художественности» / Н.В. Виноградова // Постмодернизм: что же дальше? (Худож. лит. на рубеже XX–XXI вв.): сб. науч. тр. – М.: РАН. ИНИОН. Центр гуманит. науч.-информ. исслед. Отд. Литературоведения, 2006. – С. 43-75.
89. Волевич, И.Я. От переводчика / И.Я. Волевич // Киньяр П. Секс и страх: авторский сборник. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – с. 883-894.
90. Гайдукова, А.Ю. Сказки Шарля Перро: Примета времени: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05 / Анна Юрьевна Гайдукова. – СПб.: 1998. – 16 с.

91. Голубков, М.М. Рубеж веков глазами современника. Опыт историко-литературного описания / М.М. Голубков // Проблемы неклассической прозы. – Вып. 2. – 2016. – URL: [http://transformations.russian-literature.com/rubezh-vekov-glazami-sovremenika](http://transformations.russian-literature.com/rubezh-vekov-glazami-sovremennika) (дата обращения: 20.05.2024).
92. Гаспаров, Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX в. / Б.М. Гаспаров. – М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1993. – С. 304.
93. Гаспаров, Б.М. Поэтика // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – СПб.: Институт научной информации по общественным наукам РАН: Интелвак, 2001. – с. 785.
94. Гистер, М.А. Мари-Катрин д’Онуа и литературная сказка: у истоков жанра. Мадам д’Онуа. Кабинет фей / М.А. Гистер. – М.: Ладомир, 2015. – С. 821-877.
95. Давыдов, И.А. Трансформация четверицы Хайдеггера в дигитальных проекциях постгуманизма / И.А. Давыдов // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л.Н. Толстого, 2022. – № 3(43). – С. 138-148.
96. Делез, Ж. Мишель Турнье и мир без другого / Ж. Делез // Турнье М. Пятница, или Тихоокеанский лимб. – СПб.: Амфора, 1999. – С. 282-302.
97. Евангелие от Иоанна. – URL: <https://bible.by/syn/43> (дата обращения: 11.05.2021).
98. Евангелие от Матфея. – URL: <https://bible.by/rbo-1824/40/10/#29> (дата обращения: 11.05.2021).
99. Евангелие от Луки. – URL: <https://bible.by/syn/42/15/> (дата обращения 22.11.2023).
100. Еремеев, С.Н. Русская литературная сказка первой половины XIX в.: структурно-повествовательный аспект: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Сергей Николаевич Еремеев. – Мичуринск: 2002. – 186 с.
101. Ермакова, И. Турнье, Мишель / И. Ермакова // Энциклопедия Кругосвет. URL: [https://www.krugosvet.ru/enc/kultura\\_i\\_obrazovanie/literatura/TURNE\\_MISHEL.html](https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/TURNE_MISHEL.html) (дата обращения: 11.05.2021).

102. Женетт, Ж. Фигуры / Ж. Женетт. – М.: Издательство им. Сабашниковых. – 1998. – 944 с. Том 1-2.
103. Завадская, А.И. Миф и библейский Текст в творчестве Мишеля Турнье / А.И. Завадская // Веснік МДПУ імя І. П. Шамякіна, 2015. – №1(45). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mif-i-bibleyskiy-tekst-v-tvorchestve-mishelya-turnie> (дата обращения: 02.05.2024).
104. Завадская, А.Е. Образ пространства и времени в творчестве М. Турнье / А.Е. Завадская. – М.: LAP Lambert Academic Publishing, 2013. – 68 с.
105. Зенкин, С.Н. Беглые образы (визуальная культура в романе Мишеля Турнье «Золотая капля») / С.Н. Зенкин // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкоznание. Культурологи, 2021. – №1-2. – С. 256-279.
106. Зонина, Л.А. Тропы времени. Заметки об исканиях французских романистов (60-70-е гг.) / Л.А. Зонина. – М: Художественная литература, 1984. – 263 с.
107. Иванова, Н.Ю. Традиции народной волшебной сказки в творчестве Ш. Нодье («Фея Крошек») и А. Гамильтона («Тернинка») / Н.Ю. Иванова // Мировая культура XVII-XVIII веков как метатекст: дискурсы, жанры, стили: материалы Международного научного симпозиума «Восьмые Лафоненовские чтения». Серия “Symposium”. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. – Вып. 26. – С. 101-104.
108. Интервью Triomphe du temps, официальный сайт Théâtre de la Bastille. – URL: <https://www.theatre-bastille.com/saison-12-13/les-spectacles/triomphe-du-temps> (дата обращения 30.11.2023).
109. Кабанова, Н.Г. Поэтика современной русской литературной сказки: дис. ... канд. филол. наук: 5.9.1 / Наталия Григорьевна Кабанова. – М: 2023. – 207 с.
110. Кайда, Л.Г. Эссе. Стилистический портрет / Л.Г. Кайда. – М.: Флинта: Наука, 2008. – 184 с.
111. Киричук, Е.В. Художественные особенности философской сказки Мишеля Турнье «Амандина, или два сада» / Е.В. Киричук, О.А. Шевченко //

Наука о человеке: гуманитарные исследования. – Омск: Изд-во ОмГА, 2021. – Вып. №2. – С. 49-59.

112. Кожинов, В.В. Происхождение романа: теоретико-исторический очерк / В.В. Кожинов. – М.: Советский писатель, 1963. – 440 с.

113. Казакова, И.А. Художественный мир ранней прозы Б. Виана. автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Ирина Анатольевна Казакова. – М.: 2004. – 20 с.

114. Колотов, А.А. Паратекстуальный подход в современном литературоведении / А.А. Колотов // I Международная заочная научно-практическая конференция «Филология и лингвистика: современные тренды и перспективы исследования»: сборник материалов конференции. – Краснодар, 2011. – С. 37-41.

115. Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. – С. 427-457.

116. Леви-Стросс, К. Структура и диалектика / К. Леви-Стросс // Структурная антропология. – М.: Главная редакция восточной литературы, 1985. – 535 с.

117. Лиотар, Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар; пер. с фр. Н.А. Шматко // – М.: Институт экспериментальной социологии; Спб.: Алетейя, 1998. – 160 с.

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

119. Липовецкий, М.Н. Поэтика литературной сказки / М.Н. Липовецкий. – Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1992. – 183 с.

120. Леонова, Т.Г. Русская литературная сказка XIX в. в ее отношении к народной сказке (поэтическая система жанра в историческом развитии) / Т.Г. Леонова. – Томск: Изд. Томского университета, 1982. – 198 с.

121. Лосев, А.Ф. Диалектика мифа / А.Ф. Лосев. – М.: Мысль, 2001. – 559 с.
122. Луков, Вл.А. Дизайн: культурологическая интерпретация / Вл.А. Луков, А.А. Останин. – М.: Нац. ин-т бизнеса, 2005. – 176 с.
123. Лунькова, Л.Н. Паратекстуальность заглавия художественного текста / Л.Н. Лунькова, И.Ю. Мигдаль // Вопросы современной лингвистики, 2023. – №6. – С. 60-66.
124. Лупанова, И.П. Современная литературная сказка и ее критики (заметки фольклориста) / И.П. Лупанова // Проблемы детской литературы: межвуз. сб. науч. тр. – Петрозаводск, 1981. – С. 76-90.
125. Макаревич, О.В. Бинарные категории мышления как основа философского мировосприятия в литературных сказках Амели Нотомб и Мишеля Турнье / О.В. Макаревич // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2010. – № 4 (2). – С. 886-888.
126. Мастер перевода: Ирина Волевич о Паскале Киньяре. – URL: <https://www.labirint.ru/now/volevich-kinyar> (дата обращения: 11.05.2021).
127. Матвиенко, А.И. Телесные трансформации как признак утраты личной идентичности героев произведений мировой литературы второй половины XX – начала XXI веков / А.И. Матвиенко // Научный диалог, 2021. – №. 11. – С. 254-269.
128. Марий Викторин. Против Ария / Марий Викторин; пер. А.Р. Фокина по изд. Marii Victorini Opera. Pars I. Opera theological. Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum. Vol. 83.1. – Ed. P. Henry, P. Hadot. – Vindobonae, 1971. – 185 с.
129. Махов, А.Е. Musica literaria: идея словесной музыки в европейской поэтике / А.Е. Махов. – М.: Intrada, 2005. – 223 с.
130. Мацюк, А.А. Интермедиальность как авторская стратегия: музыкальный код в романе Паскаля Киньяра «Все утра мира» / А.А. Мацюк // Вопросы русской литературы, 2014. – № 30(87). – С. 193-199.

131. Мелетинский, Е.М. Средневековый роман: происхождение и классические формы / Е.М. Мелетинский. – М.: Наука, 1983. – 304 с.
132. Минералов, Г.Ю. Преобразование стиля и жанра произведений Ж. де Лафонтена и Ф. Фенелона в русской литературе XVIII в.: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Георгий Юрьевич Минералов. – М.: 2019. – 223 с.
133. Михайлова, С.В. Социокультурная миграция жанра волшебной сказки XVII в. / С. В. Михайлова // Теория и практика общественного развития, 2011. – № 8. – С. 391-394.
134. Москаленко, С.В. Литературная сказка с элементами фэнтези в русской детской литературе 1970-х – 2000-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 5.9.1 / Светлана Викторовна Москаленко. – М.: 2022. – 214 с.
135. Моттирони, Е.Е. Проблема мифа в романах Мишеля Турнье: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Евгения Евгеньевна Моттирони. – М.: 2001. – 21 с.
136. Моттирони, Е.Е. Проблема мифа в романах Мишеля Турнье: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 // Евгения Евгеньевна Моттирони. – М.: 2001. – 173 с.
137. Муравьева, Л.Е. Экзофиксн и энактивистские нарративы в современной французской литературе / Л.Е. Муравьева // Studia Litterarum, 2022. – Том 7, № 3. – С. 30-51.
138. Намычкина, Е.В. Сказка как литературный жанр / Е.В. Намычкина // Вестник ВятГУ, 2010. – №3. – С. 103-109.
139. Никола, М.И. Античная традиция в русской и зарубежной литературе: монография / М.И. Никола. – М.: Прометей, 2022. – 236 с.
140. Никола, М.И. Античность в романах Паскаля Киньяра / М.И. Никола // Вестник Нижегородского ун-та им. Н.И. Лобачевского, 2013. – №4. – С. 107-111.
141. Никитина, М.С. Специфика французских народных сказок / М.С. Никитина // Ученые записки Крымского федерального университета им. В.И. Вернадского. Филологические науки, 2016. – Том 2 (68). №2. Ч. 2. – С. 108-113.

142. Никифоров, А.И. Сказка / А.И. Никифоров // Литературная энциклопедия: в 11 томах. – URL: <https://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/> (дата обращения 14.05.2024).
143. Овчинникова, Л.В. Русская литературная сказка XX в. (история, классификация, поэтика): автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Любовь Владимировна Овчинникова. – М.: 2001. – 41 с.
144. Оропай, А.Ф. К вопросу о границах хронотопического подхода к философской прозе / А.Ф. Оропай // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2010. – №4. – С. 206-214.
145. Панюта, С.И. Модификации сказочного жанра в творчестве аббата Вуазенона: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Светлана Игоревна Панюта. – М.: 2014. – 198 с.
146. Панюта, С.И. Поэтика жанра французской литературной сказки эпохи Просвещения и contes аббата Вуазенона / С.И. Панюта // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология, 2014. – №2. – С. 131-136.
147. Пахсарьян, Н.Т. Современный французский роман на путях преодоления эстетического кризиса / Н.Т. Пахсарьян // Постмодернизм: что же дальше? (Худож. лит. на рубеже ХХ–XXI вв.): сб. науч. тр. – М.: РАН. ИНИОН. Центр гуманит. науч.-информ. исслед. Отд. Литературоведения, 2006. – С. 8-43.
148. Постмодернизм: что же дальше? (Худож. лит. на рубеже ХХ–XXI вв.): сб. науч. тр. – М.: РАН. ИНИОН. Центр гуманит. науч.-информ. исслед. Отд. Литературоведения, 2006. – 323 с.
149. Притчи Соломона. Библия. Притча 26:2. – URL: <https://bible.by/verse/20/26/2/> (дата обращения: 11.05.2021).
150. Пропп, В.Я. Русская сказка / В.Я. Пропп. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1984. – 335 с.
151. Ранк, О. Травма рождения и ее значение для психоанализа / О. Ранк; пер. с нем. Е.Н. Баканова. – М.: Когито-Центр, 2009. – 300 с.

152. Ржевская, Н.Ф. Мишель Турнье / Н.Ф. Ржевская // Французская литература 1945-1990; под ред. Н.И. Балашова, Т.В. Балашовой, С.Н. Зенкина и др. – М.: Наследие, ИМЛИ им. А.М. Горького, 1995. – С. 666-678.
153. Руколеева, Р.Т. «Соната в прозе»: гармония слова и музыки в творчестве Германа Гессе / Р.Т. Руколеева // Дискуссия: Политематический журнал научных публикаций, 2011. – № 1. – С. 53-63.
154. Сартр, Ж.-П. Бытие и ничто: опыт феноменологической онтологии / Ж.-П. Сартр. – М.: Республика, 2000. – 639 с.
155. Седова, О.В. Формирование литературной сказки в салонах Франции XVII–XVIII веков / О.В. Седова // Гуманитарий: актуальные проблемы гуманитарной науки и образования, 2011. – №4. – С. 66-72.
156. Скопинцева, М.К. Паскаль Киньяр / М.К. Скопинцева // Современная зарубежная проза: учеб. пособие под ред. А.В. Татаринова. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2015. – С. 179-193.
157. Строев, А.Ф. Судьбы французской сказки / А.Ф. Строев // Французская литературная сказка XVII-XVIII веков: пер. с. фр., вступ. статья, сост. и ком. А.Ф. Строева. – М.: 1990. – С. 5-32.
158. Суслова, И.В. Философская сказка Мишеля Турнье: жанровые варианты / И.В. Суслова, М.С. Мазунина // Мировая литература в контексте культуры, 2017. – № 6(12). – С. 193-200.
159. Сухоруков, Е.А. Соотношение понятий «Фольклорная – литературная – авторская сказка» (на примере современных экологических авторских сказок) / Е.А. Сухоруков // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки, 2014. – № 19(705). – С. 144-151.
160. Тимашева, О.В. «Спекулятивная риторика» Паскаля Киньяра // Треугольник: история, семиотика, литература / О.В. Тимашева. – М.: Пробел-2000, 2022. – С. 227-234.
161. Титова, Н.П. Образ музыканта и музыкальный эфрасис в романе П. Киньера «Все утра мира» / Н.П. Титова // Вестник Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина, 2017. – № 1(54). – С. 163-171.

162. Тогоева, О.И. Сказка о Синей Бороде / О.И. Тогоева // Тогоева О.И. «Истинная правда»: языки средневекового правосудия. – М.: Наука, 2006. – С. 182-221.
163. Токарев, Л. В пленах мифов. Обзор творчества Мишеля Турнье / Л. Токарев. – URL: <https://md-eksperiment.org/post/20190120-v-plenu-mifov> (дата обращения: 11.05.2021).
164. Топоров, В.Н. Пространство и текст / В.Н. Топоров // Текст: семантика и структура. – М., 1983. – URL: <http://slovar.lib.ru/dictionary/hronotpmifopoetich.htm> (дата обращения: 11.05.2021).
165. Фролова, В.В. Об интермедиальности в творчестве Паскаля Киньяра / В.В. Фролова // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки, 2023. – № 8(876). – С. 138-143.
166. Французская литература 1945-1990; под ред. Н.И. Балашова, Т.В. Балашовой, С.Н. Зенкина и др. – М.: Наследие, ИМЛИ им. А.М. Горького, 1995. – 928 с.
167. Цикушева, И.В. Жанровые особенности литературной сказки (на материале русской и английской литературы) / И.В. Цикушева // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение, 2008. – №1. – С. 21-24.
168. Черенкова, Е.В. Структурно-семантические особенности французской литературной сказки XX в. (коммуникативно-семиотический аспект): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.05 / Елена Владимировна Черенкова. – М.: 2004. – 26 с.
169. Чубукова, Е.И. Мифологическая концепция коммуникации Р. Барта / Е.И. Чубукова // Серия «Мыслители», Смыслы мифа: мифология в истории и культуре, Сборник в честь 90-летия профессора М.И. Шахновича. – СПб: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – Вып. 8. – URL: <http://anthropology.ru/ru/text/chubukova-ei/mifologicheskaya-konsepciya-kommunikacii-r-barta> (дата обращения 23.05.2024).

170. Шевченко, О.А. Мотивы тишины и смерти в сказке М. Турнье «Les Suaires de Véronique» и романе П. Киньяра «La Barque silencieuse» / О.А. Шевченко // Наука о человеке: гуманитарные исследования. – Омск: Изд-во ОмГА, 2022. – Вып. №3. – С. 32-39.
171. Шевченко, О.А. Особенности поэтики сказки П. Киньяра «Triomphe du temps» / О.А. Шевченко // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – Пермь, 2024. – Т. 16, вып. 2. – С. 156-165.
172. Шервашидзе, В.В. Столетие французской литературы: кануны и рубежи / В.В. Шервашидзе. – М.: ФЛИНТА, 2015. – 329 с.
173. Шервашидзе, В. В. Тенденции и перспективы развития французского романа / В.В. Шервашидзе // Вопросы литературы, 2007. – №2. – С. 72-102. – URL: <https://voplit.ru/article/tendentsii-i-perspektivy-razvitiya-frantsuzskogo-romana/> (дата обращения 22.11.2023).
174. Шервашидзе, В.В. Альтернативная версия музыки в эссе П. Киньяра «Урок музыки», «Ненависть к музыке» / В.В. Шервашидзе, Ж. Сиари // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика, 2011. – №1. – С. 52-58.
175. Шервашидзе, В.В. Феномен Паскаля Киньяра / В.В. Шервашидзе, Ж. Сиари // Вопросы литературы, 2011. – URL: <https://voplit.ru/article/fenomen-paskalya-kinyara> (дата обращения: 11.05.2021).
176. Шмелева, Т.В. Анахронизм как погрешность и как стилистический прием / Т.В. Шмелева // Экология языка и коммуникативная практика, 2015. – №1. – С. 146-159.
177. Элиаде, М. Аспекты мифа / М. Элиаде. – М.: Academia, 1995. – 236 с.
178. Элиаде, М. Тайные общества. Обряды инициации и посвящения / М. Элиаде: пер. с фр. Г.А. Гельфанд. – СПб.: Университетская книга, 1999. – 356 с.
179. Agamben, G. Qu'est-ce que le contemporain? / G. Agamben. – Paris: Éditions Payot et Rivages, 2008. – 64 p.

180. Ardenghi, F. Les «auditrices» ou les femmes guidant la narration d'autrui dans les contes français à la mode orientale du XVIII siècle / F. Ardenghi. – Paris, 2017. – URL: <http://trans.revues.org/1468> (дата обращения 14.05.2024).
181. Asselin, G. Du (dé)bris symbolique / G. Asselin. – Protée, 2008. – Vol. 36, No. 1. – P. 7-15. – URL: <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2008-v36-n1-pr2404/018801ar/> (дата обращения 14.05.2024).
182. Bernard, R. Pascal Quignard et le problème sur le promontoire de la langue le sans-visage / R. Bernard // Le Sans-visage. – Vol. 1, No. 1. – URL: [https://www.slu.edu/arts-and-sciences/languages-literatures-cultures/academics/french/item\\_6-article\\_4-bernard.pdf](https://www.slu.edu/arts-and-sciences/languages-literatures-cultures/academics/french/item_6-article_4-bernard.pdf) (дата обращения 14.05.2024).
183. Blanckeman, B. La transposition dans la transposition: les Petits Traités de Pascal Quignard / B. Blanckeman. – Protée, 2003. – Vol. 31, No. 1. – pp. 101-115. – URL: <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2003-v31-n1-pr747/008506ar/> (дата обращения 14.05.2024).
184. Blanckeman, B. Le roman français aujourd’hui: transformations, perceptions, mythologies / Blanckeman B., Millois J.-Ch. – Paris: Prétexte, 2004. – 123 p.
185. Blanckeman, B. Les recits undecidable / B. Blanckeman. – Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2008. – 222 p.
186. Bogoya González, C. Pascal Quignard: Musique et poétique de la défaillance: thèse de doctorat / C. Bogoya González. – Université de la Sorbonne nouvelle, 2011. – URL: <https://theses.fr/2011PA030013> (дата обращения 14.05.2024).
187. Bonnefis, P. Pascal Quignard, figures d'un lettré / P. Bonnefis, D. Lyotard. – Paris: Galilée, 2004. – 472 p.
188. Bouloumié, A. Michel Tournier: Le Roman mythologique / A. Bouloumié. – Paris: J. Corti, 1988. – 278 p.
189. Bouloumié, A. Transfiguration de la réalité par le mythe dans quelques contes de Michel Tournier / A. Bouloumié. – URL: <https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2013-n101-tce0853/1018876ar/> (дата обращения: 11.05.2021).

190. Brochier, J.-J. Dix-huit questions à Michel Tournier / J.-J. Brochier. – Magazine Littéraire, 1978. – C. 10-13.
191. Calle-Gruber, M. Pascal Quignard. Translations et métamorphoses / M. Calle-Gruber, J. Degenève, I. Fenoglio. – Paris: Hermann, 2015. – 614 p.
192. Concetta, M. la R. L'écriture des émotions: approches cognitives et neuroesthétiques: Le cas de Boutès de Pascal Quignard (suivi de deux interviews de l'auteur) / M. la R. Concetta. – Paris: L'Harmattan, 2016. 346 p.
193. Coup de cœur de l'exposition – Le secret du domaine. – URL: <https://mondedulivre.hypotheses.org/7635> (дата обращения: 14.05.2024).
194. Delblat, J.-L. Michel Tournier: Entretien réalisé à Paris le 10 juin 1991 / Delblat J.-L. – URL: <http://delblat.free.fr/texte/essais/tournier.htm> (дата обращения: 11.05.2021).
195. Delgado, P. Le genre des traces: Terrasse à Rome de Pascal Quignard comme une biofiction / P. Delgado. – URL: [https://gerflint.fr/Base/Mexique4/Mendoza\\_Delgado.pdf](https://gerflint.fr/Base/Mexique4/Mendoza_Delgado.pdf) (дата обращения: 11.05.2021).
196. Eichel-Lojkine, P. Contes en réseaux – l'émergence du conte sur la scène européenne / P. Eichel-Lojkine. – Genève: Droz, 2013. – 457 p.
197. Fenoglio, I. Fête des Chants du Marais, un conte inédit de Pascal Quignard. Genèse in vivo et «traitement de texte» / I. Fenoglio // In: Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention). – Numéro 27, 2006. – pp. 73-95.
198. Guichard, N. Michel Tournier. Autrui et la quête du double / N. Guichard. – Paris: Diffusion Didier Érudition, 1989. – 359 p.
199. Images et signes de Michel Tournier: actes du colloque du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle. – Paris: Gallimard, 1991. – 408 p. – Août 1990.
200. Joxe, S. «Michel Tournier: Je suis un monstre qui a réussi» / S. Joxe // Autre Journal, 1985. – C. 50-54.
201. Keskinen, M. Voices doubles: auditory identities in Michel Tournier's «Tristan vox» / M. Keskinen. – Romanic review; 2004. – pp. 135-149. – URL: [https://www.researchgate.net/publication/292475701\\_Voice\\_Doubles\\_Auditory\\_Identities\\_in\\_Michel\\_Tournier's\\_Tristan\\_Vox](https://www.researchgate.net/publication/292475701_Voice_Doubles_Auditory_Identities_in_Michel_Tournier's_Tristan_Vox) (дата обращения: 14.05.2024).

202. Komadera, A. Le conte insolite dans la littérature française du XXème siècle / A. Komadera. – Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis, 2008. – URL: <https://theses.fr/2008VALE0011> (дата обращения: 14.05.2024).
203. Koster, S. Michel Tournier, ou le choix du roman (essai) / S. Koster. – Paris: Zulma, 2005. – 249 p.
204. Lapeyre-Desmaison, Ch. Pascal Quignard. La voix de la danse / Ch. Lapeyre-Desmaison. – Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2013. – 178 p.
205. Le Bars, Ch. Walter Benjamin et le conte / Ch. Le Bars // Horizons Maghrébins – Le droit à la mémoire. – № 49. – 2003. – pp. 60-65.
206. Lussier, E. Anachronisme, rebuts et survivances dans «Les escaliers de Chambord» et «Le Dernier Royaume» de Pascal Quignard / E. Lussier. – Portland: Portland State University, 2016. – URL: <https://www.semanticscholar.org/paper/Anachronisme%2C-rebutset-survivances-dans-Les-de-et-Lussier/92254e54478f44bb7dc530b86658060365a131df> (дата обращения: 11.05.2021).
207. Matignon, R. Le Nom sur le bout de la langue. Pascal Quignard / R. Matignon. – URL: <https://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=2-86744-348-2> (дата обращения: 14.05.2024).
208. Mathon, G. Pour l'écriture d'une voix Le Chant du Marais de Pascal Quignard à Suzanne Giraud / G. Mathon. – Euterpe, la revue musicale, 2022. – URL: <https://shs.hal.science/halshs-04499902/document> (дата обращения: 14.05.2024).
209. Messager, M. L'ombre errante de l'Allemagne dans l'oeuvre de Pascal Quignard / M. Messager. – Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte = Cahiers d'histoire des littératures romanes, 2012. – 36 (1/2). – pp. 159-173.
210. Mattmann-Jacques, A. «Tomber dans le là». Pascal Quignard, l'autisme et la danse perdue» / A. Mattmann-Jacques // Psychanalyse, 2015. – Vol. 32, No. 1. – pp. 53-59.
211. McMahon, J.H. Michel Tournier's Texts for Children / J.H. McMahon // Children's Literature, 1985. – pp. 154-168.

212. Merllié, F. Michel Tournier / F. Merllié. – Paris: Pierre Belfond, 1988. – 282 p.
213. Mura-Brunel, A. Silence du roman, Balzac et le romanesque contemporain / A. Mura-Brunel. – Amsterdam – New York: Rodopi, 2004. – 327 p.
214. Ogawa, M. Voix, Musique, Altérité / M. Ogawa. – Paris: L’Harmattan, 2010. – 210 p.
215. Payot, M. «Michel Tournier: La vie intérieure ne m’intéresse pas»: интервью / Payot M. – URL: [https://www.lexpress.fr/culture/livre/michel-tournier-la-vie-interieure-ne-m-interesse-pas\\_892981.html](https://www.lexpress.fr/culture/livre/michel-tournier-la-vie-interieure-ne-m-interesse-pas_892981.html) (дата обращения: 11.05.2021).
216. Pascal Quignard. – URL: <http://www.bibliomonde.com/auteur/pascal-quignard-424.html> (дата обращения: 11.05.2021).
217. Pascal Quignard. Biographie [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.chaminadour.com/pascal-quignard> (дата обращения: 14.05.2024).
218. Pascal Quignard: chronologie. – URL: [http://www.voixauchapitre.com/archives/2020/quignard\\_chrnologie.htm](http://www.voixauchapitre.com/archives/2020/quignard_chrnologie.htm) (дата обращения: 14.05.2024).
219. «Pascal Quignard, La Barque silencieuse», entretien avec Sylvain Bourreau. – URL: [http://www.dailymotion.com/video/x9us6b\\_pascal-quignard-la-barque-silencieu\\_news](http://www.dailymotion.com/video/x9us6b_pascal-quignard-la-barque-silencieu_news) (дата обращения: 11.05.2021).
220. Perrin, J. Sur Quignard le passeur et la barque silencieuse / J. Perrin. – URL: <https://www.cavesa.ch/blog/sur-quignard-le-passeur-et-la-barque-silencieuse/> (дата обращения: 11.05.2021).
221. Perrin, J.-F. Le règne de l’équivoque: A propos du régime satiricoparodique dans le conte merveilleux au XVIII siècle / J.-F. Perrin // Féeries. – P., 2008. – N 5. – pp. 133–149.
222. Perrin, J.-F. L’Orientale allégorie: Le conte oriental au XVIII siècle en France, (1704–1774) / J.-F. Perrin. – Paris: Editions Honoré Champion, 2015. – 310 p.
223. Petit, S. Michel Tournier’s Metaphysical Fictions / S. Petit. – Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins B.V, 1991. – 224 p.

224. Platten, D. Michel Tournier and the Metaphor of Fiction / D. Platten. – Liverpool: Liverpool University press, 1999. – 250 p.
225. Pulliat, D. Les réécritures bibliques dans l’oeuvre de Pascal Quignard par / D. Pulliat. – URL: [https://www.memoireonline.com/02/13/7003/m\\_Les-reecritures-bibliques-dans-l-oeuvre-de-Pascal-Quignard8.html](https://www.memoireonline.com/02/13/7003/m_Les-reecritures-bibliques-dans-l-oeuvre-de-Pascal-Quignard8.html) (дата обращения: 14.05.2024).
226. Quignard, P. Littérature Hors Frontières / I. Fenoglio, V. Galíndez-Jorge. – Paris: Hermann, 2014. – 215 p.
227. Quignard, P. Sur le désir de se jeter à l’eau / P. Quignard, I. Fenoglio. – Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2011. – 307 p.
228. Rabaté, D. A l’ombre du roman. Propositions pour introduire à la notion de récit / D. Rabaté // Blanckeman B. Le roman français aujourd’hui: transformations, perceptions, mythologies. – Paris: Précetexte, 2004. – pp. 37-51.
229. Rabaté, D. Pascal Quignard – Étude de l’œuvre / D. Rabaté. – Paris: Bordas, 2008. – 191 p.
230. Rérolle, R. «Il faut être en quête de quelque chose» / R. Rérolle. – URL: [https://www.lemonde.fr/livres/article/2009/09/03/il-faut-etre-en-quete-de-quelque-chose\\_1235190\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2009/09/03/il-faut-etre-en-quete-de-quelque-chose_1235190_3260.html) (дата обращения: 14.05.2024).
231. Richard, J.-P. L’État des choses; Études sur huit écrivains d’aujourd’hui / J.-P. Richard. – Paris: Gallimard, 1990. – 198 p.
232. Robert, R. Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVIIe à la fin du XVIIIe siècle / R. Robert. – Nancy: Presses universitaires de Nancy, 1982. – 509 p.
233. Robert, R. Raconter l’islam au XVIII siècle (Petis de la Croix, Caylus, Cazotte) siècle / R. Robert // Féeries. Etudes sur le conte merveilleux, XVII – XIX siècle. – Grenoble, 2013. – N 10. – pp. 153-167.
234. Roitel, F. Le Baroque érotique chez Michel Tournier / F. Roitel. – URL: <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1995-v28-n1-etudlitt2255/501110ar/> (дата обращения: 11.05.2021).
235. Sarfati, S. «Contes et nouvelles fantastiques français du XIXe siècle»: le fantastique d’hier à la française / S. Sarfati. – URL:

<https://www.ledevoir.com/lire/803420/litterature-contes-nouvelles-fantastiques-francais-xixe-siecle-fantastique-hier-francaise> (дата обращения: 14.05.2024).

236. Sautel, N. Pascal Quignard, la nostalgie du perdu / N. Sautel // Magazine littéraire, 2002. – Vol. 412. – pp. 98-103.

237. Thirard, M.-A. De L'enfant Surdoué à L'enfant Sauvage dans les contes merveilleux français de la fin du XVII-ème siècle / M.-A. Thirard. – Studia Litterarum, 2019. – Vol. 4, No 2. – pp. 88-107.

238. Tournier, M. Je m'avance masqué (entretiens avec Michel Martin-Roland) / M. Tournier. – Paris: Gallimard, 2013. – 288 p.

239. Urbanik-Rizk, A. Les voix du conteur entre poéticité et ironie dans Le Coq de bruyère, Le Médianoche amoureux et d'autres récits de Michel Tournier / A. Urbanik-Rizk. – URL: <http://journals.openedition.org/carnets/2593> (дата обращения: 11.05.2021).

240. Velay-Vallantin, C. L'histoire des contes / C. Velay-Vallantin. – Paris: Fayard, 1992. – 359 p.

241. Vouilloux, B. La nuit et le silence des images. Penser l'image avec Pascal Quignard / B. Vouilloux. – Paris: Hermann, 2010. – 250 p.

242. Vray, J.-B. Michel Tournier et l'écriture seconde / J.-B. Vray. – Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1997. – 480 p.

243. Vray, J.-B. Relire Tournier / J.-B. Vray. – Saint-Etienne: Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1998. – 246 p.

244. Wain, M. The Double in Romantic Narrative: a Preliminary Study / M. Wain // The German Review, 1961. – Vol. 36. – pp. 257-268.

245. Wrangel, C. de. Conte populaire, conte littéraire, conte pour enfants. Mutations du conte entre écriture et oralité / C. de. Wrangel. – URL: <https://lamo.univ-nantes.fr/Conte-populaire-conte-litteraire> (дата обращения: 14.05.2024).

246. Yue Zhuo. Le destin des nourrissons: l'enfant «mort» au visage couleur de la vie / Yue Zhuo // Calle-Gruber M., Degenève J., Fenoglio I. Pascal Quignard. Translations et métamorphoses. – Paris: Hermann Éditeurs, 2015. – pp. 541-558.

## Приложение 1

### Amandine ou les deux jardins

#### Амандина, или два сада<sup>1</sup>

*Dimanche* J'ai des yeux bleus, des lèvres vermeilles, des grosses joues roses, des cheveux blonds ondulés. Je m'appelle Amandine. Quand je me regarde dans une glace, je trouve que j'ai l'air d'une petite fille de dix ans. Ce n'est pas étonnant. Je suis une petite fille et j'ai dix ans.

J'ai un papa, une maman, une poupee qui s'appelle Amanda, et aussi un chat. Je crois que c'est une chatte. Elle s'appelle Claude, c'est pourquoi on n'est pas très sûr. Pendant quinze jours, elle a eu un ventre énorme, et un matin j'ai trouvé avec elle dans sa corbeille quatre chatons gros comme des souris qui ramaient autour d'eux avec leurs petites pattes et qui lui suçaient le ventre.

A propos de ventre, il était devenu tout plat à croire que les quatre petits y étaient enfermés et venaient d'en sortir! Décidément Claude doit être une chatte. Les petits s'appellent Bernard, Philippe, Ernest et Kamicha. C'est ainsi que je sais que les trois premiers sont des garçons. Pour Kamicha, évidemment, il y a un doute.

Maman m'a dit qu'on ne pouvait pas garder cinq chats à la maison. Je me demande bien pourquoi. Alors j'ai demandé à mes petites amies de l'école si elles voulaient un chaton.

*Mercredi* Annie, Sylvie et Lydie

*Воскресенье.* У меня голубые глаза, алые губы, пухлые розовые щеки, волнистые светлые волосы. Меня зовут Амандина. Когда я смотрю на себя в зеркало, я нахожу, что выгляжу как маленькая девочка десяти лет. Это неудивительно. Я маленькая девочка, и мне десять лет.

У меня есть папа, мама, кукла, которую зовут Аманда, а также кот. Я думаю, что это кошка. Ее зовут Клод, поэтому мы не очень уверены. В течение пятнадцати дней у нее был огромный живот, и утром я нашла с ней в ее корзине четырех котят размером с мышь, которые гребли вокруг нее своими маленькими лапками и которые сосали ее живот.

О животе, он стал более плоским, можно поверить, что четверо детенышей были заперты там и выходили из него! Действительно Клод должен быть кошкой. Маленьких зовут Бернар, Филипп, Эрнест и Камико. Вот так я знаю, что первые три являются мальчиками. О Камико, очевидно, есть некоторое сомнение.

Мама мне сказала, что мы не можем оставить пять кошек в доме. Интересно, почему. Тогда я спросила моих школьных подружек, не хотят ли они котенка.

*Среда.* Анни, Сильвия и Лидия

<sup>1</sup> Перевод выполнен Шевченко О.А. совместно с д.ф.н. Киричук Е.В. по изданию Tournier M. Amandine ou les deux jardins // Le Coq de bruyère. – Paris: Gallimard. – 1978. – pp 33-46.

sont venues à la maison. Claude s'est frottée à leurs jambes en ronronnant. Elles ont pris dans leurs mains les chatons qui ont maintenant les yeux ouverts et qui commencent à marcher en tremblant. Comme elles ne voulaient pas de chatte, elles ont laissé Kamicha. Annie a pris Bernard, Sylvie Philippe et Lydie Ernest. Je ne garde que Kamicha, et naturellement je l'aime d'autant plus fort que les autres sont partis.

*Dimanche* Kamicha est roux comme un renard avec une tache blanche sur l'œil gauche, comme s'il avait reçu... quoi au juste? Le contraire d'un coup. Une bise. Une bise de boulanger. Kamicha a un œil au beurre blanc.

*Mercredi* J'aime bien la maison de maman et le jardin de papa. Dans la maison, la température est toujours la même, été comme hiver. En toute saison les gazons du jardin sont aussi verts et bien rasés. On dirait que maman dans sa maison et papa dans son jardin font un vrai concours de propreté. Dans la maison on doit marcher sur des patins de feutre pour ne pas salir les parquets. Dans le jardin papa a disposé des cendriers pour les promeneurs-fumeurs. Je trouve qu'ils ont raison. C'est plus rassurant comme ça. Mais c'est quelquefois aussi un peu ennuyeux.

*Dimanche* Je me réjouis de voir mon petit chat grandir et tout apprendre en jouant avec sa maman.

Ce matin je vais voir leur corbeille dans la bergerie. Vide! Plus personne! Quand Claude allait se promener, elle laissait Kamicha et ses frères tout seuls. Aujourd'hui elle l'a

пришли домой. Клод стала тереться об их ноги, мурлыча. Они взяли на руки котят, которые уже открыли глаза и начинали ходить, дрожа. Так как они не хотели брать кошку, они оставили Камико. Анни взяла Бернара, Сильвия Филиппа и Лидия Эрнеста. У меня осталась только Камико и естественно я люблю ее сильнее тех, что ушли.

*Воскресенье.* Камико рыжий, как лиса, с белым пятнышком на левом глазу, если бы он получил... только что? Не удар. Поцелуй. Поцелуй булочника. У Камико глаз белый как масло.

*Среда.* Я очень люблю мамин дом и папин сад. В доме температура всегда одна и та же, летом как зимой. В любое время года газоны в саду зеленые, ровно подстриженные. Можно подумать, что мама в своем доме и папа в своем саду по-настоящему соревнуются в чистоте. Мама вылизывает дом, папа — сад. В доме все должны ходить в войлочных туфлях, чтобы не пачкать паркет. В саду папа установил пепельницы для гуляющих курильщиков. Я нахожу, что они правы. Так более спокойно. Правда, это иногда все немножко наскучивает.

*Воскресенье.* Я радуюсь, когда наблюдаю, как мой маленький кот растет и учится, играя со своей матерью.

Этим утром я зашла посмотреть их корзинку в сарайчике. Пусто! Никого! Когда Клод уходила гулять, она оставляла Камико и братьев одних. Сегодня она забрала

emmené. Elle a dû l'emportes plutôt, parce que je suis que le petit n'a pas pu la suivre. Il marche à peine. Ou est-elle allée?

*Mercredi* Claude disparue depuis dimanche est brusquement revenue. J'étais en train de manger des fraises dans le jardin, tout à coup je sens de la fourrure contre mes jambes. Je n'ai pas besoin de regarder, je sais que c'est Claude. Je cours à la bergerie pour voir si le petit est revenu lui aussi. La corbeille est toujours vide. Claude s'est approchée. Elle a regardé dans la corbeille et a levé la tête vers moi en fermant ses yeux d'or. Je lui ai : « Qu'as-tu fait de Kamicha? » Elle a détourné la tête sans répondre.

*Dimanche* Claude ne vit plus comme avant. Autrefois elle était tout le temps avec nous. Maintenant elle est très souvent partie. Où? C'est ce que je voudrais bien savoir. J'ai essayé de la suivre. Impossible. Quand je la surveille, elle ne bouge pas. Elle a toujours l'air de me dire : « Pourquoi me regardes-tu ? Tu vois bien que je reste à la maison».

Mais il suffit d'un moment d'inattention, et pfoutt! plus de Claude. Alors là, je peux toujours chercher! Elle n'est nulle part. Et le lendemain je la retrouve près du feu, et elle me regarde d'un air innocent, comme si j'avais des visions.

*Mercredi* Je viens de voir quelque chose de drôle. Je n'avais pas faim du tout, et, comme personne ne me regardait, j'ai glissé à Claude mon morceau de viande. Les chiens – quand on leur lance un morceau de viande ou de sucre – ils l'attrapent au vol et le

ee. Она унесла ее, скорее всего, потому что маленькая не могла успеть за ней. Он ходит с трудом. Но куда она ушла?

*Среда.* Клод, исчезнувшая в воскресенье, внезапно появилась. Я как раз ела клубнику в саду, вдруг я почувствовала ногами прикосновение меха. Мне не нужно было смотреть, я знала, что это Клод. Я побежала к сарайчику посмотреть, не вернулась ли малышка тоже. Корзинка по-прежнему была пуста. Клод подошла за мной. Она заглянула в корзину и подняла голову в мою сторону, закрыв свои глаза из золота. Я спросила: «Куда ты подевала Камико?» Она повернула голову без ответа.

*Воскресенье.* Клод не живёт как прежде. Раньше она проводила все время с нами. Теперь она часто уходила. Куда? Это то, что мне хотелось бы знать. Я попробовала за ней проследить. Невозможно. Когда я слежу за ней, она не двигается. Она всегда выглядит так, будто хочет мне сказать: «Почему ты на меня смотришь? Ты видишь, что я остаюсь дома».

Но достаточно на момент отвернуться, и фьють! Нет Клод. Теперь я могу всё время искать. Ее нет нигде. И на следующий день я нахожу ее у огня, и она смотрит на меня и выглядит невинно, как будто у меня были видения.

*Среда.* Я только что видела кое-что смешное. Я не была голодна и, пока на меня никто не смотрел, я бросила Клод мой кусок. Собаки, когда им бросают куски мяса или сахар, ловят кусок на лету и уверенно глотают. Не кошки. Они

croquent de confiance. Pas les chats. Ils sont méfiants. Ils laissent tomber. Puis ils examinent. Claude a examine. Mais, au lieu de manger, elle a pris le morceau de viande dans sa gueule, et elle l'a emporté dans le jardin, au risque de me faire gronder si mes parents l'avaient vue.

Ensuite elle s'est cachée dans un buisson — sans doute pour se faire oublier. Mais je la surveillais. Tout à coup elle a bondi vers le mur, elle a couru contre le mur comme s'il était couché par terre, mais il était bel et bien debout, et la chatte s'est trouvée en haut en trois bonds, toujours avec mon morceau de viande dans la gueule. Elle a regardé vers nous comme pour s'assurer qu'on ne la suivait pas, et elle a disparu de l'autre côté.

Moi, j'ai mon idée depuis longtemps. Je soupçonne que Claude a été éccœurée qu'on lui ait enlevé trois chatons sur quatre, et elle a voulu mettre Kamicha en sûreté. Elle l'a caché de l'autre côté du mur, et elle reste avec lui chaque fois qu'elle n'est pas ici.

*Dimanche* J'avais raison. Je viens de revoir Kamicha disparu depuis trois mois. Mais comme il a changé! Ce matin, je m'étais levée plus tôt que d'habitude. Par la fenêtre, j'ai vu Claude qui marchait lentement dans une allée du jardin. Elle tenait un mulot mort dans sa gueule. Mais ce qui était extraordinaire, c'était une sorte de grognement très doux qu'elle faisait, comme les grosses mères poules quand elles se promènent entourées de leurs poussins. Là, le poussin, il n'a pas tardé à se montrer, mais c'était un gros poussin à quatre pattes, couvert de poils roux. Je l'ai vite reconnu avec sa tache blanche sur l'oeil, son oeil au

недоверчивы. Они подождут. Потом они изучают. Клод изучала. Но вместо того, чтобы съесть, она взяла кусок мяса в пасть, и она унесла его в сад с риском, что меня отругают, если мои родители увидят.

Потом она спряталась в кустах — возможно, чтобы о ней забыли. Но я за ней следила. И вдруг она бросилась к стене, она побежала по ней, как будто она лежала на земле, но стена стояла вертикально, и кошка оказалась наверху в три прыжка, все время с моим куском мяса в пасти. Она оглянулась на нас, будто чтобы убедиться, что ее не преследуют, и спрыгнула на другую сторону стены.

Я-то, я догадывалась давно. Я подозреваю, что Клод стало тошно, когда у нее отняли троих из четырех котят, и она захотела спрятать Камико в безопасности. Она спрятала ее по другую сторону стены, и сама остается с ней каждый раз, когда она не здесь.

*Воскресенье.* Я оказалась права. Я вновь увидела Камико, исчезнувшего три месяца назад. Но как же он вырос! Этим утром я встала раньше обычного. Через окно я увидела Клод, которая медленно шла по дорожке сада. Она несла мертвого мышонка в пасти. Но при этом было странно, это было что-то вроде нежного урчания, что она издавала, будто большие мамы курицы, когда они выгуливают, окруженные своими цыплятами. А цыпленок, он быстро показался, но это был большой котенок с четырьмя лапами, мохнатый и рыжий. Я быстро узнала белое

beurre blanc. Mais comme il est devenu fort! Il a commencé à danser autour de Claude en essayant de donner des coups de patte au mulot, et Claude levait la tête bien haut pour que Kamicha ne puisse pas l'attraper. Finalement elle l'a laissé tomber, mais alors Kamicha, au lieu de croquer le mulot sur place, l'a pris très vite et a disparu avec sous les buissons. J'ai bien peur que ce petit chat ne soit tout à fait sauvage. Forcément, il a grandi de l'autre côté du mur sans jamais voir personne, sauf sa mère.

*Mercredi* Maintenant je me lève tous les jours avant les autres. Ce n'est pas difficile, il fait si beau! Et, comme cela, je fais ce que je veux dans la maison pendant au moins une heure. Comme papa et maman dorment, j'ai l'impression d'être seule au monde.

Ça me fait un peu peur, mais je ressens en même temps une grande joie. C'est drôle. Quand j'entends remuer dans la chambre des parents, je suis triste, la fête est finie. Et puis je vois dans le jardin un tas de choses nouvelles pour moi. Le jardin de papa est si soigné et peigné qu'on croirait qu'il ne peut rien s'y passer.

Pourtant on en voit des choses quand papa dort! Juste avant que le soleil se lève, il y a un grand remue-ménage dans le jardin. C'est l'heure où les animaux de nuit se couchent, ou les de jour se lèvent. Mais justement, il y a un moment où ils sont tous là. Ils se croisent, parfois ils se cognent parce que c'est à la fois la nuit et le jour.

La chouette se dépêche de rentrer avant que le soleil ne l'éblouisse, et elle frôle le merle qui sort des lilas. Le hérisson se roule en

пятнышко на глазу, его глаз с белым маслом. Но как сильно он вырос! Он пустился в пляс вокруг Клод, стараясь достать лапой до мышонка, и Клод задирала голову выше, чтобы Камико не мог дотянуться. В конце концов, она отдала мышонка, но тогда Камико, вместо того чтобы съесть мышонка на месте, взял его быстро и кинулся в кусты. Я боюсь, что этот маленький кот стал диким. Наверняка, ведь он вырос по другую сторону стены, никогда не видя никого, кроме своей матери.

*Среда.* Теперь я встаю каждый день раньше всех. Это не трудно, погода чудесная! И таким образом, я делаю, что хочу в течение, по крайней мере, часа. Пока папа и мама спят, я чувствую, что одна на целом свете.

Это немного страшно, но я чувствую в то же время большую радость. Забавно. Когда я слышу, как шевелятся в спальне родители, мне становится грустно, праздник закончился. И потом я вижу в саду, пока они спят, кучу новых для меня вещей. Сад папы так ухожен и причесан, что не верится, что не может ничего там произойти.

Однако видно многое, когда папа спит! Прямо перед тем, как солнце встает, начинается большой переполох в саду. Это час, когда ночные звери засыпают, когда дневные просыпаются. Однако именно в этот момент они все там. Они пересекаются, иногда сталкиваются, потому что это одновременно ночь и день.

Сова спешит вернуться до того, как солнце оживет, и она задевает дрозда, который вылезает из сирени. Еж сворачивается в

boule au creux des bruyères au moment où l'écureuil passe la tête par le trou du vieux chêne pour voir le temps qu'il fait.

*Dimanche* Il n'y a plus de doute maintenant: Kamicha est tout à fait sauvage. Quand je les ai vus, Claude et lui, ce matin sur la pelouse, je suis sortie et je me suis dirigée vers eux. Claude m'a fait fête. Elle est venue se frotter à mes jambes en ronronnant. Mais Kamicha avait disparu d'un bond dans les groseilliers. C'est curieux tout de même! Il voit bien que sa maman n'a pas peur de moi. Alors pourquoi se sauve-t-il? Et sa maman, pourquoi ne fait-elle rien pour le retenir? Elle pourrait lui expliquer que je suis une amie. Non. On dirait qu'elle a complètement oublié Kamicha dès que je suis là. Elle a vraiment deux vies qui ne se touchent pas, sa vie de l'autre côté du mur et sa vie avec nous dans le jardin de papa et la maison de maman.

*Mercredi* J'ai voulu apprivoiser Kamicha. J'ai placé une assiette de lait au milieu de l'al rentrée dans la maison où j'ai observé par une fenêtre ce qui allait se passer.

Claude est arrivée la première bien entendu. Elle s'est posée devant l'assiette, les pattes de devant bien sagement serrées l'une contre l'autre, et elle a commencé à laper. Au bout d'une minute, j'ai vu l'oeil au beurre blanc de Kamicha apparaître entre deux touffes d'herbe. Il observait sa mère en ayant l'air de se demander ce qu'elle pouvait bien faire. Puis il s'est avancé, mais tout aplati par terre, et il a rampé lentement, lentement, vers Claude. Dépêche-toi, petit Kamicha, sinon quand tu arriveras l'assiette sera vide!

клубок в зарослях вереска в момент, когда белка высовывает голову из дупла старого дуба, чтобы увидеть погоду.

*Воскресенье.* Нет больше сомнений теперь: Камико совершенно дикий. Когда я увидела их, Клод и его, этим утром на лужайке, я вышла и подошла к ним. Клод устроила веселье. Она подошла потеряться об мои ноги, мурлыча. Но Камико спрятался в зарослях смородины. Это все любопытно! Он видит точно, что его мать не боится меня. Тогда почему удирает? И мама, почему ничего не сделает, чтобы его остановить? Она могла бы объяснить, что я друг. Нет. Похоже на то, что она совершенно забыла о Камико, как только я появилась там. У нее, в самом деле, две разные жизни, которые не соприкасаются, эта жизнь по другую сторону стены, и эта жизнь с нами, в папином саду и мамином доме.

*Среда.* Я захотела приручить Камико. Я поставила блюдце с молоком посреди дорожки, вернулась в дом, откуда я стала наблюдать через окно, что произойдет.

Клод пришла первой, разумеется. Она наклонилась к блюдцу, передние лапки плотно вместе против других, и начала пить. Через минуту я увидела, как глаз с белым маслом Камико появился между пучками травы. Он следил за матерью, заинтересовавшись тем, чем она может заниматься. Потом он двинулся вперед, но весь прижавшись к земле, и пополз медленно, медленно к Клод. Поторопись, маленький Камико, не то, когда придешь, тарелка будет

Enfin, il y est. Mais non, pas encore! Le voilà qui tourne autour de l'assiette toujours en rampant. Comme il est farouche! Un vrai chat sauvage. Il tend le cou vers l'assiette, un cou long, long, un vrai cou de girafe, tout ça pour rester le plus loin possible de l'assiette. Il tend le cou, il baisse le nez, et brusquement il éternue. Il vient de toucher le lait avec son nez. Il ne s'y attendait pas. C'est qu'il n'a jamais mangé dans une assiette, ce petit sauvage. Il a fait gicler des gouttes de lait partout. Il recule et se pourlèche les babines d'un air dégoûté. Claude aussi a été éclaboussée, mais elle s'en moque. Elle continue à laper, vite, régulièrement, comme une machine.

Kamicha a fini de s'essuyer. En vérité, ces quelques gouttes de lait qu'il a léchées lui rappellent quelque chose. C'est un souvenir pas très ancien. Il s'aplatit. Il recommence à ramper. Mais cette fois, c'est vers sa mère qu'il rampe. Il glisse sa tête sous son ventre. Il tête.

Alors voilà: la grosse chatte lape et le petit chat tête. Ça doit être le même lait, celui de l'assiette qui entre dans la bouche de la chatte, ressort par sa doudoune, et entre dans la bouche du petit chat. La différence, c'est qu'il s'est réchauffé au passage. Le petit chat n'aime pas le lait froid. Il se sert de sa mère pour le faire tiédir.

L'assiette est vide. Claude l'a si bien léchée qu'elle brille au soleil. Claude tourne la tête. Elle découvre Kamicha toujours en train de téter, «Tiens, qu'est-ce qu'il fait là, celui-là?» La patte de Claude s'est détendue

пуста! Наконец-то он там. Но нет, еще нет! Вот он кружит вокруг тарелки, все еще ползая. Как он яростен! Настоящий дикий кот. Он вытягивает шею к тарелке, длинную, длинную шею, настоящую шею жирафа, все это для того, чтобы держаться как можно дальше от тарелки. Он вытягивает шею, он опускает нос и вдруг чихает. Он только что потрогал молоко носом. Он этого не ожидал. В том-то и дело, что он никогда не ел с тарелки, этот маленький дикарь. Он брызгал молочными каплями всюду. Он отступает и облизывает губы с отвращением. Клод тоже обрызгалась, но ей все равно. Она продолжает лакать быстро, резво, как машина.

Камико закончил умываться. По правде говоря, эти несколько капель молока, которые он слизывал, напомнили ему что-то. Это не очень давнее воспоминание. Он распластывается. Он начинает ползти. Но на этот раз он полз к матери. Он просунул голову ей под живот. И сосет.

Так вот: большая киска лакает и маленький кот сосет. Это должно быть то же молоко, то из тарелки, которое входит в рот кошки, выходит через ее пуховик, и входит в рот маленького кота. Разница в том, что он согрелся на ходу. Маленький кот не любит холодного молока. Он использует свою мать, чтобы сделать его теплым.

Тарелка пуста. Клод так облизала ее, что она блестела на солнце. Клод повернула голову. Она обнаружила, что Камико все еще сосет: "Вот что он там делает-то?" Лапа Клод расслабилась, как

comme un ressort. Oh, pas méchamment! Toutes griffes rentrées. Mais le coup a sonné sur le crâne de Kamicha qui roule comme une boule. Ça lui rappellera qu'il est un grand chaton. Est-ce qu'on tête encore à son âge?

*Dimanche* J'ai résolu d'entreprendre une expédition de l'autre côté du mur pour essayer d'amadouer Kamicha. Et aussi un peu par curiosité. Je crois qu'il y a là derrière quelque chose d'autre, un autre jardin, une autre maison peut-être, le jardin et la maison de Kamicha. Je crois que si je connaissais son petit paradis, je saurais mieux gagner son amitié.

*Mercredi* Cet après-midi, j'ai fait le tour de la propriété d'à côté. Ce n'est pas très grand. Il ne faut que dix minutes pour revenir sans se presser à son point de départ. C'est simple : c'est un jardin qui a exactement la taille du jardin de papa. Mais alors, ce qui est extraordinaire : pas de porte, pas de grille, rien! Un mur sans aucune ouverture. Ou bien les ouvertures ont été bouchées. La seule façon d'entrer, c'est de faire comme Kamicha, sauter le mur. Mais moi, je ne suis pas un chat. Alors comment faire?

*Dimanche* J'avais d'abord pensé me servir de l'échelle de jardinier de papa, mais je me sais si j'aurais eu la force de la porter jusqu'au mur. Et puis tout le monde la verrait. Je serais vite repérée. Je ne sais pas trop pourquoi, mais je crois que si papa et maman se doutaient de mes projets, ils feraient tout pour m'empêcher de les réaliser. Ce que je vais écrire est très vilain, et j'ai honte, mais comment faire? Aller dans le jardin de Kamicha, je crois que c'est nécessaire et délicieux, mais je ne

пружина. О, не агрессивно! Все когти втянуты. Но удар прозвучал по черепу Камико, который катится как шар. Это напомнит ему, что он большой котенок. Неужели в его возрасте все еще сосут?

*Воскресенье.* Я решила предпринять экспедицию за ту сторону стены, чтобы попытаться задобрить Камико. И тоже немного из любопытства. Я думаю, что там, позади чего-то, другой сад, другой дом, может быть, может быть, сад и дом Камико. Думаю, если бы я знала о его маленьком рае, то смогла бы лучше завоевать его дружбу.

*Среда.* Сегодня после полудня я обошла соседнюю усадьбу. Она не очень большая. Всего десять минут, чтобы не спеша вернуться к исходной точке. Это просто: это сад, который точно размером с папин сад. Но тогда было необыкновенно: ни двери, ни решетки, ничего! Стена без всякого проема. Или входы были забиты. Единственный способ войти, это сделать, как Камико, перепрыгнуть через стену. Но я, я не кошка. Так как же это сделать?

*Воскресенье.* Я думала сначала воспользоваться папиной лестницей для сада, но подумала, хватит ли у меня сил дотащить ее до стены. И тогда все увидели бы ее. Меня бы сразу обнаружили. Не знаю почему, но думаю, если бы папа и мама догадались о моих планах, они бы сделали все, чтобы помешать мне их осуществить. То, что я буду записывать, очень скверно, и мне стыдно, но как поступить? Идти в сад Камико, по-моему, необходимо

dois en parler à personne, surtout pas à mes parents. Je suis très malheureuse. Et très heureuse en même temps.

*Mercredi* Il y a à l'autre bout du jardin un vieux poirier tout tordu dont une grosse branche se tend vers le mur. Si j'arrive à marcher jusqu'au bout de cette branche, je pourrai sans doute mettre le pied sur le haut du mur.

*Dimanche* Ça y est! Le coup du vieux poirier a réussi, mais comme j'ai eu peur! Un moment je me suis trouvée les jambes écartelées, un pied sur la branche du poirier, l'autre sur le haut du mur. Je n'osais pas lâcher le rameau de l'arbre que je tenais encore dans ma main. J'ai failli appeler au secours. Finalement, je me suis lancée. Un peu plus et je tombais de l'autre côté du mur, mais j'ai retrouvé mon équilibre, et aussitôt j'ai pu observer le jardin de Kamicha que je dominais.

D'abord je n'ai vu qu'un fouillis de verdure, un vrai taillis, une mêlée d'épines et d'arbres couchés, de ronces et de hautes fougères, et aussi un tas de plantes que je ne connais pas. Tout le contraire exactement du jardin de papa, si propre et si bien peigné. J'ai pensé que jamais je n'oserais descendre dans cette forêt vierge qui devait grouiller de crapauds et de serpents.

Alors j'ai marché sur le mur. Ce n'était pas facile, parce que souvent un arbre avait appuyé dessus sa branche avec toutes ses feuilles, et je ne savais pas où je mettais le pied. Et puis il y avait des pierres descellées qui basculaient, d'autres rendues glissantes

и восхитительно, но я не должна никому об этом рассказывать, тем более родителям. Я очень несчастна. И очень счастлива при этом.

*Среда.* На другом конце сада стоит старое, скрюченное грушевое дерево, толстая ветка которого тянется к стене. Если мне удастся дойти до конца этой ветки, я, без сомнения, смогу ступить на верхнюю часть стены.

*Воскресенье.* Получилось! Перелезть по старому грушевому дереву удалось, но как я испугалась! На мгновение я обнаружила, что ноги раздвинуты, одна нога на ветке грушевого дерева, другая на верхней части стены. Я не осмеливалась отпустить ветку дерева, которую все еще держала в руке. Я чуть не позвала на помощь. Наконец, я встала. Еще немного, и я упала бы по другую сторону стены, но я восстановила равновесие и тотчас же смогла наблюдать сад Камико, над которым я возвышалась.

Сначала я видела только беспорядок зелени, настоящую чащу, мешанину колючек и лежащих деревьев, терновник и высокие папоротники, да еще кучу растений, которых я не знаю. Полная противоположность папиному саду, такому чистому и хорошо причесанному. Я подумала, что никогда не осмелюсь спуститься в этот девственный лес, который, должен кишеть жабами и змеями.

Тогда я прошла по стене. Это не было легко, потому что часто дерево поднимало свою ветку со всеми своими листьями, и я не знала, куда сделать шаг. И потом там были каменные глыбы, которые шатались, другие были скользкими

par la mousse. Mais j'ai découvert ensuite quelque chose de tout à fait surprenant: posé contre le mur, comme pour moi depuis toujours, une sorte d'escalier en bois très raide avec une rampe, un peu comme les grosses échelles qui servent à monter dans les greniers. Le bois était verdi et vermoulu, la rampe gluante de limaces. Mais c'était quand même bien commode pour descendre, et je ne sais comment j'aurais fait sans cela.

Bon. Me voilà dans le jardin de Kamicha. Il y a de hautes herbes qui m'arrivent jusqu'au nez. Je dois marcher dans une ancienne allée taillée à travers la forêt, mais qui est en train de disparaître. De grosses fleurs bizarres me caressent la figure. Elles sentent le poivre et la farine, une odeur très douce, mais aussi qui fait un peu mal à respirer. Impossible de dire si c'est une odeur bonne ou mauvaise. Les deux à la fois, on dirait.

J'ai un peu peur, mais la curiosité me pousse. Tout ici a l'air abandonné depuis très, très longtemps. C'est triste et c'est beau comme un coucher de soleil... tournant, un couloir de verdure encore, et j'arrive à une sorte de clairière ronde avec au milieu une dalle. Et, assis sur la dalle, devinez qui? Kamicha en personne qui me regarde tranquillement venir à lui. C'est drôle, je le trouve plus grand et plus fort que dans le jardin de papa. Mais c'est lui, je n'en doute pas, aucun autre chat n'a un oeil au beurre blanc. En tout cas, il est bien calme, presque majestueux. Il ne s'enfuit pas comme un fou, il ne vient pas non plus à moi pour que je le caresse, non, il se lève et marche tranquillement, la queue droite comme un cierge, vers l'autre bout de la clairière. Avant de pénétrer sous les

от мха. Но потом я обнаружила что-то совершенно неожиданное: прислоненная к стене, как будто для меня специально, какая-то очень крутая деревянная лестница с перилами, вроде больших лестниц, которые служат для подъема на чердаки. Древесина была зеленой и трухлявой, перила липкие от слизней. Но все равно было удобно спускаться, и я не знаю, как бы я без этого справилась.

Хорошо. Вот я в саду Камико. Высокие травы доходят до моего носа. Я должна идти по старой вырубленной аллее через лес, но она начинает исчезать. Большие странные цветы ласкают мое лицо. Они пахнут перцем и пшеничной мукой, очень сладким запахом, но от которого немного трудно дышать. Невозможно сказать, хороший это запах или плохой. Оба сразу, похоже.

Мне немного страшно, но любопытство меня подталкивает. Все здесь выглядело заброшенным очень и очень давно. Грустно и красиво, как закат... поворот, коридор зелени снова, и я добираюсь до какой-то круглой поляны с плитой посередине. И, сидит на плите, угадайте, кто? Камико собственной персоной, который спокойно наблюдает, как я иду к нему. Забавно, я нахожу его выше и сильнее, чем в папином саду. Но это он, я в этом не сомневаюсь, ни у одной другой кошки нет глаза с белым маслом. Во всяком случае, он вполне спокоен, почти величествен. Он не убегает, как сумасшедший, он не подходит больше ко мне, чтобы я его погладила, нет, он встает и неторопливо идет, хвост прямой, как

arbres, il s'arrête et se retourne comme pour voir si je le suis. Oui, Kamicha, je viens, je viens! Il ferme les yeux longuement d'un air satisfait et repart aussi calme. Je ne le reconnaiss vraiment plus. Ce que c'est que d'être dans l'autre jardin! Un vrai prince dans son royaume.

Nous faisons ainsi des tours et des détours en suivant un sentier qui se perd parfois complètement dans les herbes. Et puis je comprends que nous sommes arrivés. Kamicha s'arrête encore, tourne la tête vers moi et ferme lentement ses yeux d'or.

Nous sommes à l'orée du petit bois, devant un pavillon à colonnes qui se dresse au centre d'une vaste pelouse ronde. Une allée avec des bancs de marbre cassés et moussus en fait le tour. Sous le dôme du pavillon, il y a une statue assise sur un socle. C'est un jeune garçon tout nu avec des ailes dans le dos. Il incline sa tête frisée avec un sourire triste qui creuse des fossettes dans ses joues, et il lève un doigt vers ses lèvres. Il a laissé tomber un petit arc, un carquois et des flèches qui pendent le long du socle.

Kamicha est assis sous le dôme. Il lève la tête vers moi. Il est aussi silencieux que le garçon de pierre. Il a comme lui un sourire mystérieux. On dirait qu'ils partagent le même secret, un secret un peu triste et très doux, et qu'ils voudraient me l'apprendre. C'est drôle. Tout est mélancolique ici, ce pavillon en ruine, ces bancs cassés, ce gazon fou, plein de fleurs sauvages, et pourtant je sens une grande joie. J'ai

свеча, на другой конец поляны. Перед тем как войти под деревья, он останавливается и оборачивается, чтобы посмотреть, следую ли я за ним. Да, Камико, иду, иду! Он долго закрывает глаза с довольным видом и уходит так же спокойно. Я действительно не узнаю его. Каково это быть в другом саду! Настоящий принц в своем королевстве.

Мы совершаляем повороты и обходы, следя по тропе, которая иногда полностью теряется в травах. И тут я понимаю, что мы пришли. Камико останавливается еще, поворачивает голову ко мне и медленно закрывает свои золотые глаза.

Мы стоим на краю маленького леса, перед колонным павильоном, который стоит в центре широкой круглой лужайки. Аллея с разбитыми, мшистыми мраморными скамейками обошла его стороной. Под куполом павильона находится статуя, сидящая на пьедестале. Это совсем голый мальчик с крыльями за спиной. Он наклоняет свою кудрявую голову с грустной улыбкой, которая углубляет ямочки на его щеках, и он поднимает палец к губам. Он выронил небольшой лук, колчан и стрелы, висящие вдоль пьедестала.

Камико сидит под куполом. Он поднимает голову ко мне. Он такой же молчаливый, как мальчик из камня. На его лице загадочная улыбка. Похоже, они разделяют один и тот же секрет, немного грустный и очень нежный секрет, и они хотели бы меня ему научить. Забавно. Все меланхолично здесь, этот павильон в руинах, сломанные скамейки, эта сумасшедший газон,

envie de pleurer et je suis heureuse. Comme je suis loin du jardin bien peigné de papa et de la maison bien cirée de maman! Est-ce que je pourrai jamais y revenir?

Je tourne brusquement le dos au garçon secret, à Kamicha, au pavillon, et je m'ensuis vers le mur. Je cours comme une folle, les branches et les fleurs me fouettent le visage. Quand j'arrive au mur, ce n'est bien sûr pas la ou il y a l'échelle vermoulu du meunier. Enfin la voilà! Je marche aussi vite que possible sur le sommet du mur. Le vieux poirier. Je saute. Je suis dans le jardin de mon enfance. Comme tout y est clair et bien ordonné!

Je monte dans ma petite chambre. Je pleure longtemps, très fort, pour rien, comme ça. Et ensuite, je dors un peu. Quand je me réveille, je me regarde dans la glace. Mes vêtements ne sont pas salis. Je n'ai rien. Tiens, si, un peu de sang. Une traînée de sang sur ma jambe. C'est curieux, je n'ai d'écorchure nulle part. Alors pourquoi? Tant pis. Je m'approche du miroir et je regarde ma figure de tout près.

J'ai des yeux bleus, des lèvres vermeilles, des grosses joues roses, des cheveux blonds ondulés.

Pourtant je n'ai plus l'air d'une petite fille de dix ans. De quoi ai-je l'air? Je lève mon doigt vers mes lèvres vermeilles. J'incline ma tête frisée. Je souris d'un air mystérieux. Je trouve que je ressemble au garçon de pierre...

Alors je vois des larmes au bord de mes paupières.

*Mercredi* Kamicha est devenu très familier depuis ma visite dans son jardin. Il passe des heures étendu sur le

polnyy polевых цветов, и все же я чувствую огромную радость. Мне хочется плакать, и я счастлива. Как я далека от папиного ухоженного сада и маминого ухоженного дома! Смогу ли я когда-нибудь вернуться?

Я резко поворачиваюсь спиной к тайному мальчику, к Камику, к павильону, и бегу к стене. Я бегу как сумасшедшая, ветки и цветы хлещут меня по лицу. Когда я добираюсь до стены, это, конечно, не та, где стоит трухлявая лестница. Наконец, вот! Я взбираюсь как можно быстрее наверх стены. Старая груша. Я прыгаю. Я в саду своего детства. Как там все ясно и хорошо устроено!

Я вхожу в свою маленькую комнату. Плачу долго, очень громко, без причины, просто так. А потом я немного сплю. Когда я просыпаюсь, я смотрю на себя в зеркало. Моя одежда не испачкана. У меня ничего нет. Вот немного крови. Кровавый след на моей ноге. Любопытно, ссадин у меня нигде нет. Тогда почему? Тем хуже. Я подхожу к зеркалу и внимательно разглядываю свое лицо.

У меня голубые глаза, алые губы, пухлые розовые щеки, волнистые светлые волосы.

И все же я уже не похожа на десятилетнюю девочку. Как я выгляжу? Я подношу палец к своим алым губам. Я наклоняю свою кудрявую голову. Я загадочно улыбаюсь. Я нахожу, что я похожа на мальчика из камня...

Тогда я вижу слезы на краю моих век.

*Среда.* Камико стал очень близким с тех пор, как я побывала в его саду. Он часами лежал на боку

flanc au soleil. A propos de flanc, je le trouve bien rond. De jour en jour plus rond.

Ça doit être une chatte.

Kamichatte

на солнце. Насчет бока, я нахожу его довольно круглым. День ото дня все круглее.

Это должно быть кошка.

Камикошка

## Приложение 2

### Triomphe du temps

#### Триумф времени (фрагмент)<sup>2</sup>

Dans chaque maison tout recouin  
a ses larmes.

La main sur ma queue dressée,  
je pleurais.

Maman, quand elle devint très  
âgée, quand elle m'accueillait sous le  
porche de sa petite maison, saisissait  
mon visage entre ses mains.

Ce petit souvenir m'émeut parce  
que jamais auparavant – jamais avant  
qu'elle eût passé ses quatre-vingts ans  
– elle n'avait touché ma peau.  
Maintenant elle prenait mon visage  
dans ses mains. Maintenant elle  
appuyait longuement ses deux paumes  
sur mes joues disant :

— Mon gars, c'est gentil d'être  
venu.

Elle prenait sa canne. Elle se  
levait.

— Mon gars, ça fait un siècle!  
disait-elle même si je l'avais vue un  
quart d'heure plus tôt.

Et nous faisions un tour sur les  
pavés de la cour.

Comme elle avait glissé sa main  
sous mon bras pour s'aider à se  
déplacer, l'autre main pesait sur la  
canne au petit pommeau d'argent.

Le visage extasié elle  
m'entraînait pour me montrer quelque  
chose dans la pente.

Une plante qui lançait ses  
pousses.

В каждом доме любой угол имеет  
свои слезы.

Рука на возбужденной плоти,  
я плакал.

Мама, когда она стала совсем  
старой, когда она встречала меня на  
крыльце своего маленького домика,  
обхватила мое лицо руками.

Это маленькое воспоминание  
волнует меня, потому что никогда  
раньше – никогда до того, как ей  
исполнилось восемьдесят – она не  
прикасалась к моей коже. Теперь она  
взяла мое лицо в свои руки. Теперь она  
долго прижимала обе ладони к моим  
щекам, говоря:

— Мой сын, как мило, что ты  
пришел.

Она взяла свою трость. Она  
встала.

— Сынок, это было сто лет назад!  
— сказала она, даже если бы я увидел ее  
на четверть часа раньше.

И мы обошли по кругу мостовую  
двора.

Когда она скользнула своей рукой  
под мою, чтобы помочь себе двигаться,  
другая рука висела на трости с  
маленькой рукояткой из серебра.

С восторженным лицом она  
тянула меня, чтобы показать мне что-то  
на склоне.

Растение, что пускало свои  
 побеги.

<sup>2</sup> Перевод выполнен Шевченко О.А. совместно с д.ф.н. Киричук Е.В. по изданию Quignard P. Triomphe du temps. – Paris: Galilée, 2006. – 74 р.

Dans la cuisine elle me montrait un sachet de bonbons qu'on lui avait offerts.

Un cake qu'une infirmière avait cuisiné pour elle la veille.

Dans la cour un chat blanc qui l'effrayait beaucoup et qui passait par la vigne vierge et par les toits.

Elle me montrait sur l'herbe l'eau de la mare.

Elle revenait.

Elle s'asseyait.

<...>

Les odeurs sont des fantômes.

Il n'y a pas que les humains pour revenir.

Les parfums sont des êtres invisibles qui tissent un monde plus repérable que le visible lui-même. Là, les yeux fermés, nous nous reconnaissons mieux que dans la lumière.

Dans la pénombre il faut compter sept lanternes pour toutes les odeurs qui concernent le monde.

Ether,  
camphre,  
musc,  
fleur,  
menthe,  
urine,  
merde.

Le sperme aussi sent le sureau aussi.

La merde est toute rose quand on mange à midi des betteraves.

На кухне она показала мне пакетик конфет, которые ей дали в подарок.

Торт, который медсестра подготовила для нее накануне.

Во дворе белая кошка сильно испугалась и убежала по девственной лозе и по крышам.

Она показала мне на траву в воде пруда.

Она вернулась.

Она села.

<...>

Запахи – это призраки.

Только человеческие возвращаются.

Ароматы – это невидимые существа, которые ткut мир, более заметный, чем тот же видимый. Там, за закрытыми глазами, мы узнаем себя лучше, чем при свете.

В полумраке нужно насчитать семь светильников всех запахов, которые составляют мир.

Эфир,  
камфора,  
мускус,  
цветок,  
мята,  
мocha,  
деръмо.

Сперма тоже пахнет бузиной тоже.

Деръмо становится розовым, когда мы в полдень едим свеклу.

La rose, l'œillet, la pomme de terre, le chou, le poireau aussi sont des visages.

Il trionfo del tempo.

Triumph of Time.

Tel est le titre de la dernière œuvre de Haendel aveugle.

Son visage était devenu une poignée de rides.

Son visage aussi, à elle, à elle si belle, était devenu une poignée de rides.

Elle avait été si belle.

Quand elle avait une trentaine d'années maman était une femme vraiment très belle.

Elle avait de très grands yeux clairs.

Maman quand elle n'en pouvait plus montait dans le grenier pour crier.

Elle faisait comme cela.

Attention, je vais crier un peu plus fort.

Elle faisait comme cela.

<...>

Il faisait si noir dans le temps.

Toutes les nuits, dans ce monde, il faisait noir.

Autrefois les morts allumaient les bougies,  
les soufflaient,  
a porta inferi,  
aux portes des enfers et hors des portes des enfers.

Dicit.

Il dit :

— Quand j'étais petit garçon l'angoisse était si forte que je n'arrivais pas à trouver le sommeil. Je

Роза, гвоздика, картофель, капуста, лук-порей тоже являются лицами.

Триумф времени (итал.).

Триумф времени (англ.).

Таково название последней работы слепого Генделя.

Его лицо превратилось в пригоршню морщин.

Ее лицо тоже, оно, такое красивое, превратилось в пригоршню морщин.

Она была такой красивой.

Когда ей было тридцать, мама была действительно очень красивой женщиной.

У нее были очень большие ясные глаза.

Мама, когда больше не могла, подниматься на чердак, чтобы кричать.

Она поступала именно так.

Осторожнее, я буду кричать немного громче.

Она поступала именно так.

<...>

В это время было так темно.

Каждую ночь во всем мире было темно.

Когда-то мертвые поджигали свечи,  
задували их  
у врат ада (итал.),  
у врат преисподней и за пределами преисподней.

Он говорит (лат.).

Он говорит:

— Когда я был маленьким мальчиком, тоска была такой сильной, что я не мог уснуть. Я прикасался к себе

me touchais des heures durant. Je tournais la tête sans finir. Je ne dormais pour ainsi dire pas. Je ne parlais pas.

Je lisais, je me touchais, je lisais, je me touchais.

Je mangeais très peu. Je dormais très peu. Je vivais dans un port détruit par la guerre.

Les jours de tempête je me levais, je poussais les rideaux, je regardais par la fenêtre pendant des heures. Je regardais jusqu'à tomber sur les genoux devant la fenêtre pour regarder encore. Qui a plus adoré la mer que moi ? Qui a plus adoré les tempêtes dans la nuit ? Les nuages immenses venaient directement du nord. Le vent était d'une extraordinaire violence. Il soulevait d'énormes vagues parallèles à la plage.

C'était curieux.

Les vagues ne déferlaient que très rarement sur la plage de galets.

Jamais elles ne venaient heurter plus loin contre la digue.

Elles n'envahissaient pas l'avenue du bord de mer.

Toujours elles allaient en direction du port pétrolier.

L'océan était blanc dans le noir.

Poussait-on la porte on entrait dans l'obscurité et dans le froid.

Dès qu'on quittait la cuisine on entrait dans le froid glacial du vestibule.

La différence de température était telle qu'elle coupait le souffle.

On montait à toute allure l'escalier. On fonçait dans la chambre qui était un peu chaude et on refermait au plus vite la porte au bouton de

часами. Я вертел головой без конца. Я, так сказать, не спал. Я не разговаривал.

Я читал, я прикасался к себе, я читал, я прикасался к себе.

Я ел очень мало. Я спал очень мало. Я жил в порту, разрушенном войной.

В штормовые дни я вставал, я задвигал занавески, я смотрел в окно часами. Я смотрел, пока не падал на колени перед окном, чтобы посмотреть еще. Кто обожал море сильнее, чем я ? Кто сильнее обожал штормы в ночи ? Огромные облака надвигались с севера. Ветер был необычайно жестоким. Он поднимал огромные волны параллельно пляжу.

Это было любопытно.

Волны лишь очень редко накатывали на галечный пляж.

Никогда они не подступали так близко к волнорезу.

Они не вторгались на улицу на берегу моря.

Всегда они направлялись в сторону нефтяного порта.

Океан был белым в ночи.

Толкнуть дверь, войти в темноту и холод.

Только покинуть кухню, войти в ледянящий холод вестибюля.

Разница температур была такой, что перехватывало дыхание.

Подняться быстро по лестнице. Вбежать в комнату, которая была немного теплой, и как можно скорее закрыть дверь ручкой из липкого

faïence gluante.

<...>

Dicit.

Il dit :

— Quand la voiture s'arrêta il avait deux ans. Cela le réveilla. Il cria.

Dicit.

Il dit.

Il dit tout bas :

— Ainsi comprenez-vous que celui dont je parle c'est moi.

Il cria comme seul un enfant peut crier.

Il faisait nuit noire.

Alors la portière s'ouvrit. Son grand-père le prit dans ses bras.

Il se tut.

Silence.

Il entendit le bruit des gravillons sous les pieds de son grand-père qui le portait.

Ils avançaient dans la nuit noire.

Une grande porte s'ouvrit, et ce fut une lumière. Il entendit les chuchotements de son grand-père et de sa grand-mère. Sa grand-mère disait :

— Le pauvre petit. Comme il est maigre. Il est si maigre que j'ai l'impression que si je le touche il va se casser.

Les mains froides, la peau plissée et froide, la peau de serpent d'une très vieille femme le glissait tout nu dans les draps glacés.

Les mains de serpent de sa grand-mère caressaient son front.

Il entrouvrit les yeux. Il vit que

фаянса.

<...>

Он говорит (лат.).

Он говорит :

— Когда машина остановилась, ему было два года. Это разбудило его. Он кричал.

Он говорит (лат.).

Он говорит.

Он говорит шепотом:

— Так вы понимаете, что тот, о ком я говорю, это я.

Он кричал так, как только ребенок может кричать.

Была темная ночь.

Тогда портьеры открылись. Его дедушка взял его на руки.

Он умолк.

Тишина.

Он слышит скрип половиц под ногами своего деда, который нес его.

Они двигались в темную ночь.

Открылась большая дверь, и в нее хлынул свет. Он слышит шепот своего дедушки и своей бабушки. Его бабушка сказала:

— Бедный малыш. Какой он худой. Он такой худой, что я чувствую, что если я к нему прикоснусь, он сломается.

Холодные руки, кожа морщинистая и холодная, змеиная кожа очень старой женщины скользила по нему, полностью нагому на ледяных простынях.

Змеиные руки ее бабушки гладили его лоб.

c'était sa grandmère. Il était heureux.

La vieille femme était assise sur le matelas près de lui et murmurait une chanson de son pays.

Alors l'enfant retomba dans le sommeil.

La chanson était comme cela.

Mitten im Schimmer der  
spiegelnden Wellen gleitet wie  
Schwäne der wankende Kahn.

Über den Wipfeln des  
westlichen Haines winket uns  
freundlich der rötliche Schein.

Auf dem Wasser zu singen.  
Mässig geschwind.

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.

Он приоткрыл глаза. Он увидел, что это была его бабушка. Он был счастлив.

Старая женщина сидела на матрасе рядом с ним и шептала песню своей страны.

Тогда ребенок снова погрузился в сон.

Песня была такой.

Посреди мерцания зеркальных волн, как лебеди, скользит качающийся челн.

Над вершинами западной рощи нас ласково манит красноватое сияние<sup>3</sup>.

Песня над водой  
Умеренно быстро

Как лебедь на волне,  
затерявшаяся лодка,  
вечернее золото на вершинах  
дубов  
отражается  
в поющей воде, несущей твою  
тень.

<sup>3</sup> «Словно как лебедь по влаге прозрачной,  
Тихо качаясь, плывет наш челнок.  
<...>  
В небе заката лучи догорают,  
Розовым блеском осыпан челнок».