

Изд-во МГУ, 1994. – 151 с.

3. Войнович В. Українська міфологія / В. Войнович. – К.: Либідь, 2002. – 664 с.
4. Левицький В. Метаміфологія Київського тексту / В. Левицький // Житомирські літературознавчі студії. 2013. – Вип. 7. – С. 120–131. – Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/gls\\_2013\\_7\\_17](http://nbuv.gov.ua/UJRN/gls_2013_7_17)
5. Новикова М., Шама І. Символіка в художественному тексті: символіка пространства / М. Новикова, І. Шама. – Запоріжжя: Вергіл, 1996. – 231 с.
6. Орлик П. Від символізму до реалізму // Ярошенко Володимир. Степ: Поезії. – К.: Дніпро, 1968. – 120 с.
7. Осадко Г. Знакові символи як стилеві домінанти творчості Петра Карманського // Міжнаціональні горизонти і компаративістичний дискурс сучасних літературознавчих студій. Монографія / За редакцією Р. Гром'яка. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005. – С. 174–227.
8. Енциклопедичний словник символів культури України / за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйбіди. – 5-е вид. – Корсунь-Шевченківський: ФОП Гаврищенко В. М., 2015. – 912 с.
9. Ярошенко В. Луни. Поезії книга друга / В. Ярошенко. – К.: Товариство українських письменників, 1919. – 71 с.
10. Ярошенко В. Світотінь: поезії / В. Ярошенко. – К.: Сяйво, 1918. – 49 с.
11. Ярошенко В. Степ / В. Ярошенко. – К., Дніпро, 1968. – 120 с.

УДК 821.133.1–31Киньяр.09

**А. А. Мацюк**

*Харківська спеціалізована школа №99*

### **Архетип Медеи в філософсько-літературній концепції Паскаля Киньяра**

**Мацюк А.А. Архетип Медеї у філософсько-літературній концепції Паскаля Киньяра.** Стаття присвячена аналізу архетипу Медеї у теоретичних і художніх працях письменника. У статті розглядається зміна образу Медеї впродовж творчого шляху письменника. У своїх есе («Секс і страх», «Джерело танцю») та у романній прозі («Салон у Вюртемберзі») письменник втілює архетип Медеї у різних іпостасях, інтерпретує її образ то в античному ключі, то з точки зору психоаналізу (Schadenfreude). Намагаючись зрозуміти мотиви вчинків Медеї, Киньяр підкреслює саме доленосну жіночу складову персонажа, пояснюючи цим логіку її поведінки: це жінка, «яка засуджує на смерть того, кого любить».

**Ключові слова:** П. Киньяр, архетип, Медея, міф, «Секс і страх», «Джерело танцю».

**Мацюк А. А. Архетип Медеи в философско-литературной концепции Паскаля Киньяра.** Статья посвящена анализу архетипа Медеи в теоретических и художественных работах Паскаля Киньяра. Рассматривается изменение образа Медеи на протяжении творческого пути писателя. В своих эссе («Секс и страх», «Истоки танца») и в романной прозе («Салон в Вюртемберге») П. Киньяр воплощает архетип Медеи в разных ипостасях, интерпретируя её образ то в античном ключе, то с точки зрения психоанализа (Schadenfreude). Пытаясь понять мотивы поступков Медеи, Киньяр подчеркивает именно судьбоносную женскую составляющую персонажа, объясняя этим логику её поведения: это женщина, «которая приговаривает к смерти того, кого любит».

**Ключевые слова:** П. Киньяр, архетип, Медея, миф, мифопоэтика, роман, эссе.

**Matsiuk A. A. The Medea's archetype in philosophical and literary concepts of Pascal Quignard.** This article analyzes the Medea's archetype in the theoretical and artistic works of the writer. This article explains how to change the Medea's image during the author's career. In his essays («Sex and fear», «Origin of the dance») and in his novels (Salon in Wurttemberg) writer embodies the archetype of Medea in different guises interpreting its image in the ancient way or in the psychoanalytic point of view (Schadenfreude). Trying to understand the motives of Medea's actions, Quignard emphasizes the fateful female component of the character, explaining the logic of her behavior: it is a woman, "which condemns to death the one who loves."

**Key words:** P. Quignard, archetype, Medea, myth, «Sex and fear», «Origin of the dance».

Миф связан с литературой на генетическом уровне (как писал А. Н. Веселовский, «миф явился развитием слова») [3:103]. Являясь «носителем «естественного» сознания первобытного человека»

[1:742], миф не просто отображает Первособытия и Первогероев, но и является ядром «коллективно-бессознательного» (по К. Г. Юнгу), раскрывая «энциклопедию архетипов» [там же], которые позволяют наполнить литературный текст «многоголосьем» мира [1:742] и богатой гаммой

символов.

Включение мифов, мифологических сюжетов, мифологем и архетипов в литературные тексты прослеживается на протяжении всей истории литературы [1:727]. XX век ознаменован «неомифологической» культурой, «высокоинтеллектуальной, направленной на авторефлексию и самоописания» [1:740]. Литература постмодернизма, соединяющая тенденции к ремифологизации и демифологизации, также не обходит миф стороной.

Паскаль Киньяр (1948) – яркий представитель современной французской литературы – часто обращается к мифу в своих романах и эссе, видя в нем истоки бытия, глубинный смысл общечеловеческой истории. Писатель сознательно использует миф как культурный артефакт и как объект познания. Фокусируя своё внимание на первоосновах существования человека, Киньяр апеллирует к мифологическим архетипам. В его так называемом «археологическом» методе, представляющем исследование «культурного филогенеза» [10:60], язык и миф являются «instrument fouisseur» («землероющим инструментом») [15:17], с помощью которого писатель переосмысливает историю культуры.

В мифологической традиции Киньяр находит отображение идей древнего мира, многие из которых, по его мнению, либо забыты, либо неверно истолкованы. Так, анализируя истоки речи в эссе «Спекулятивная риторика», Киньяр активизирует её мифологический потенциал. Опираясь на риторику древних, выраженную в мифах и сказках и направленную на создание «образов» («icônes», по Марку Аврелию) и «изображений» («images») или «métaphores» («метафор») (по Фронтону), Киньяр видит в ней один из первых фундаментальных опытов для человечества на пути становления искусства [15:14].

В эссе «La haine de la musique» («Ненависть к музыке») писатель задается вопросом: «pourquoi les mythes sont-ils attentifs à leurs naissances» («почему мифы так внимательны к своему рождению?») [11:131], ответом на который может стать высказывание Леви-Стросса: «tout mythe est une recherche du temps perdu» («любой миф – это поиск утраченного времени») [7:225]. Согласно Киньяру, «la fonction généalogique du mythe consiste à transmettre les puissances originaires à la descendance» («генеалогическая функция мифа состоит в передаче некоей первоначальной движущей силы потомству») [5:184].

Выстраивая свою систему мифологии, Киньяр видит в античном мифе «le noyau de l'identité culturelle européenne» («ядро европейской культурной идентичности») [5:183]. Писателю близки идеи структурной антропологии (К. Леви-

Строссе) и психоанализа (З. Фрейд, Ж. Лакан), а также постулаты Ж. Батая, Р. Кайуа, П. Клоссовски [10].

Опираясь на идею К. Леви-Стросса, о том, что «la musique et le mythe se définissent comme du langage à quoi on aurait retiré quelque chose» («музыка и миф определяются как речь, у которой изъяли что-то») [8:578], Киньяр рассматривает их как некие **праформы** (К. Юнг) человеческой речи, воплощенные в слуховых пред-истоках (истоки музыки) и в визуальных пра-образах (истоки мифа). К. Леви-Стросс характеризовал «первобытное» мышление как «мышление логически ориентированное, способное к классификации и анализу» [2:5]. Киньяр также воспринимает миф как некую отправную точку в развитии искусства, способную «выражать себя» самостоятельно.

К числу архетипов, вызывающих наибольший интерес писателя, относится архетип Медеи, который появляется в романе Киньяра «Салон в Вюртемберге» (1986), в эссе «Секс и страх» (1994) и «Истоки танца» (2013), выступая в разных ипостасях. В данной статье мы рассмотрим основы мифопоэтики Киньяра, проанализировав архетипический образ Медеи в контексте философско-литературных представлений писателя.

В эссе «Секс и страх» писатель использует известные мифологические архетипы для объяснения желания «видеть», отождествляя его с познанием истоков происхождения человека. В то же время автор эссе настаивает на спасительном неведении, от которого невозможно избавиться, но которое нужно любить, как саму жизнь, возможную лишь в нем [13:188].

Именно поэтому взгляд занимает ведущее место в мифопоэтической трактовке таких архетипов, как Нарцисс, Орфей и Медуза Горгона. Киньяр подчеркивает, что «Нарцисса убивает не любовь к своему двойнику. Его убивает взгляд» [13:178]; «Его собственные глаза несут ему гибель» [13:181]. Анализируя образы Орфея и Медузы Горгоны, писатель делает вывод о том, что **нельзя смотреть ни перед собой, ни назад** [13:182], поскольку неизвестность, порождающая «желание увидеть» [13:184], опасна для человека как взгляд на своё естество.

В эссе «Секс и страх» Киньяр выделяет два источника древних страхов человека – **тьма и одиночество**, рассматривая их с точки зрения своей теории до-рождения. Тьма определяется как «отсутствие видимого» [13:150] и отсылает к сцене человеческого зачатия, а также к месту до-рождения – материнскому лону. Одиночеством писатель называет «отсутствие матери или предметов, ее заменяющих» [там же]. Практически все романские герои Киньяра обречены на одиночество, первопричиной которого являются

отношения с матерью.

Прообразом матери во многих романах и эссе Киньяра становится именно Медея. В эссе «Секс и страх» целая глава посвящена образу Медеи, запечатленному в трагедиях Еврипида и Сенеки, и его воплощению в живописи. Опираясь на традиционные трактовки, Киньяр отмечает, что в греческой и римской литературе Медея «являет собой тип ведуньи (а потом и злой волшебницы)» [13:121], акцентируя главное содержание образа: «Медея – это фигура безумной, неистовой страсти» [там же]. У истоков этой страсти стоит взгляд, предрешающий судьбу героини: «Она пристально смотрит на него. Она не отрывает взгляда от его лица. Ей чудится, в объявшем ее безумии, что это черты не смертного, а бога. Она не в силах отвести от него глаза» [13:121-122].

Описывая состояние Медеи после предательства возлюбленного, Киньяр подчеркивает, что она «колеблется между двумя противоречивыми чувствами – жалостью и мстостью; в ней борются мать и женщина, страх перед задуманным и яростное стремление к этому двойному детоубийству. Либо же в ней, замершей перед свершением этого кровавого акта, бушует неодолимый гнев, неодолима жажда свирепого возмездия» [13:123]. Эта двойственность определяет разграничение двух аспектов образа Медеи, которое прослеживается в дальнейших работах Киньяра: противоборство матери и женщины (интерпретируемое в психологическом аспекте) и безумная месть пылкой влюбленной (в соответствии с античными источниками).

В эссе «Секс и страх» писатель концентрирует своё внимание именно на античной трактовке образа Медеи, описывая ключевые для него понятия – **страсть**, рождающую образ человека, падающего в пропасть [13:124] и **безумие**, которому невозможно препятствовать. Эти чувства, охватывающие античную Медею, фатальны: она «беспомощна перед потоком, который через миг увлечет ее к действию» [13:125]. Киньяр скрупулезно анализирует Медею Еврипида и Сенеки, указывая на физические признаки ее тяжелого состояния: «она больше не ест, избегает общества людей, дети внушают ей ужас, она плачет не переставая или упорно смотрит вниз, под ноги, или же взгляд ее наливается злобой, как у разъяренного быка» [13:125]. Комментируя эпизод, когда Медея Сенеки вспарывает себе живот, «дабы убедиться, что в нем не растет третье дитя от Ясона» [13:125-126], Киньяр определяет причину её ярости – «воспаленные внутренности» как следствие любви-вожделения, неумной плотской страсти, плодом которой стал ребенок во чреве [13:126].

Убивая своих детей, Медея пребывает в «акте бешенства» [13:127], на последней завершающей

стадии своей болезни, исцелить от которой может только «миг смерти» [13:128]. На античных фресках Медея запечатлена в апогее бешенства, подобно сладострастию спелого плода (Овидий) – «на пике зрелости» [там же]. Искусство древних, по мнению Киньяра, «всегда считало себя терапевтическим, очищающим средством (несущим катарсис). Оно представляло некий симптом, изолировало его и изгоняло из общества [...]» [13:128]. В данном эссе Киньяр сравнивает образ древней Медеи с его современной интерпретацией, приводя в пример картину Делакруа, где Медея как бы выставлена напоказ, представлена в подробностях своего действия. Киньяру ближе Медея античная: «весь текст Еврипида в целом сконцентрирован в одном мгновении, которое замерло, не говоря о том, чем собирается стать» [13:129]. Античная Медея погружена глубоко в себя, она размышляет, пребывая в «мстительной ярости» [там же]. Поступок Медеи для Киньяра иллюстрирует один из главных постулатов древних, близкий ему концептуально: «Мы ограничены двумя неизвестными – сценой первого соития и мигмом смерти» [13:132]. Именно эти два состояния – рождения и смерти – соединились в образе Медеи, в её женском естестве, способном как давать жизнь, так и отнимать её. Биполярность образа Медеи прослеживается в дальнейших работах Киньяра, где разрабатывается психологический аспект внутреннего конфликта Медеи.

В 2010 году Киньяр вместе с японской танцовщицей в стиле «buto» Карлоттой Икеда (Carlotta Ikeda) создает музыкальный спектакль «Medea». Этот спектакль дает импульс для написания книги «Истоки танца», в которой писатель продолжает развивать свою философскую концепцию «утрат», обращаясь, в частности, к сюжетам библейской и античной мифологии. Центральное место среди них занимает история Медеи.

В спектакле и в эссе Киньяр упоминает три слова, произошедшие от корня «Мед»: *Midi*, *Médecine*, *Méditer* [14:17]. Слово *Midi* означает «полдень»: «Медея – это полдень, она – внучка Солнца в наивысшем его показатели полудня» [там же]. Писатель сравнивает «самый заметный момент дня» [14:18] с одним из самых ярких образов мифологии. Слово *Médecine* (которое может переводиться как «медицина» либо «лекарство, целебное средство») Киньяр также возводит к «имени Медеи-волшебницы» [там же], намекая на её магические способности и необычное происхождение. К тому же источнику возводится глагол *Méditer*, который переводится как «размышлять, медитировать». Киньяр пишет: «Медея – та, которая медитирует, предвидит, предсказывает, видит во сне» [14:18]. Здесь

выявляется близость Медеи к архетипу Матери: «[...] за Медеей стоит фигура Великой матери [...]. Она – шаманка, которая видит из своих глубин то, что грядет и появится вскоре» [там же]. Видя в образе Медеи саму Мать-природу, положившую начало всему живому, Киньяр сравнивает её с девою Марией [14:22], называя при этом Медею – «*mère noire*» («чёрной матерью») [14:119] и «*trou noir*» («чёрной дырой») [14:120]: «*Et pourtant il faut dire oui au contenant perdu, à ce trou noir. Il faut dire oui à Medusa, à Medea*» («Однако нужно сказать «да» утраченной оболочке, этой темной дыре. Нужно сказать «да» Медузе и Медее») [там же]. Парадокс образа Медеи заключается в том, что, неся смерть, она одновременно несет и жизнь. Она – *Mère éternelle*, [...], qui fait à la fois *tout disparaître et tout apparaître* («вечная мать, [...], которая заставляя всё исчезнуть и всему появиться») [14:126].

Анализируя поступки Медеи с разных точек зрения (как несчастной женщины, преданной жены и отчаявшейся матери), Киньяр видит в её поведении проявление глубокого психологического дискомфорта, обозначенного термином *Schadenfreude* (*schaden* и *freude*, в переводе с немецкого означает «вред» и «удовольствие»: «*Schadenfreude définit la joie qu'on éprouve devant le malheur de l'autre*» («*Schadenfreude* означает радость, которую мы испытываем, видя страдания другого») [14:122]. Писатель утверждает, что женщина «сохраняет ребенка, чтобы отомстить» («*on garde toujours un enfant pour se venger*») мужчине: «Убийство всех мужских видов является мстостью женщины, обезумевшей от боли, которую ей причинил мужчина, сделав её женщиной и матерью» («*La mise à mort de tous les états masculins vengera la femme de la douleur délirante que lui a causée l'homme qui l'avait rendue femme et mère*») [там же]. Поэтому Медея убивает своего брата, сына-подростка, ребенка и свое нерожденное дитя [14:122]. Киньяр обобщает образ Медеи, выделяя в нем доминанту: это женщина, **«которая приговаривает к смерти того, кого любит»** («*elle condamne à mort celui qu'elle aime*») [14:124]. Данное определение автор применяет и к социально-политической сфере, называя Медеей Родину-мать: «*Médée c'est la fabrique de l'histoire. Toute nation est une Médée*» («Медеей – это придумка истории. Каждое государство – это Медеей»), поскольку оно «adore sacrifier ses enfants» («обожают жертвовать своими детьми») [там же]. Киньяр приводит в пример первые строки гимна Франции: «*Allons, enfants de la patrie, le jour de gloire est arrivé*» («Вперед, дети родины, настал день славы»), сравнивая призыв к кровавой расправе для защиты Родины с поступком Медеи: «*Médée est le jour de gloire*» («Медеей – это день славы») [14:124].

Архетип Медеи как губящей матери просвечивает в романе Киньяра «Салон в Вюртемберге» (1986), предшествовавшем его философско-теоретическим эссе. Роман рассказывает о душевных коллизиях музыканта Шарля Шеноня. Отношения с матерью стали ключевым моментом в судьбе протагониста, приведя к разочарованию и отчуждению от внешнего мира.

Шарль вспоминает свою мать во время домашних концертов, испытывая чувство обиды от нехватки материнского внимания, которое он хотел завоевать: «*Je la regardais à la dérobée et je raclais, raclais. Véritablement je raclais pour elle, je mettais dans le mouvement de l'archet un poids et une vigueur tout à fait incroyables, qu'on n'imagine pas, dans l'intention où j'étais de me faire remarquer d'elle*» («Я смотрел на неё украдкой и пиликал, пиликал. Я играл для неё, вкладывая в движение смычка невероятные и невообразимые вес и энергию в надежде, что она меня заметит») [12:45]. Но мать не поднимала глаз, и даже «*Au-dessus d'elle Psyché ne regardait pas, Eros ne regardait pas*» («Висевшие над ней Психея и Эрот не смотрели») [там же]. Упоминание мифологических персонажей определяет восприятие сыном матери как некоего божества. Показательно, что картина, изображающая Эроса и Психею, по сравнению с образом матери характеризуется как «*médiocre toile*» («посредственное полотно») [12:45]. В то же время история Психеи, которой было суждено превратиться в бабочку, напоминала Шарлю судьбу его матери, или даже «*se confondait à elle*» («сливалась с ней») [12:46]. Такое сравнение можно трактовать двояко: с одной стороны – Шарль обожествляет свою мать, с другой – признает её ветреный и непостоянный характер.

Тема отношений сына и матери, как и сам образ матери, занимают важное место в романной прозе Киньяра. Многие исследователи (Ф. Бонфис [4], Ш. Лапейр-Демезон [6], Б. Мито [9] и др.) усматривают в этом образе биографические отсылки к фигуре матери самого писателя – Анн Брюно, дочери известного французского лингвиста Шарля Брюно (1883-1969). Анализируя фамилию *Bruneau*, Ф. Бонфис возводит ее к латинскому слову *brunus*, что значит «медведь» [4:122]. В монографии «*Pascal Quignard. Son nom seul*» (2001) Бонфис доказывает, что медведица является тотемным животным в творчестве Киньяра. Б. Мито в статье «*Vendre la peau de l'ours: la question du bilinguisme dans l'oeuvre de Pascal Quignard*» [9:479-486], приводит для сопоставления сравнение медведя и человека в романе В. Гюго «Человек, который смеется» (1869): «*Homo chez Hugo veut dire fauve, ursus signifie homme. Et Ursa chez Quignard, c'est la mère*» («*Homo* у Гюго означает хищник, а *ursus* – человек. А *Ursa* у Киньяра – это мать») [9:482].

Ученый подчеркивает, что **мать-медведица** является негативным образом в творчестве Киньяра.

Отрицательная характеристика образа складывается из-за отношения матери к детям: её никогда нет рядом. Своим отчужденным поведением мать наносит удар по психике ребенка, что равносильно тому, как Медея физически расправляется со своим потомством. Исследователь Лапейр-Демезон подчеркивает, что центральным объектом в романе «Салон в Вюртемберге» стал взгляд ребенка, лишённого любви, на безумства своей матери [6:266-272]. Семейные отношения в романе описываются писателем с точки зрения пострадавшей стороны, где на Медею как бы направлены взоры её детей, а ведущим мотивом является исковерканная судьба детей как отголосок её поступка. Придя на могилу матери, Шарль произносит ключевые фразы: «Comment c'est l'enfer ? Est-ce aussi désagréable que je le pense ? Est-ce aussi terrible que ce que tu m'as fait vivre ?» («Каков он, ад? Он так же отвратителен, как я себе его представляю? Там так же ужасно, как то, что ты заставила меня пережить?») [12:264]. Эти слова, наполненные болью, отражают главный внутренний конфликт протагониста, одновременно привязанного к матери и отторгнутого ею, а потому, стремящегося компенсировать нехватку общения с ней посредством возвращения физически и в воспоминаниях в семейный дом в Вюртемберге.

Заметим, что в рамках киньяровской теории происхождения человека образ матери занимает первостепенное место благодаря её функции – быть первым местонахождением человека в состоянии до-рождения. Формируя аудиальные перцепции ребенка, мать становится структурообразующим началом в его звуковом, а затем и языковом мире. Поэтому после рождения ребенок на подсознательном уровне ищет её любви и внимания как защиты в неизвестном для него земном мире, а также воспринимает мать как связующее звено между водной и земной средой.

Одновременно осуждая и оправдывая поступок Медеи, Киньяр ищет ответ на вопросы: 1. Можно ли упрекать мать в её действиях? (Отвечая положительно). 2. Правильно ли рассматривать женщину и мать как единое целое? (На этот вопрос у него отрицательный ответ). Не случайно Шарль Шенонь влюбляется в Изабель, которая походит на его мать: ненавистные материнские качества становятся притягательными чертами характера возлюбленной. Эти вопросы Киньяр развивает в эссе «Секс и страх» и «Истоки танца».

В философско-литературной теории Киньяра приход человека в земной мир и его адаптация неразрывно связаны с языком. Поэтому отношение к матери прослеживается через отношение к

родному языку. Так, детская травма Шарля выражается в противостоянии двух языков и культур – французской и немецкой («Maman détestant l'allemand, se refusant à le parler [...]») («Мама, ненавидя немецкий, отказывалась на нём говорить») [12:106], воплощенном в разногласиях его родителей. Автор сравнивает язык и мать как нечто трудноуловимое и ускользающее: «Mais les mères ne sont pas seules à être tortueuses, méchantes et peu accessibles. Les langues aussi sont indéchiffrables, toujours lointaines, toujours intimidantes et intraitables, d'une exigence sans fin» («Но матери не единственные изворотливые, злые и недоступные существа. Языки такие же непонятные, всегда далекие, смущающие, неуступчивые и постоянно требующие») [12:249]. Отсутствие материнского внимания породило особое отношение к родному языку (дословно «langue maternelle» – «материнский язык»): «Jamais ma mère ne s'est penchée sur mon lit. J'ignore presque le son qui sortait de ses lèvres. Or ces pages que j'écris sont écrites en français — [...] — , c'est sa langue» («Никогда моя мать не склонялась над моей кроватью. Я практически не знал звука, выходящего из её губ. И вот эти страницы, которые я пишу, написаны по-французски [...] — это её язык») [12:397]. Выражение своих чувств посредством языка становится для Шарля компенсацией упущенного коммуникативного акта (не обязательно языкового), и это заставляет его писать на родном языке матери в попытке восполнить утраченную возможность и реализовать «plainte vers elle» («жалобу к ней») [12:397].

В эссе «Истоки танца» Киньяр приводит примеры разных Медей (с. 125-126): римская Медея Сенеки, фрагменты Медеи-шамана Варрона и Овидия, греческая Медея Еврипида, волшебница-Медея Горация и Апулея. Говоря о Медее как о властительнице и повелительнице времени, Киньяр подчеркивает вечное, архетипическое содержание бессмертного образа: «C'est la puissance persistante des mères qui préside à toute la reproduction» («Это настойчивая власть матерей, которая стоит во главе любого воспроизведения») [14:126]. Медея – женщина, и в этом её судьбоносное предназначение, так как «la volupté maximale ne peut être que féminine et continue (jouir de l'homme, enfanter son petit, engouffrer le reproduit dans la mort, recommencer l'éternel visage du désiré, c'est-à-dire de celui qu'aime la mère dans le nouveau-né). Ce circuit est uniquement féminin. L'homme ne peut reproduire ce qu'il détruit. Et sa volupté n'enfante rien» («максимальное сладострастие может быть только женским и продолжительным (получать удовольствие от мужчины, вынашивать его ребенка, низвергать в смертельную пропасть плод своего воспроизведения (речь идет о рождении ребенка. – Прим. автора), видеть вновь бессмертное

лицо объекта своего желания, то есть того, кто любит мать в новорожденном). Этот цикл доступен лишь женщине. Мужчина не может воспроизвести то, что им уничтожается, а его сладострастие ничего не производит на свет») [14:127].

Проанализировав воплощение архетипа Медеи в философско-литературной концепции Паскаля Киньяра, мы проследили различные грани её образа, колеблющегося между безумной волшебницей и страдающей женщиной, а также изменение авторской оценочной позиции: от виновной стороны к пострадавшей. Медея предстает в литературе как уникальный женский образ – сильная и отчаявшаяся одновременно, что открывает возможность самых разных трактовок её поступка. Играя фрагментами архетипа Медеи в разных произведениях, Киньяр собирает её образ как некий калейдоскоп. В своих эссе и романной

прозе писатель воплощает архетип Медеи в разных ипостасях, интерпретируя её образ то в античном ключе, то с точки зрения психоанализа. Новаторское видение Киньяра заключается в выделении в архетипе Медеи судьбоносной женской составляющей, которая отличается от материнской и во многом объясняет судьбу персонажа.

В свойственной ему интеллектуально-философской манере, Киньяр соединяет знание о древнем мифе и его современное прочтение, видя в обращении к первоначалам возможность переосмысления человеческого бытия и истоков искусства. Используя архетипические образы, писатель словно стремится запечатлеть мгновение (подобно античным фрескам), обреченное на смерть в земной жизни, но способное жить вечно в искусстве и мифологии.

### Литература

1. Лотман Ю. М. Литература и мифология (совместно с З. Г. Минц) / Ю. М. Лотман // История и типология русской культуры. – СПб: Искусство-СПб, 2002. – С. 727-743.
2. Миф – Фольклор – Литература: [сборник статей] / Институт русской литературы (Пушкинский дом); ред. В. Г. Базанов. – Л.: Наука, 1978. – 250 с.
3. Незданная глава из «Исторической поэтики» А. Веселовского. Публ. В. М. Жирмунского // Рус. лит. – 1959. – № 3. – С. 103.
4. Bonnefis Ph. Pascal Quignard. Son nom seul / Ph. Bonnefis / Paris: Galilée, 2001. – 122 p.
5. Kristeva. I. Pascal Quignard: la réinvention du mythe / I. Kristeva // Interférences littéraires. – № 16, juin 2015. – 184 p.
6. Lapeyre-Desmaison Ch. Eclats de Médée / Ch. Lapeyre-Desmaison // Contemporary French and Francophone Studies. – 2014. – Vol. 18, No. 3. – P. 266–272.
7. Lévi-Strauss Cl. Anthropologie structurale (1958) / Cl. Lévi-Strauss. – Paris: Plon, 1974. – 307 p.
8. Lévi-Strauss Cl. Mythologiques IV. L'homme nu / Cl. Lévi-Strauss. – Paris: Plon, 1971. – 578 p.
9. Mitaut. B. Vendre la peau de l'ours: la question du bilinguisme dans l'oeuvre de Pascal Quignard / B. Mitaut // Contemporary French and Francophone Studies. – 2008. – Vol. 12. – № 4, octobre. – P. 479–486.
10. Pautrot J.-L. Pascal Quignard / J.-L. Pautrot – Gallimard – Grasset / Institut français, 2013. – 171 p.
11. Quignard P. La haine de la musique / P. Quignard. – Paris : Gallimard, 1996. – 299 p.
12. Quignard P. Le salon du Wurtemberg / P. Quignard. – Paris : Gallimard, 1986. – 432 p.
13. Quignard P. Le sexe et l'effroi / P. Quignard. – Gallimard, 1994; rééd., 1996. – 355 p.
14. Quignard P. L'Origine de la danse / P. Quignard. – Paris : Galilée, 2013. – 172 p.
15. Quignard P. *Rhétorique spéculative* / P. Quignard. – Paris : Calman-Lévy, 1995; rééd., Gallimard, coll. «Folio», 1997. – 197 p.