

А. А. М а ц ю к

Харківська спеціалізована школа №99

Музыкальный код в романе Паскаля Киньяра «Все утра мира»

Мацюк А. А. Музичний код у романі Паскаля Кіньяра «Всі ранки світу». Статтю присвячено аналізу авторської стратегії будівництва «музичного» тексту в романі П. Кіньяра «Всі ранки світу». В статті розглядаються інтермедіальні зв'язки (музичний код) роману на персонажному, сюжетно-композиційному, проблемно-тематичному, міфопоетичному та ритмічному рівнях. Музикальність літературного тексту є авторською стратегією П. Кіньяра, основні постулати якої розглядаються в музичній теорії «врат» письменника. Музичний код у романі розкривається за допомогою «музичного інструментарію».

Ключові слова: П. Кіньяр, інтермедіальність, музичний код, музична теорія, Орфей, «словесна музика».

Мацюк А. А. Музыкальный код в романе Паскаля Киньяра «Все утра мира». Статья посвящена анализу авторской стратегии построения «музыкального» текста в романе П. Киньяра «Все утра мира». В статье рассматриваются интермедиальные связи (музыкальный код) романа на персонажном, сюжетно-композиционном, проблемно-тематическом, мифопоэтическом и ритмическом уровнях. Музыкальность литературного текста является авторской стратегией П. Киньяра, основные постулаты которой рассмотрены в музыкальной теории «утрат» писателя. Музыкальный код в романе раскрывается с помощью «музыкального инструментария».

Ключевые слова: П. Киньяр, интермедиальность, музыкальный код, музыкальная теория, Орфей, «словесная музыка».

Matsiuk A. A. The music code in P. Quignard's novel «All the World's Mornings». The article is devoted to the analysis of author's text musical strategy in P. Quignard's novel «All the World's Mornings». We examine the intermediate relations (the music code) of the novel on different text levels such as personage, action-composition, problem-subject, myth-poetical and rhythmical levels. The text's musicality is P. Quignard's strategy postulated in his music theory of «loss». The novel's music code is discovered in the «musical toolset».

Key words: P. Quignard, intermediality, the music code, the music theory, «verbal music».

Одной из тенденций современной французской прозы является поиск гибридного дискурса, воплощающего интермедиальный способ мышления писателя [2; 21]. Творчество П. Киньяра (род. 1948) реализует собой осознанную интермедиальную стратегию, где музыка и литература, взаимодействуя, образуют новый вид музыкальной прозы. Такой вид интермедиальности разворачивается, прежде всего, в «плане стиля», определяясь индивидуальностью автора и его личным опытом [4:11]. Именно поэтому важным фактором при изучении авторской интермедиальности современные исследователи считают личность автора [4:12].

П. Киньяр принадлежит к поколению писателей поствоенного периода, сформировавшихся под влиянием Второй мировой войны и событий мая 1968 года. Он вырос в семье лингвистов и музыкантов, отсюда – его любовь к литературе и музыке. Самым важным философским вопросом для писателя стал вопрос об истоках, возможностях и пределах речи, поскольку он сам страдал её расстройством (мутизмом). Концепция музыкальности литературы соединила в себе идею отсутствия речи (тишины как условия творчества) и возможности музыкального искусства.

Творчество писателя, отмеченного Гонкуровской премией в 2002 году, является объектом изучения многих исследователей во Франции и за рубежом (Bruno Blanckeman [5], Philippe Bonnefis [17], Dominique Rabaté [16], Chantal Lapeyre-Desmaison [8], Josiane Passcaud-Huguet [9], Dominique Viart [21]). Романы и эссе Киньяра рассматриваются в свете различных теорий и методологий (психоанализ, антропология, философия, интертекстуальность, семиотика и т.д.). Музыкальность прозы Киньяра неоднократно отмечалась учеными [7; 8; 10; 17], однако систематического анализа музыкального кода романа «Все утра мира» до сих пор не было предложено, что определяет актуальность нашего исследования.

Философско-эстетические идеи Киньяра, изложенные в эссе «La Leçon de musique» (1987) («Урок музыки»), «Le Nom sur le bout de la langue» (1993) («Имя на кончике языка»), «La Haine de la musique» (1997) («Ненависть к музыке»), «Vie secrète» (1998) («Тайная жизнь»), «L'Origine de la danse» (2013) («Истоки танца»), «Mourir de penser» (2014) («Смерть от мысли»), «Critique du jugement» (2015) («Критика суждения») представляют собой теоретическую базу, имплементированную в

романной прозе. Музыка стала для писателя экспериментальной почвой его литературных творений, объединенных особой авторской литературно-музыкальной концепцией («Carus», «Le Salon du Wurtemberg», «Tous les matins du monde», «L'Occupation américaine», «Villa Amalia»).

В рамках данной статьи мы ставим перед собой задачу выявить и проанализировать музыкальный код в романе «Все утра мира» (1991) как сознательную авторскую стратегию построения «музыкального» текста.

Музыкальные элементы в романе выстраивают интермедийные связи на различных уровнях (персонажном, сюжетно-композиционном, проблемно-тематическом, мифопоэтическом, мотивно-образном, ритмическом), определяя внутреннюю структуру текста. Киньяр подчеркивает важность музыкальной основы своего творческого процесса: «Les livres que j'écris je me les résume à l'intérieur de mon cerveau comme le plan [...] à l'aide de la musique. Les anciens Romains préféraient prendre des fresques pour résumer leurs déclamations, moi c'est la musique qui m'aide à me rappeler de tout» («Книги, которые я пишу, я резюмирую в своём мозгу как план [...] с помощью музыки. Древние римляне предпочитали фрески для резюмирования своих речей, а мне помогает всё запомнить музыка») (здесь и далее перевод наш. – А. М.) [20]. Поэтому структурно-смысловая композиция романа основана на музыкальном коде. Специфика киньяровского текста отвечает термину С. П. Шера «словесная музыка» [19], под которым понимается организация литературного материала по примеру музыкального («музыкальная» структура текста, его интонация, ритмика и смысловая организация). Для Киньяра музыка имеет вземные истоки, она предшествует появлению человека на свет, его речи, а литература заимствует средства выражения у музыки, видя в ней некий идеал формы.

Роман «Tous les matins du monde» («Все утра мира») стал самым известным произведением П. Киньяра благодаря одноименному фильму режиссера Алана Корно. В основе романного сюжета – история двух музыкантов XVII века – Сент Коломба (Sainte Colombe) и его ученика Марана Маре (Marin Marais). История создания романа восходит к первой части эссе «Урок музыки» (1987) [11], названной «Un épisode tiré de la vie de Marin Marais» («Эпизод из жизни Марана Маре») [10:9], где Киньяр описывает жизненный путь начинающего музыканта. Сюжетная линия Маре повествует о молодом человеке, изучавшем пение в церковном хоре Saint-Germain l'Auxerrois и изгнанным оттуда из-за ломки голоса. Чтобы «domestiquer la mue» («приручить ломку») [11:19], имитировать человеческий голос, он решает стать музыкантом и играть на виоле де гамба, идя в

ученики к прославленному виртуозу Сент Коломбу. Виола де гамба не случайно выбрана Киньяром в качестве главного музыкального инструмента в романе. Этот струнный смычковый инструмент XVII века близок по размеру и диапазону к современной виолончели, стал её прародителем. Упоминание этого старинного инструмента в других романах писателя («Салон в Вюртемберге», «Терраса в Риме»), как и системное обращение к эпохе барокко (музыкальная специализация Шарля в романе «Салон в Вюртемберге» [12] – музыка барокко), подчеркивает значимость культурного прошлого и важность мотива происхождения в киньяровской концепции.

Писатель относится к музыке эпохи барокко как к «une imitation de la langue sans acception de langue ni de sens» («имитации языка, без принятия языка, и его значения») [12:320]. Именно поэтому его персонажи прибегают к музыке этой эпохи – как к возможности выразить через барочные музыкальные пьесы то, что они не могут высказать в речи: «La musique baroque, après la Renaissance, avant la Révolution — jamais une musique ne fut si proche du langage. Là réside la raison, le nœud secret sans doute de la passion qui me porte vers elle» («Музыка барокко, после Ренессанса, перед Революцией – никогда больше музыка не была так близка к речи. Именно в этом кроется причина, тайная суть страсти к ней») [12:320]. Герои Киньяра, исполняющие музыку эпохи барокко (Сент-Коломб, Шарль Шенонь) – музыканты-виртуозы, отличающиеся своим аскетическим и закрытым образом жизни.

Музыкальная эстетика романа предопределяется уже его названием «Tous les matins du monde» («Все утра мира»), представляющим собой начало фразы из самого текста: «Tous les matins du monde sont sans retour» («Все утра мира безвозвратно уходят») [14:65]. Название включает в себе ряд имплицитных символов, восходящих к музыкальной концепции автора. Символизируя рождение и возрождение, утро, появляясь из сумерек, несет в себе тишину, необходимую киньяровским персонажам для творчества. Безвозвратность и отчаяние утраты воплощены в символе ночи, которая ведет к смерти (самоубийство Мадлен ночью): «Tout ce que la mort ôtera est dans sa nuit» («Всё, что заберет смерть, находится в её ночи») [14:33]. Однако ночь и утро не столько противопоставляются, сколько сосуществуют. Если смерть – это ночь, а жизнь – это утро, то, подобно тому, как ночь приходит на смену утру, так и смерть является составляющей жизни, поэтому закат Сент Коломба сменяется зарей Маре: «Il faut une aurore à cette nuit» («Этой ночи нужна заря») [13:181]. Лишь музыка, появляясь из другого мира, где царит тишина, может «вернуть» или воспеть утраченное,

поскольку «l'art n'obéit à aucun ordre du temps» («искусство не подчиняется никакому порядку времени») [13:172]. Таким образом, слово «утро» ассоциативно связано с тишиной, которая и является прародительницей музыки, неподвластной временным изменениям и существующей всегда.

В романе «Все утра мира» Сент Коломб является протагонистом, воплощающим музыкальную теорию «утрат» П. Киньяра. Писатель акцентирует внимание на трёх утрахах [11:57], свойственных человеку: утрата единства с матерью при рождении, утрата прелингвистического состояния при приобретении навыков речи и утрата детского голоса при «ломке» голоса у мальчиков. Музыка дает возможность компенсировать эти утраты, оказываясь «le seul lien entre le perdu et le retrouvé, c'est un son entendu dans l'autre monde, que le musicien a pour vocation de faire revenir» («единственной связью между утраченным и обретённым, это звук, услышанный в ином мире, который музыкант призван вернуть») [18: 101]. Музыканты, используя музыкальные инструменты, «travaillent une voix qui ne les trahira pas» («работают над голосом, который не предаст их») [11:34].

Сент Коломб, потерявший любимую супругу, утешается лишь уходом в музыку, которая позволяет ему «воскрешать» свою жену, устанавливая коммуникацию между «иным» и реальным мирами: «La musique aussi est une langue humaine» («Музыка – это тоже человеческий язык») [14:35]. Музыкант сочиняет свои лучшие произведения в память о ней: Tombeau des Regrets, Le Pleurs, Les Enfers, l'Ombre d'Enée, la Barque de Charon. Названия произведений и музыкальных инструментов несут важную смысловую нагрузку, эксплицитно демонстрируя музыкальный код в романе. Траурная музыкальная реализация Сент Коломба становится его спасением от внешнего мира и убежищем его души: «Il n'y avait que dans ses compositions qu'on découvrait la complexité et la délicatesse du monde qui était caché sous ce visage et derrière les gestes rares et rigides» («Лишь в его сочинениях можно было открыть всю сложность и деликатность мира, которые были спрятаны под его маской и суровыми редкими жестами») [14:11].

Все персонажи в романе связаны с музыкой, однако собственным «звучанием» обладают лишь два героя – Сент Коломб и Маран Маре. «Voix rauque» («хриплый голос») [14:26] Маре символизирует его надломленную личность. Чувствуя себя «une bête bêlante» («блеющим животным») [14:23], он избирает путь музыканта как мечь своему голосу [14:24], причем мотивировкой служат скорее амбиции молодого карьериста, чем желание познать мир музыки. Персонаж Сент Коломба антагонистичен всем персонажам, относящимся к земному миру.

Звучание Сент Коломба – в тишине. Молчаливый и затворнический образ жизни представляет собой вызов реальности и ее законам (именно поэтому он отказывается быть придворным музыкантом, играть для короля). Сент Коломб «n'avait guère d'attachement pour le langage» («совсем не тяготел к речи») [14:7], поэтому сознательно выбрал иной способ общения – музыкальный и философию молчания как продолжение тишины. Слово для него утратило значение, поскольку стало атрибутом внешнего мира, тогда как музыка носит сакральный характер, она подобна божественной материи, поскольку имеет внеземные истоки. Музыцируя, Сент Коломб вдохновляется миром неведомого Далёкого (Le Jadis) [13], из которого произошла музыка, и находит выход в иное бытие, построенное из потусторонней и прелингвистической материи. Одновременно с этим, «музыкальная гармония» становится для музыканта «внеэрациональным путем постижения мироздания» [3:81], основанным лишь на чувственных началах, что даёт ему возможность ощущать присутствие жены и создавать произведения, «capables de réveiller les morts» («способные разбудить умерших») [14:69]. Можно сказать, что Сент Коломб (как и сам Киньяр) созерцает мир сквозь призму музыки, ставшей для него формообразующим и жизненно необходимым пространством.

Музыкальная тема представлена и в мифопоэтическом аспекте романа (Д. Рабате [16], Ж.-Л. Потро [10]) в имплицитном сравнении супругов Сент Коломб с *Орфеем и Эвридикой*. Оплакивание любимой в музыке, надежда «вернуть» её, обращение к «магии» музыки, словно спуск в царство Аида, призрачный образ супруги, являющийся Сент Коломбу, словно тень Эвридики, табу на прикосновение к жене, подобно запрету оглянуться в истории Орфея. В эссе «Секс и страх» Киньяр задает вопрос: «Отчего поглядел назад Орфей?» [1:147]. И отвечает: «То, что сзади», запечатлевается в глазах оглянувшегося так же, как прошлое живет в нынешнем» [1:147], подчеркивая, таким образом, влияние прошлого на человеческую жизнь. Согласно Киньяру, невозможно постичь тайну нашего происхождения, можно лишь приблизиться к образу этой тайны. Поэтому мадам де Сент-Коломб является объектом утраты – утраты музыкального (слухового) начала человека, которую музыка Сент-Коломба пытается восполнить или хотя бы запечатлеть. Покойная супруга, появляющаяся в виде фантома – «une version visuelle de la musique» («визуальной версии музыки») [7:14], существует лишь в момент её исполнения. Миф об Орфее Киньяр использует в романной прозе, выделяя в нем определенные фрагменты, характеризующие того или иного героя. Так, в романе «Салон в Вюртемберге» [12],

сравнение с Орфеем символизирует возвращение (спуск в потусторонний мир) героя к своей Эвридике, представленной «la grande maison si haute» («большим высоким домом»), символизирующим «le visage de maman» («мамино лицо») [12:261]. В романе «Вилла Амалия» [15] в образе Анн улавливается сравнение с образом Орфея-«создателя» («créateur») [10:379]. Общее, что связывает упоминания мифа в романной прозе Киньяра – это музыкальная одаренность Орфея и его бытие творца-отшельника. Образ Орфея символизирует второй шанс для героев Киньяра: Орфей, сумевший спуститься и подняться из загробного мира, наделен сверхчеловеческими способностями благодаря своей неземной музыке, так же как талантливы и самоотверженны в своем деле все киньяровские герои-музыканты.

Киньяр обращается к музыке не только в своей философско-эстетической концепции (нашедшей отображение в сюжетно-персонажной канве романа), но и прибегает к использованию конкретных музыкальных элементов для обогащения текста и достижения эффекта музыкального звучания. Писатель использует приемы музыкальной техники [6:65], коррелирующие с законами музыкальной композиции. Среди них можно выделить контрапункты, модуляции, вариации и репризы.

Контрапункт, являясь принципом полифонии, представляет собой сочетание нескольких разнонаправлено движущихся голосов. В тексте он возникает в идейных спорах героев (диалоги Марана Маре и Сент Коломба о предназначении музыки). *Модуляция* – переход мелодии из одной тональности в другую, проявляется в смене настроений в рамках одного эпизода («встречи» и диалоги супругов Сент Коломб во время музицирования). *Вариация* является модификацией темы в каждом новом её появлении в одном или нескольких произведениях. Пример – тема «ломки голоса» у мальчиков (в эссе «Урок музыки» – она трагична и фатальна для Маре, в романе «Все утра мира» также является «камнем преткновения», но одновременно дает возможность герою стать учеником Сент Коломба). *Реприза* – повторение музыкального или литературного материала (например, жизнеописание Сент Коломба и его дочерей).

Этот «музыкальный инструментарий» структурирует литературный текст, что можно показать на примере главы IX – одной из кульминационных в идейной структуре романа (это диалог Сент Коломба с супругой-призраком) [14:27-28]. Деление текста внутри главы на небольшие абзацы визуализирует расположение пауз, подчеркивающих сдержанность и внутреннее напряжение повествования. Вступительные фразы настраивают читателя на беззаботный лад: «Le petit

air de badinage que lui avait joué l'enfant lui revenait parfois à l'esprit et il en était ému» («Игривая мелодия, исполненная юношей, иногда приходила ему на ум, и волновала его») [14:27]. Затем происходит сюжетное смещение, которое открывает ведущую музыкальную линию главы – отношения между музыкантом и его супругой: «La quatrième fois où il sentit le corps de son épouse à ses côtés, détournant les yeux de son visage, il lui demanda : « Parlez-vous, Madame, malgré la mort ? » («В четвертый раз почувствовав тело своей супруги рядом, он отвел взгляд от её лица и спросил её: «Говорите ли вы, Мадам, несмотря на то, что мертвы?») [там же].

Развитием темы служит описание голоса жены и тех чувств, которые испытывает музыкант, услышав этот голос: «Il frémit parce qu'il avait reconnu sa voix. Une voix basse, du moins contralto. Il avait le désir de pleurer mais n'y parvint pas tant il était surpris, dans le même temps, que ce songe parlât» («Он вздрогнул, потому что узнал её голос. Это был низкий голос, по меньшей мере, контральто. Ему хотелось плакать, но не получалось, настолько он был удивлен, что это видение говорило»). Далее следует диалог героев: «Pourquoi venez-vous de temps à autre ? Pourquoi ne venez-vous pas toujours ? («Почему вы приходите лишь изредка? Почему ваши визиты не постоянны?») «Je ne sais pas, dit l'ombre en rougissant. Je suis venue parce que ce que vous jouiez m'a émue. Je suis venue parce que vous avez eu la bonté de m'offrir à boire et quelques gâteaux à grignoter» («Я не знаю, – ответил призрак, краснея. Я пришла, потому что меня взволновало то, что вы исполняете. Я пришла, потому что вы были столь добры, что предложили мне пить и угостили несколькими вафлями»). «Madame! » s'écria-t-il» («Мадам! – вскричал он») [14:27-28].

Сюжетная и звуковая кульминация наступает тогда, когда Сент Коломб, охваченный эмоциями, пытается обнять жену, а та кричит ему: «Non!» («Нет!») [14:28]. Внезапно «мелодия» затихает – этот контраст подчеркивается использованием определенной лексики. В момент наивысшего напряжения писатель использует такие выражения, как: «Il se leva [...], plein de violence, [...] il fit tomber son tabouret» («Он вскочил [...], полон стремительной силы, [...] он перевернул табурет») (прим. автора - курсив мой) [14:28]. И, наоборот, в момент пианиссимо лексика передает мягкость и покорность: «Il baissa la tête » («Он опустил голову»); «elle lui dit doucement» («она нежно сказала ему») [там же]. В конце главы происходит последний всплеск, когда Мадам Сент Коломб просит принести ей вина и герой «sortit en hâte» («вышел второпях») [там же]. Последняя фраза главы ставит точку в мелодической линии, замедляясь и затихая, словно музыкальная фраза в конце произведения: «Quand il revint, Madame de

Sainte Colombe n'était plus là» («Когда он вернулся, Мадам де Сент Коломб там больше не было») [там же].

Одно из необходимых условий использования интермедиального подхода при анализе произведений – осторожность в проведении аналогий и использовании музыкальных характеристик при интерпретации литературного текста. В случае с П. Киньяром, авторская музыкальная теория систематически воплощается в романной прозе, что обосновывает применение интермедиального метода анализа. Мы не стремились сравнить романы Киньяра с конкретной музыкальной формой, но сделали попытку выявить музыкальную структуру его произведений и рассмотреть функции музыкального кода в художественном тексте.

Проанализировав музыкальный код и функции музыки в романе «Все утра мира», мы можем с

уверенностью говорить о реализации интермедиальной стратегии Киньяра на всех уровнях текста. Протагонисты романа – музыканты, ищущие комфортного существования в музыке и воспринимающие окружающую действительность сквозь музыкальную призму, что определяет музыкальный код на персонажном и сюжетно-композиционном уровнях. Для проблемно-тематического аспекта романа, важны темы утраты, ломки голоса, невербального общения, тишины, уединения, вписанные в музыкально-эстетическую теорию Киньяра. Рассмотрев сквозной для творчества писателя образ Орфея, мы выделили музыкальную тему на мифопоэтическом уровне. Музыкальность текста на ритмическом уровне осуществлялась благодаря использованию таких музыкальных приемов, как модуляция, вариация, контрапункт и реприза.

Литература:

1. Киньяр П. Секс и страх : эссе / П. Киньяр ; пер. с фр. И. Волевич. – СПб. : Азбука-классика, 2005. – 256 с.
2. Пахарьян Н. Т. Современный французский роман на путях преодоления эстетического кризиса // Постмодернизм: что же дальше? (художественная литература на рубеже XX–XXI веков / ред. Е. В. Соколова. — Теория и история литературоведения. — М. : ИНИОН РАН, 2006. — С. 8–43
3. Поддубная Р. Н. Музыка “инога мира”: разновидности и динамика мотива / Р. Н. Поддубная // Филология: Сб. науч. трудов / ХНУ им. В.Н. Каразина – Х., 2006. – № 1. – С. 80–111.
4. Тимашков А. Ю. Интермедиальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX–XX веков : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. искусствоведения. – СПб., 2012 [Электронный ресурс] / А. Ю. Тимашков – Режим доступа: http://www.gup.ru/upload/iblock/0e4/TimashkovAY_Avtoreferat.doc
5. Blanckeman B. Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard / B. Blanckeman. – Pas de Calais : Presses universitaires du Septentrion, 2000. – 219 p.
6. Cahier Critique de Poésie, n. 10: dossier Pascal Quignard – Marseille : Farrago / cipM, 2005 – 254 p.
7. Fiset J. Faire parler la musique... / J. Fiset // Protée. — 1997. — Vol. XXV, № 2. — P. 85–96.
8. Lapeyre-Desmaison Ch. Pascal Quignard le solitaire / Ch. Lapeyre-Desmaison. – Paris : Galilée, 2006. – 247 p.
9. Paccaud-Huguet J. Pascal Quignard et l'insistance de la lettre / J. Paccaud-Huguet // Savoirs et clinique – 2005 / 1 (n. 6). – P. 133–139.
10. Pautrot J.-L. «Transmettre ce qui fut oublié»: Villa Amalia et l'exception romanesque de Pascal Quignard / J.-L. Pautrot // Contemporary French and Francophone Studies, 2008. – Vol. 12. – P. 375–383.
11. Quignard P. La leçon de musique / P. Quignard. — Paris : Gallimard, 2012. — 121 p.
12. Quignard P. Le salon du Wurtemberg / P. Quignard. – Paris : Gallimard, 1986. – 432 p.
13. Quignard P. Les ombres errantes / P. Quignard. – Paris : Gallimard, 2002. — 202 p.
14. Quignard P. Tous les matins du monde / P. Quignard. — Paris : Gallimard, 2000. — 107 p.
15. Quignard P. Villa Amalia / P. Quignard. – Paris : Gallimard, 2012. – 300 p.
16. Rabaté D. Mélancolie du roman : la fiction dans l'oeuvre de Pascal Quignard / D. Rabaté // Revue des lettres modernes. — 1998. — Vol. 40, № 2. — P. 29–45.
17. Revue des Sciences Humaines № 260 : Pascal Quignard, figures d'un lettré / Dir. par Bonnefils Philippe et Lyotard Dolorès. – Paris : Galilée, 2000. – 459 p.
18. Sautel. N. Pascal Quignard, la nostalgie du perdu / N. Sautel // La magazine littéraire. – 2002. – № 412. — P. 98–103.
19. Scher S. P. Notes Toward a Theory of Verbal Music / S. P. Scher // Comparative Literature. — 1970. — Vol. 22, № 2. — P. 147–156.
20. Veinstein A. Emission de radio «Du jour au lendemain» (04.09.2009) [Электронный ресурс] / A. Veinstein // Режим доступа : <http://www.franceculture.fr/emissions/du-jour-au-lendemain/pascal-quignard-la-barque-silencieuse>.
21. Viart D. Les fictions critiques de Pascal Quignard / D. Viart // Etudes francaises. — 2004. — Vol. 40, № 2. — P. 25–37.