

ПРИМЕЧАНИЯ

- ! Луи Пуарье – настоящее имя Ж. Грака. Псевдоним был им взят с момента публикации первого романа, «В замке Арголь», в 1938 году. Настоящее имя Грака открылось широкой публике только в 1953 году, после скандального отказа писателя от ежегодно присуждаемой премии Гонкуров.
- ² В своей литературной публицистике Грак приводит немало свидетельств того, что он – «человек пространства». Наиболее известным (и наиболее часто цитируемым) является фрагмент его интервью, опубликованного в «Nouvelle Observateur» 29 марта 1967 года: «Я все чаще замечаю, что мое внимание к живым существам ослабевает. Я не смогу забыть какой-либо пейзаж, тогда как мне случается забыть о встрече с каким-либо человеком».
- ³ «Термин» принадлежит Граку, его «пояснение» дано в его романах, см., например, «Le Rivage des Syrtes» // Oeuvres complètes, ed. Pleiade, 1989. P. 566, 773.
- ⁴ 1) Особого внимания заслуживает дающая полную характеристику пространства в творчестве Грака, его функции в повествовании книга: Monballin M. Gracq. Creation et recreation de l'espace. Brusselle. 1987.
2) Bois B. Description d'un lieu privilegie du monde romanesque de Julien Gracq // Marginales. 1970. №134. P. 53–59.
3) Dobbs A. – Cl. Dramaturgie et liturgie dans l'oeuvre de Julien Gracq. P., 1972.
4) Leutra J. – L. Le passager clandestin // Marginales. № 134. 1970. P. 14–30.
5) Lorris R. Le pays gracquien // Romanic review. № 3. V. 61. 1970. P. 187–198.
- 6) Peironie A. La pierre de scandale du chateau d'Argol de Julien Gracq. P. 1972.
- ⁵ См.: Eigeldinger M. La mythologie de la foret dans l'oeuvre romanesque de Julien Gracq // L'Herne. Julien Gracq. 1972. P. 288 – 303.
- ⁶ Последняя фраза романа «Побережье Сирты», завершающая описание ночной Орсенны. Далее цитируется издание: Gracq J. «Le Rivage des Syrtes» // Oeuvres complètes. Ed. Pleiade. Vol. 1. 1989. P. 552 – 840. Страницы указаны в скобках.
- ⁷ См.: J. Gracq «La Terre Habitable» // Oeuvres complètes. Vol. 1. P. 307–308.
La Forme d'une ville // Oeuvres complètes. Vol. II. p. 785-786
Le Rivage des Syrtes. P. 598, 779, 556.
- ⁸ В отношении Альдо к историческому процессу, его стремлению понять смысл происходящего также просматривается аналогия с концепцией Шпенглера: «Становление может быть переживаемо и прочувствовано путем глубокого бессловесного переживания. <... > Понимать историю – значит быть знатоком человеческого сердца в высшем смысле слова. Чем чище исторический образ, тем исключительнее он доступен этому собственно неземному видению, не имеющему ничего общего со средствами познания, которые исследует «Критика чистого разума»». (Шпенглер О. Закат Европы. Ростов-на-Дону, 1998. С. 118).
- ⁹ В романе Орсенну нередко называют просто «Город» (Ville).
- ¹⁰ «Пребываю в крови живых и волею мертвых» – один из девизов империи.
- ¹¹ «Переступаю границы» – другой девиз Орсенны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Gracq J. «Le Rivage des Syrtes» // Oeuvres complètes. Ed. Pleiade. Vol. 1. 1989. P. 552 – 840.
2. Gracq J. Lettrines. P., 1967.
3. Murat M. Julien Gracq. P., 1994.
4. Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т. II. Таллин, 1992.
5. Шпенглер О. Закат Европы. Ростов-на-Дону, 1998.

Надежда Федоровна Швейбельман**«ГОЛОВОКРУЖИТЕЛЬНАЯ НЕПОДВИЖНОСТЬ»
ТЕКСТА С. МАЛЛАРМЕ
«ИГИТУР ИЛИ БЕЗУМИЕ ЭЛЬБЕНОНА»**

Предметом анализа является прозаическое произведение французского поэта С. Малларме. Анализ поэтики текста позволяет выявить его основное художественное качество – «головокружительную неподвижность».

Имя французского поэта Стефана Малларме (1842–1898) всегда произносили, да и сейчас произносят с благоговейным трепетом. Еще бы, один из мэтров символизма, его признанный теоретик, провозглашенный при жизни принцем поэтов (27 февраля 1896г.), он вошел в историю французской литературы как

автор сложный, «темный» («Малларме, непередаваемый даже на французский язык», — запишет 1 марта 1898 г. в «Дневнике» Жюль Ренар), поставивший перед собой сверхтрудную задачу: вернуть поэзии ее независимость от реальной, повседневной жизни, выразить и скрыть себя в языке поэзии, уловить и закрепить средствами поэзии множественные связи между видимым и невидимым. Он мечтал создать универсальную мирообъемлющую систему: сначала это нашло отражение в его замысле некоего Труда, Большого Труда (почти ничего из задуманного не удалось сделать), а потом в разговорах о некоей Книге, Большой Книге: с одной стороны, «мир существует, чтобы завершиться в книге», а с другой стороны, «книга есть ограничение духа» [Scherer 1957:154].

«Игитур или Безумие Эльбенона» — незаконченные прозаические фрагменты, которые были найдены Эдмоном Боннио, зятем Малларме, через два года после смерти поэта. Опубликованы они были лишь в 1923 году. Упоминания самого Малларме об этом произведении относятся к 1867—1870 годам, к последним годам жизни в провинции. Необходимо напомнить, что на 1863—1866 годы приходится так называемый «турнонский кризис». Это были годы тяжелейшего человеческого и литературного кризиса, годы «утраты иллюзий», неверия в себя.

На папке, в которой оказались эти прозаические фрагменты, рукой Малларме было написано: «незаконченное, ненужное». «Странное название у этой странной книги», замечает П.-О. Вальзер [Walzer 1963:155]. Ссылаясь на Р. де Реневилля, он объясняет, что слово «Igitur», обозначающее в тексте имя собственное, является в латинском языке союзом и переводится как «следовательно, итак, так». Этот союз обозначает в предложении упоминание некоего итога, завершения и переход к чему-либо предстоящему. Слово «Igitur», ставшее именем героя этого текста, вероятно, было заимствовано в первой строке второй главы «Бытия»: «Igitur perfecti sunt caeli et terra et omnis ornatus eorum» (Так совершены небо и земля и все воинство их). Игитур должен быть сыном рода ангелов, последним из этого рода, состоявшего из «чистых умов», чья судьба — «безумие» [Walzer 1963:156].

Слово «El behnon», которое мы видим в названии, означает на древнееврейском языке «сын Элохимов», т. е. сын ангелов, сын небесных светил. В контексте названия слово «Эльбенон» вполне прочитывается как возможная фамилия героя, имя рода, а может быть, и название замка, в котором стал жить этот род, как мы узнаем из текста, после «катастрофы». Замок Эльбенон напомнил бы нам о его фонетически близком «литературном тезке» — замке Эльсинор в шекспировском «Гамлете», как, впрочем, и мотив безумия, заявленный в названии, также отослал бы к имени английского поэта. Возникшая литературная ассоциация будет поставлена в какой-то мере под сомнение, потому что слово «el behnon» можно перевести с древнееврейского и как «не будь никем» и данное значение, содержащее в себе такой силы императив, такое категорическое повеление, такой строгий запрет, существенно меняет наш взгляд на героя, который, будучи тенью среди теней своих предков, так и не сможет «реализоваться», «завершиться»: «Незавершенность будет меня преследовать, и она единственная, кто пятнает в настоящее время мой Абсолют» (79). Сила «запрета» будет непреодолимой, о нем автор напомнит и в своих пометках на полях: «Запрет матери на то, чтобы спускаться таким образом, — его матери, которая поведала о том, что ему надо исполнить» (79).

Обращение к читателю, следующее за названием, звучит так: «Эта сказка адресована Интеллекту читателя, который сам представит все это как на сцене». Как видим, на Читателя, на его Интеллект возложена ответственная задача: разыграть в воображении метафизический спектакль, в котором бы он принял участие вместе с «гостем», «персонажем», «высшим гением» и Автором, которые

поочередно предстают в тексте, совершая своеобразный ритуал «бесконечных, согласованных, хотя и отличающихся появлений» (71). Не щадит Малларме и того Читателя, который захочет перейти в статус возможного, предполагаемого интерпретатора: «Если человек средних умственных способностей, с недостаточной литературной подготовкой, ненароком откроет такого рода книгу и вознамерится получить от нее удовольствие, то, скажем прямо, не произойдет ничего, кроме недоразумения. В поэзии всегда должна быть загадка, и единственная цель литературы (другой не бывает) — **намекнуть** (выделено Малларме — Н. Ш.) на предметы» [Малларме 1993:425].

Из обращения к читателю видно, что Малларме определил жанр своего произведения как «сказка» и не дал никаких дополнительных пояснений. Э. Боннио считает это произведение «поэтическим переложением философии Гегеля», а также «видом абстрактной сказки, написанной предельно насыщенной прозой». Э. Нуле предлагает определить жанр как «нерассказуемую сказку». П. Клодель рассматривает это произведение как «текст-монолог, пятикратно повторенный». Трудно не согласиться с Ж.-П. Ришаром в том, что это «текст-ловушка». Ж. Руайер воспринял этот текст как повествование о метафизическом самоубийстве поэта. Определение Л. Ф. Черняковой — «текст-двойник», «текст двойников» — можно было бы дополнить такими жанровыми характеристиками, как «философская драма мысли», «текст-паутина», «текст-кружево», «текст-спектакль» и др. Согласимся с замечанием Л. Ф. Черняковой, считающей, что «текст Малларме «не сопротивляется» ни одному из толкований до тех пор, пока его не пытаются доказать в качестве единственно правильного» [Чернякова 1973:10]. Все исследователи едины в том, что, несмотря на изображение в тексте чисто экспериментальной ситуации, это, тем не менее, книга о положении поэта в современном мире.

Елена Викторовна
ГОРБАЧЕВА, выпускница 1987 г.
Сейчас — пресс-секретарь
Постоянного
Представительства
Ханты-Мансийского
автономного округа
в г. Тюмени.

1. Диплом, хотя мне пока еще ни разу не пришлось воспользоваться им как аргументом при устройстве на работу. Гуманитарное мировоззрение, которое я ставлю выше гуманитарного образования. Друзей, много и настоящих, потому что юношеская дружба свободна от субординационной зависимости. И, наконец, воспоминания о студенческой юности как о добром, веселом и довольно беззаботном времени — с ними легче жить дальше.

2. Для каждого конкретного человека филология как наука и смысл имеет конкретный. Для кого-то он практически совпадает со смыслом жизни, для кого-то имеет лишь прикладное значение: профессия, вкус к хорошей литературе, тяга к творческому, гуманитарному решению многих жизненных ситуаций. Что же касается общества, то в эпоху бешеного НТП, когда компьютерные программы устаревают еще по дороге к пользователю, любая нестандартная работа человеческого мозга приобретает все возрастающую ценность. Возможность эксклюзива в филологии выше, чем во многих других науках, а общество должно всеми силами сохранять в себе возможность творческого восприятия жизни. Кроме того, филология развивает коммуникативную базу общества,

одновременно защищая языковое многообразие мира и находя пути сближения между языковыми группами.

3. Ученым-филологом стоит становиться лишь в том случае, если филология равна смыслу твоей жизни. А преподаватели языка и литературы, журналисты, переводчики были, есть и будут всегда. Филологическое образование — вообще неплохая база для многих профессий. Одно надо знать наверняка — возможность материально обеспечить себя на высоком уровне, опираясь только на гуманитарное образование, как в прошлом столетии, так и в нынешнем, весьма сомнительна. Есть способы гораздо проще и доступнее. «Каждый выбирает по себе...»



Текст «Игитура», найденный Э. Боннио, состоит из пяти частей:

1. Полночь
2. Он покидает комнату и теряет-ся на лестницах (вместо того, чтобы съехать по перилам)
3. Жизнь Игитура (с программным, развернутым подзаголовком — Н. Ш.): Послушай, мой род, перед тем, как задуть мою свечу, — отчет, который я сделаю о моей жизни — Здесь: невроз, скука (или Абсолют!)
4. Бросание костей (с подзаголовком — Н. Ш.): В могиле
5. Он ложится в могилу.

Этим разделам текста были предпосланы «Введение», состоящее из «Старинного учения», в котором упоминается Игитур — ребенок и его предки, и «Аргумент», в котором представлен довольно подробный план будущего произведения. «Аргумент» завершается авторской пометкой: «Продумать все это» (38). Следует напомнить о том, что названия этим разделам дал Э. Боннио, готовивший текст к первой публикации.

Издание 1923 г. уже было сопровождено так называемыми «Схолиями» (примечаниями), которые содержали наброски, черновые наброски

будущего текста. Особенно подробно представлены «Многочисленные наброски выхода из комнаты». Завершающая, четвертая часть «Схолий» называется: «Идущий играть в гробницы, несмотря на запрет матери». Она занимает чуть больше двух страниц текста.

Одной из особенностей композиции этого произведения можно считать маргиналии, которые выполняют функцию авторской ремарки, пояснения и сближают форму этого текста с формой драматического текста. Характер этих маргиналий разный: одна из них сообщает о действии (Он покидает комнату), другая уточняет ощущение времени (Пустое время, исключительно негативное), третья имеет почти программный характер, у нее есть самостоятельное название: «Сцена Театра, прежний Игитур» и сложный по синтаксису фрагмент, из которого мы узнаем о намерении и состоянии героя: «Бросок игральные кости, осуществивший предсказание, от которого зависела жизнь некоей расы. (Далее сохраняем в переводе авторские знаки препинания — Н. Ш.). «Не свистите», — обращаясь к ветрам, теням, — если я, комедиант, намереваюсь сделать ход — двенадцать — в любом отношении ничего случайного».

Он произносит предсказание, над которым в глубине души смеется. Он сошел с ума». (При переводе сохранена и типографская разбивка этого фрагмента — Н. Ш.).

Всего в тексте насчитывается шесть авторских ремарок на полях, две из которых находятся в «Схолиях». В структуре текста эти авторские пометки на полях играют принципиально важную роль. Известно, что Малларме скептичес-

ки относился к современному ему театру. Он не принимал жизненную достоверность, которую стремился передать современный ему театр, был против конкретности сценической обстановки. По его мнению, пьеса, просто прочитанная глазами, больше говорит воображению, чем пьеса, поставленная на сцене. «В театре он предпочел бы видеть не конкретных персонажей в их телесной реальности, а «смутные тени», воплощающие «вечные мифы». Зачем изображать в театре картины повседневной жизни? Зачем показывать обыкновенным людям, сидящим в зале, как обыкновенные люди на сцене делают то же самое, что сами они привыкли делать в повседневной жизни? [Божович 1987:188-189].

Та «Книга», о которой мечтал Малларме, должна была, по сути дела, представлять собой некий подвижный сценарий, обладающий множественными смыслами, то есть Книга-театр. И в этом театре должны были бы играть не люди, а мысли, идеи. Малларме хотел, чтобы «сцена давала возможно больший простор для грез и мечтаний. Пусть актеры сделаются как можно менее заметными: лучше, если актер будет всего один, а его монолог будет напоминать просто чтение литературного текста» [Божович 1987:189].

С чем же сталкивается читатель, решивший познакомиться с этим произведением Малларме? Во-первых, этот текст сразу же заставляет читателя взять на себя полномочия исследователя, так как его структура побуждает не просто читать, а угадывать, предполагать, сопоставлять, отвергать и только робко что-либо утверждать. Безобидные на первый взгляд лексические ряды (комната, лестница, свеча, книга, гость ...) организованы в такие сложные грамматические конструкции, в которых просто увязаешь, пытаешься «вырвать» даже не только единственно точное значение того или иного слова, фразы, а хотя бы то чуть-чуть проясняющее значение, которое помогло бы продвигнуться вперед по запутанным лабиринтам этого текста. Во-вторых, этот текст уже с первых страниц выдвигает множество «барьеров», которые предстоит преодолеть читателю. Трудность преодоления «барьеров» связана с тем, что все, описанное в тексте, как бы погружено в атмосферу двусмысленности, двойственности. Читателю трудно ориентироваться в этом зыбком, обманчивом мире, в котором он пытается найти какие-то константы. Напрасные усилия! Даже герой, имеющий такую константу, как имя, забывает его и тоже запутывает читателя, появляясь то в качестве «гостя», то в качестве «хозяина». Уловить отличие трудно, потому что и тот и другой обозначены одним и тем же французским словом «l'hôte».

Читатель любит четко определяться во времени и пространстве того произведения, первые страницы которого он уже преодолел. В случае с «Игитуром» Малларме нет ясности и в этом вопросе. Правда, вырисовывается пространство некоего замка, некоей комнаты, какой-то гробницы, хотя все это как бы «растворяется», исчезает в неверных, мигающих, трепещущих отблесках горящих свечей. Создается впечатление, что предметный мир этого произведения не материален, что это совсем и не предметы, а их проекция, и даже не проекция, а идеи предметов. «При этом, добиваясь развешествления реальности, Малларме в то же время достигает и прямо противоположного эффекта – её чудовищного уплотнения: утаивая от читателя мотивировки своих метафор, скрывая нити аналогических ассоциаций, он стягивает совершенно разнородные предметы в единый узел, в нерасчлененный сгусток...» [Косиков 1993:27]. В таком контексте логично возникает и спокойно воспринимается следующая фраза: «Игитур спускается с лестниц, от человеческого духа он продвигается вглубь вещей, в «абсолют», каковым он является» (37). На одном уровне у Малларме оказались «лестницы», «человеческий дух», «вещи» и «абсолют».

Несмотря на то, что угадываются приметы вполне романтического сюжета (герой в бархатном костюме, по всей вероятности, потомок какого-то старинного рода, замок, склеп ...), тем не менее во всем происходящем ощущается некая условность, допустимость, возможность. Мир этого произведения – это мир грез, сна, видимости, иллюзии. Все имеющиеся во французском языке оттенки значения слова «сон» представлены в этом тексте. Время, доминирующее в «Игитуре», заявлено уже в первой части: это полночь. Именно в ночной тиши рабочего кабинета любил Малларме размышлять и переносить свои мысли на безупречную белизну листа, который и пугал, и манил одновременно. Довольно часто в произведениях Малларме встречается слово «страх» (*horreur*). Слова и обнадеживают, и пугают Малларме: в тексте «Игитур» именно слова в их немислимых связях и сочетаниях представляют собой мощный барьер, отделяющий текст от читателя. Слов много, они как будто нарочно демонстрируют друг перед другом те дополнительные смыслы и значения, которыми они наделены и которые тщетно пытается уловить читатель. Писатель в створе со словами: обилие слов помогает ему отделить героя от вещей, уменьшить его страх перед вещами. «Слово – это «предмет», в нем «заключенный» (*un objet que voici «inclus»*), это состояние сознания, думающего об этом предмете» [Bonnetoy 1976:9-10].

В своем желании «сделать из текста нечто невещественное», Малларме возлагает наибольшие надежды на «потенциальные возможности языка», хотя он и убежден в том, что «слова, на свой манер, так же как и эмпирическое бытие, предают нас». Такое положение дел не мешает Малларме «всматриваться», вслушиваться в слова («нет ли соответствия между звуками и нашей манерой существовать?»), «улыбаться» им, ведь, как в случае с Природой («Природа существует, к ней ничего не добавит»), и со словами ничего нельзя поделать. Слова всегда здесь, слова старые и нечистые, ...но композиция и просодические условности изменяют их смысл... Свое счастье в поэзии он понимал как «создание на словесной сцене фиктивного мира, чего-то вроде высшей игры, противостоящих обычному слову, которое служит незначительности действия» [Bonnetoy 1976:16].

Так называемая «темнота» текста «Игитур» возникает из-за того, что он меняет, замещает, переставляет значение обычных слов для того, чтобы создать некий мир, который есть лишь мечта. Такая перестановка значений неизбежно порождает «субстанцию нового слова» (или, если идти вслед за Малларме, «новую субстанцию слова», что еще точнее) и выявляет «наиболее чистый смысл» слова. К поискам своего истинного, чистого значения подключены многие слова этого текста. Это и слово «*le hasard*» – (случай, случайность, судьба, риск), одно из ключевых слов текста; это и слово «*la preuve*» – (доказательство, довод, основание, знак чего-либо, свидетельство, улика); это и слово «*l'acte*» – (дело, поступок, деяние, действие, акт); это и слово «*l'hôte*» – (хозяин, гость, обитатель, постоялец) и многие другие.

Перемещение, движение слов отражает динамику мысли. Чьей? Мы не ошибемся, если скажем, что это движение мысли героя текста, Игитур, которому предстоит осуществить некий «акт» (не случайно П. Клодель назвал это произведение «пятикратно повторенным монологом»), но это и движение творческой мысли поэта, который, по мнению многих исследователей, является двойником Игитур. Ведь только автор-повествователь мог с досадой отмахнуться от «докучливого призрака персонажа, который наносил вред чистоте химерического зеркала, в котором появлялся я» (67). «Пусть персонаж, который мешает этой чистоте, возьмет сей флакон, который его предсказал, и соединится с ним: пусть он примет его содержимое, собираясь разлучить себя с движением» (68).

Персонаж и повествователь находятся в сложных отношениях: конкретизировать и индивидуализировать кого-нибудь одного из них, пожалуй, невозможно,

так как оба они заняты «осознанием себя» (*perception de soi*). Сложность этих отношений находит отражение в сложности синтаксиса, в своеобразной «гипертрофии синтаксиса», которую можно назвать отличительной чертой повествовательной манеры Малларме. Какой парадокс! Вечное стремление к чистоте, ясности (правда, «ускользающей ясности»), но через постоянную «чрезмерность» во всем, даже в авторском присутствии, не чуждом греха нарциссизма: «теперь, когда его двойственность навсегда устранена, и когда я не слышу больше шума его поступательного движения, я забуду себя в нем и растворю меня во мне» (50). Нельзя не заметить, что Малларме с упоением играет этими «излишествами».

Действительно, Малларме удалось создать в этом произведении некий фиктивный, экспериментальный мир, в котором наряду с Игитуром сосуществуют и активно заявляют о себе Случай, Абсолют, Бесконечность, Необходимость, Небытие, Забвение, Идеальность, — целая армия понятий, возведенных автором в ранг аллегорических фигур (последнее слово заставляет вспомнить еще один возможный смысл, который Малларме мог вкладывать в него: образное выражение, символ, оборот речи). Эти аллегорические фигуры прекрасно выполняют роль «высших статистов» (по аналогии с «высшими гениями» в «Игитуре») в процессе «извлечения», «пробуждения» чистого, истинного значения слов, которые помогают «высветить» связь всего со всем: «Короче говоря, в некоем акте, в котором случай всегда присутствует, именно случай постигает свою собственную Идею, утверждая себя, или себя отрицая. Перед фактом его существования отрицание и утверждение терпят поражение. Он содержит Абсурд, хранит его в себе, но в скрытом состоянии и мешает ему существовать: это позволяет существовать Бесконечному» (59).

Позиция героя двойственна: он находится на пересечении двух миров — мира вещей и мира идей. Он пытается освободиться от мира конкретной исторической действительности, от обременительного влияния предков: «исчезнуть, как все другие персонажи, пропавшие в эпоху гобеленов, ... которые не были сохранены лишь потому, что случай был поставлен под сомнение колдовской книгой, с которой я тоже собираюсь уйти» (67). Реальный мир представляется герою «внешним проявлением абсурдного уплотнения предшественников», шум от которых наконец-то исчез, растворился (70). В этом мире «смещения предметов» царит мрак, «эбеновая ночь», здесь «нет ничего, кроме тени и молчания» (68).

В мире идей, «в стороне Абсолюта», все по-другому: «и не было на сверкающих стенах ни единого места, на котором смогли бы зацепиться паутинно-тонкие лапки подозрения: все было сияющим и чистым» (70). Сохранить абсолютную чистоту этого мира помогают некие «высшие гении»: «и если когда-либо какие-нибудь перья касались этих стен, то это могли быть лишь крылья гениев некоего промежуточного вида, озабоченных тем, чтобы собрать всю пыль в специальном месте для того, чтобы эти тени, с двух сторон приумножающие бесконечность, появились бы как чистые тени, несущие каждая по книге их судеб и чистой ясности их сознания» (70). На этом зыбком, неустойчивом пограничном пространстве герой занят тем, что пытается обрести «понятие о самом себе» (72). В воспоминаниях он видит себя подростком, пришедшим к Абсолюту, но не «знавшим подъема» (79). Теперь «он полагает, что пересекает судьбы этой знаменитой ночи: он приходит туда, куда он должен был прийти, и видит акт, который отделяет его от смерти» (79).

Акт «помысленный», акт, увиденный зрением воображения, как бы со стороны искусства, должен был иметь реальную логическую завершенность, которой герой одновременно и жаждал, и страшился: «Я не могу делать это серьезно, но зло, от которого я страдаю, ужасно...» (79). Страдания, сомнения, опасения литературного героя звучат в унисон со страданиями, сомнениями, опасениями автора, его творца, который, в конечном счете, устраняет своего героя, не сумевшего достичь статуса Абсолютного героя: «В глубине этого порочного и бессозна-

тельного смешения вещей, которое скрывает свой абсолют, — он чувствует отсутствие меня (*du moi*), объясненное существованием Небытия в сущности, надо, чтобы я умер, и поскольку этот флакон содержит небытие, сохраненное моим родом до моего времени..., то я не хочу познать Небытие до тех пор, пока не спрошу у них о том, зачем они меня породили, — абсурдный акт, свидетельствующий о тщетности их безумия» (80).

Если позволить себе чуть-чуть изменить понятие о «заблудшем бюргере», предложенное Томасом Манном, то мы увидим в «Игитуре» «заблудшего потомка», стремящегося одновременно найти свою связь с предками и отказаться от нее. Как аристократ духа Игитур мучительно переживает (и в прямом и переносном смысле) свою «незавершенность»: «Лишь я — я один — пытаюсь познать небытие. Вы, вы вновь вернетесь к вашему смешению» (80). Как комедиант, как актер (эту версию нам предлагают авторские маргиналии) Игитур не упускает возможности вести с судьбой свою игру: «Он бросает кости, бросок выполнен, двенадцать, время (полночь)...» (80). При всем его «тяготении к смерти» персонаж «находит акт бесполезным, потому что «случай и есть, и его нет», он сводит судьбу-случай к Бесконечности, которая, как он говорит, «должна же где-то существовать» (62).

Был ли осуществлен акт, приравниваемый к самоубийству, на самом деле, остается неясным: «Пробил час моего ухода, безупречная чистота зеркального стекла восстановится вновь без этого персонажа, призрака меня самого — но он заберет с собой свет! — ночь! На мебели, в том стеклянном флаконе, чистота которого таит в себе сущность Небытия, медленно умирала Греза» (51). В последней части текста читаем: «На останках светил, этих спутниц семьи, находился бедный персонаж, уснувший после того как выпил каплю небытия, которой теперь недостает морю. (Пустой флакон, безумие, это все, что остается от замка?)».

Последняя фраза этого текста, звучащая торжественно и возвышенно («После ухода Небытия остается замок чистоты»), неумолимо утрачивает свою пафосность, так как довольно скоро из-за ее пышной словесной орнаментальности и предполагаемого глубокого смысла (смыслов), начинает насмешливо проглядывать ее истинный, банальный смысл: «жизнь коротка, искусство вечно». Может быть, этот возможный, потенциальный смысл последней фразы «Игитура» позволяет нам «прочитать» это произведение в ином, несколько ироническом ключе и увидеть в нем скрытый отказ поэта от попыток создать Большую Книгу, Абсолютную поэзию и «закрепить, зафиксировать» Абсолютную мысль.

Два слова, взаимоисключающие по смыслу, вынесенные в название данной статьи, взяты в самом тексте «Игитура». На наш взгляд, они поразительно верно отражают глубинную суть этого текста: «головокружительная неподвижность!» «Головокружительное» начало связано с движением мысли, ее мощной выразительной динамикой, непредсказуемыми и виртуозными поворотами. «Неподвижность» текста подкрепляется его бессобытийностью и прочным «каркасом» индивидуального синтаксиса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Божович В. И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция. Конец XIX — начало XX века. М., 1987.
2. Косиков Г. К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. М., 1993.
3. Малларме С. О литературной эволюции // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. М., 1993.
4. Чернякова Л. Ф. Творчество Стефана Малларме в 60—70-е годы: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1973.
5. Цит по: Bonnefoy Y. La poétique de Mallarmé // Stéphane Mallarmé. Igitur. Divagations. Un coup de dés. P.: Gallimard, 1976.
6. Все ссылки на текст «Игитура» даны по изданию: S. Mallarmé. Igitur ou La folie d'Elbehnon. P.: Gallimard, 1925 с указанием цитируемой страницы в тексте статьи (80).
7. Scherer J. Le «Livre» de Mallarmé. P.: Gallimard, 1957.
8. Walzer P.-O. Essai sur Mallarmé. P.: Seghers, 1963.