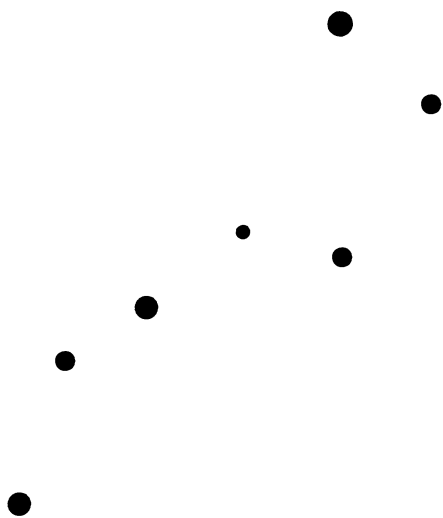


Квентин  
Мейясу

# ЧИСЛО И СИРЕНА



Quentin Meillassoux

**Le Nombre et la sirène :  
Un déchiffrement du Coup  
de dés de Mallarmé**

Квентин Мейясу

**Число и сирена.**

**Чтение «Броска костей»**

**Малларме**

УДК 821.133.1.09  
ББК 83.3(4Фра)  
М45

Le Nombre et la sirène  
by Quentin Meillassoux  
© Librairie Arthème Fayard, 2011

Перевод с французского Софии Лосевой  
(часть первая, часть вторая, заключение, приложения)  
и Карена Саркисова (введение)

Квентин Мейясу  
М45 Число и сирена. Чтение «Броска костей» Малларме / пер. с фр.  
С. Лосевой и К. Саркисова. — М.: Носорог, 2018. — 224 с.  
ISBN 978-5-6041497-0-6

© Quentin Meillassoux, 2011  
© Librairie Arthème Fayard, 2011  
© С. Лосева, К. Саркисов, перевод, 2014–2018  
© ООО «Мамихлапинатана», издание на русском языке, 2018

# Содержание

9	Введение
21	Часть первая. Зашифровать число
77	Часть вторая. Запечатлеть бесконечное
153	Заключение
157	Приложение 1. Поэма и сонеты
213	Приложение 2. Подсчет







# Введение



«Я бы хотел, чтобы эти заметки либо вовсе не читали,  
либо бегло просмотрели и отложили в сторону...»

*Наблюдение относительно «Броска костей» (Castropolis)*



Попробуем перейти сразу к делу.

Цель этой книги состоит в выявлении процедуры шифрования, заложенной внутри «Броска костей» Малларме. Как только эта процедура будет расшифрована, она позволит точно определить «то единственное Число», которое загадочно упоминается в поэме.

Мы, стало быть, утверждаем:

- а) поэма Малларме закодирована;
- б) дешифровка этого кода составляет условие правильного понимания «Броска костей», поскольку он проливает свет на один из существенных элементов поэмы, а именно на природу Числа.

Читатель искушенный, несомненно, отнесется к этому заявлению с подозрением или иронией. Оставим в стороне на первый взгляд сумасбродный характер подобного предположения: каждый волен самостоятельно судить, насколько серьезно или несерьезно наше расследование. Однако есть и более глубокое основание для того, чтобы этот тезис был встречен сдержанно, и связано оно на этот раз с состоянием маллармеанской критики. Дело в том, что знатоки его творчества в целом прочно усвоили мысль, что по-прежнему ассоциировать «Бросок костей» с идеей «тайного кода» можно лишь при наивном прочтении. Как пишет Жак Рансьер, емко выражая мнение большинства современных комментаторов: «Малларме — не *герметичный* автор, он автор *труд-*

ный»<sup>1</sup>. Он имеет в виду, что не стоит сводить маллармеанскую поэзию к некоему «ключу», способному разгадать ее конечный смысл, будь то ключ биографический или заимствованный из какой-либо уже устоявшейся эзотерической традиции. Действительно, важные для своего времени психоаналитические трактовки Шарля Морона<sup>2</sup>, а также эротические и одновременно герметизирующие интерпретации Шарля Шассе<sup>3</sup> сегодня представляются большинству критиков устаревшими — если не в тех или иных нюансах анализа, то в самом притязании на систематичность. Ныне принято считать, что за самыми непроницаемыми стихотворениями Малларме нет никакой сокровенной тайны, которая, будучи раскрыта, окончательно прояснила бы их глубинное значение: ни личного или даже непристойного «секретика», ни «великой тайны», извлеченной из какой-нибудь религии или мудрости, в которых Малларме якобы черпал «ресурсы своего мышления». Единственный секрет здесь — как сейчас любят утверждать — в том, что никакого секрета нет<sup>4</sup>.

Мы вполне разделяем неприятие психоаналитической, биографической или эзотерической расшифровки. Тем не менее не всякая кодировка обязательно принадлежит к этому разряду, и достаточно обратиться к сочинениям Малларме, чтобы догадаться, что они заключают в себе шифр иного рода. Ибо имеются веские основания предполагать наличие в «Броске костей» эндогенного кода — который возможно расшифровать исключительно посредством подсказок, разбросанных в данном произведении, — а не экзогенного, отсылающего ко внешнему относительно его текстов ключу, к жизни поэта или какому-нибудь древнему (ancestrale) учению.

1 Rancière J. Mallarmé. La politique de la sirène. Paris: Hachette, 1996. P. 10. Курсив наш. (Здесь и далее, если не указано иное, — примеч. авт.)

2 Mauron C. Introduction à la psychanalyse de Mallarmé. Neuchâtel: Les Éditions de la Baconnière, 1950.

3 Chassé C. Les Clés de Mallarmé. Paris: Aubier, 1954.

4 См. замечания Пьера Машрэ в статье «Малларме Алена Бадью», которые почти дословно воспроизводят комментарий Раньсера: «Малларме не герметичен в смысле глубоко запрятанной тайны, в которую необходимо проникнуть, он всего-навсего сложен <...>; секрет в конечном счете в том, что никакого секрета нет, поскольку все, что поэме есть сказать, выставлено на вид <...>; указано черным по белому в <...> его тексте»: Macherey P. Le Mallarmé d'Alain Badiou // Ramond C. (dir.) Alain Badiou. Penser le multiple. Paris: L'Harmattan, 1998. P. 400–401.

В самом деле, почему в прошлом — и мы к этому вернемся — уже возникал соблазн непременно обнаружить «тайный расчет» в «Броске костей»? Хотя бы по той причине, что сам Малларме был страстно увлечен подобными вычислениями в «Заметках по поводу *Livre* [Книги]». Эти «Заметки» (вне всяких сомнений, составленные между 1888 и 1895 годами) представляют собой единственные дошедшие до нас наброски того, что должно было стать его Великим Произведением. Вместе с тем все, что осталось от этой грезы об абсолютной Литературе, по сути дела, состоит из простейших арифметических операций, касающихся всех возможных аспектов издания *Livre* и ее публичного чтения. Все эти расчеты имеют явно символический, а не утилитарный смысл. Вот лишь один из примеров: 24 «ассистента», которые должны присутствовать на публичных чтениях *Livre*, очевидно символизируют 24 слога попарно рифмованных александрийских стихов. Следовательно, поэт серьезно намеревался создать произведение, куда были бы встроены вычисления, значение которых подлежало расшифровке: иногда сразу дешифруемые, как в упомянутом нами примере, а временами гораздо более туманные расчеты, смысл которых до сих пор не прояснен. И эти символические калькуляции, по-видимому, не должны были быть непосредственно зримы как таковые, скрываясь за внешне второстепенными аспектами *Livre* и предполагаемого ею церемониала: длительности ежедневных чтений, размера опубликованного текста, количества его томов и т.д.

Утверждение, согласно которому Малларме не мог заниматься тайным вычислением «того единственного Числа», о коем говорится в «Броске костей», таким образом, никак не подкреплено тем, что нам известно из его текстов. Заметим, что, прежде чем обрести свою окончательную форму в 1898 году, эта «Поэма» увидела свет в первоначальной редакции в 1897 году, то есть спустя всего два года после вероятного завершения «Заметок по поводу *Livre*». С учетом настойчивого упоминания в «Броске костей» некоего «Числа» загадочной природы, которое в качестве грядущего Метра, кажется, в себе одном заключает судьбу всей будущей поэзии, было бы неудивительно, если бы одержимость расчетом перекочевала из одного текста в другой. Надо сказать, что идею о наличии типографских расчетов в поэме выдвинула в 1980 году Митсу Рона, но они в итоге

оказались неверными<sup>5</sup>; но разве ошибочность ее гипотезы доказывает, что кода нет вообще? Так, например, Мишель Мюра в своем — в остальных отношениях строгом — исследовании «Броска костей» из ошибки Рона, о которой свидетельствуют различные указания в рукописи Малларме, спешит вывести тезис, что «подход поэта» в «Броске костей» «не систематический и не опирается на расчеты»<sup>6</sup>. Его логическое заблуждение (из несуществования отдельного кода делается вывод о несуществовании и какого-либо кода) выдает принципиальную позицию, черпающую свою очевидность исключительно в общем единодушии, с которым теперь отмечается любая гипотеза о коде.

Между тем априорное отрицание существования кода, по правде говоря, представляется нам подозрительным. Ведь если присмотреться, то тем самым отвергают не столько изжившую себя форму критики, сколько само предприятие *Livre*, а стало быть, явно или неявно объявляют о его сущностном провале. Сказать, что Малларме — не герметичный автор, значит, по большому счету, осудить его самого за «заблуждения», то есть попытки производить символические и секретные расчеты как раз там, где его Произведение должно было достичь своей кульминации. Поступая таким образом, можно не утруждать себя вопросом о том, какой поэтический смысл эти вычисления могли иметь в сознании их автора. Тот факт, что «Заметки по поводу *Livre*» обрываются, рассматривается просто как следствие изначальной несостоятельности этой ошибочной затеи.

Однако не стоит обманываться на сей счет: современная критика в большинстве своем говорит не о том, что «Бросок костей» не закодирован, — ведь тому нет никаких подтверждений, а доказать отсутствие кода крайне нелегко. Критика скорее утверждает — между строк и никогда в том себе не признаваясь — что поэма не должна быть закодирована. И по одной простой причине: «незакодированность» «Броска костей» — гарантия того, что сам Малларме отверг *Livre*. Ведь если выяснится, что поэт отказался от всякого шифрования в своей самой новаторской поэме, пусть даже в ней и сохра-

5 Мы вернемся к причинам этой ошибки в первой части настоящей книги.

6 Murat M. Le Coup de dés de Mallarmé. Un recommencement de la poésie. Paris: Belin, 2005. P. 93.



няется навязчивая идея Числа, то можно быть спокойным, что Малларме — начиная с 1897 года — избавился от нездоровой страсти к счету и что это милое безумие не выплеснулось за пределы его неопубликованных «Заметок». Число освободится от Вычисления, чтобы вновь стать чистой поэтической метафорой исхода случайного броска костей — а именно, того самого броска, который подраэмуется написанием стихов после смерти Бога. «Бросок костей» станет тогда эпитафией самому проекту *Livre*, застрявшему в тупике безрассудного и тщетного символического просчитывания всех аспектов письма и церемониального чтения. И можно будет вслед за Бланшо сделать из Малларме героя абсолютной Литературы, ведающей о своей обреченности на провал, или наоборот по примеру Рансьера считать, что Малларме сам же выпутался из апорий великих незавершенных текстов — «Игитура» или «Заметок по поводу *Livre*» — в своих опубликованных текстах, по сути, единственных, которые имеют значение. В обоих случаях мы будем верны последней воле поэта, который перед смертью попросил близких сжечь «полувековую кипу» своих неизданных заметок, включая, соответственно, и те, что касались *Livre*. За отсутствием реального аутодафе Произведения, от которого как минимум частично отказалась семья поэта, задача «интеллектуального аутодафе» секретных вычислений, которые в нем производятся, неизбежно встает перед всяким, кто желает трезво оценить тайны «Броска костей».

Но тогда столь же ясным становится и второй член альтернативы: обнаружение кода в «Броске костей» означало бы, что Малларме никогда не отвергал — во всяком случае в принципе — вычислительный проект *Livre*. Сказать, что «Бросок костей» закодирован, — значит сказать, что прекращение работы над *Livre* было знаком не ее неизбежного краха, а того, что исследование символических вычислений внезапно приняло иную форму. Это также означает отказ видеть в Малларме заложника неосуществимых и бесплодных мечтаний о Произведении, заранее обреченном на провал, и предпочтение другого образа — поэта, сраженного смертью в тот самый момент (в 1898 году, если быть точным), когда он обнаружил то, что упрямо искал.

Именно эту версию мы и собираемся отстаивать. Соответственно, перед нами двойная задача. Мы должны разрешить,

во-первых, вопрос фактический: существует ли код на самом деле — и если да, то в чем он состоит, как он функционирует и почему его структура убеждает нас в его реальности; во-вторых, вопрос правовой: какой могла бы быть поэтическая легитимность подобного шифрования для Малларме и в каком отношении поэт мог отвести ему ключевую роль в своем литературном проекте в 1898 году, то есть в год своей смерти? Почему эта поэма — одно-значно представляющая собой, как мы увидим, завещание поэта — должна была оставить нам в наследство, помимо своей красоты, еще и принцип шифрования?

Вторая проблема — не принцип кода, но его обоснование — самая трудная. Ведь надо признать, что сам по себе код, каким бы сложным он ни был, — вещь, по существу, легкомысленная, во всяком случае лишенная литературной ценности. Следовательно, если даже «Бросок костей» и содержит загадку — которую нам требуется разгадать, как разоблачают «трюк» фокусника, — то ее объяснение отнюдь не высветит поэтический смысл текста, который таким образом предстанет в новом свете. Напротив, оно его страшно усложнит, заставив нас задаться вопросом, почему Малларме решился пойти на то, что все-таки кажется недостойным великого поэта: нарушить великолепие своих ломаных стихов ребячески-ми уловками по декодированию. Забавляться подсчетами — нам еще предстоит увидеть, чего именно — или даже шарадой загадочного Числа в том самом месте, где современная поэзия должна была пережить беспримерную революцию письма, революцию беспрецедентную по радикальности и с тех пор не имеющую себе равных? Нарушать подобную красоту играми, когда столько многое стояло на кону: как Малларме мог с нами так поступить?

Итак, обнаружение кода не даст нам ответа, который распутает все сложности поэмы, но поставит новый вопрос: почему понадобилось шифровать «Бросок костей», а точнее, почему его понадобилось шифровать таким образом? Код даст нам не заветный ключ к поэме, а скорее сведения об устройстве ее замка: не раскрытие ее подлинного смысла, а прояснение прежде не замеченной трудности. Текст не засияет, как только шифр будет известен, но омрачится иначе, подернется новой тенью, о которой мы раньше не подозревали. Прояснение шифрования окажется не кон-

цом тайны, но открытием новой проблемы, которая может стоять только перед читателем, знающем о шифровании: как простейший секретный код смог приобрести для Малларме фундаментальную поэтическую значимость? Лишь разрешение подобной «загадки в загадке» позволит нам проникнуть в сокровенный смысл этой довольно странной Поэмы.



Часть первая

**Зашифровать число**



Для начала вспомним некоторые факты.

Полное название поэмы Малларме: «Бросок костей никогда не отменит случай»<sup>7</sup>. Впервые она была напечатана в 1897 году в журнале *Cosmopolis* и предварялась *Observation* [«Наблюдением»] автора и *Note de rédaction* [«Замечаниями редакции»] (в действительности также написанными Малларме); верстка не соответствовала пожеланиям поэта — каждый разворот был напечатан на одной странице. В своем окончательном виде поэма была переиздана после смерти Малларме, в 1914 году, в издательстве журнала усилиями Эдмона Боньо. Он опирался на рукописи, составленные поэтом на следующий день после публикации в *Cosmopolis*: указания предназначались для издания с иллюстрациями Одилона Редона, которое собирался опубликовать Амбруаз Воллар. Это издание так и не вышло по причине смерти автора в 1898 году. Таким образом, существуют две версии поэмы (публикация в *Cosmopolis* 1897 года и рукопись 1898 года), из которых только вторая соответствует наиболее поздним указаниям автора. Именно ей посвящено настоящее исследование<sup>8</sup>.

7 Здесь и далее используется перевод поэмы, сделанный К.М. Корчагиным и опубликованный в настоящем издании. В отдельных случаях, когда это важно для аргументов Мейясу, перевод изменен с целью сохранить более точное соответствие оригиналу. (Примеч. пер.)

8 В Приложении 1 приведена версия «Броска костей» издания Боньо. Во второй части книги мы объясним, почему предпочитаем эту версию другим, более поздним и — внешне — более соответствующим инструкциям Малларме.

## Поэма

Не считая первой страницы, содержащей указание на жанр текста (Поэма)<sup>9</sup>, его название и имя автора, «Бросок костей» состоит из 11 разворотов. Каждый разворот (на страницу) мы пронумеровали римскими цифрами, от I до XI, и будем считать за одну Страницу<sup>10</sup>. В *Observation* 1897 года Малларме подчеркивает, что единицей поэмы выступает «Страница» как разворот, поскольку текст читается сверху вниз по строкам, которые пересекают всю ширину книги, от левого края до правого. Итак, в нашем тексте слово «Страница» с большой буквы будет означать разворот, а слово «страница» с маленькой буквы — обычную страницу (левую или правую половину разворота). Столь необычное распределение текста способствует захватывающему зрительному восприятию драмы, разыгрывающейся в Поэме.

Содержание «Броска костей» — это описание некоего предполагаемого кораблекрушения. Судно невидимо — предполагается, что оно уже поглощено бушующими водами; на месте его исчезновения, кажется, видна его тень (Страница III). На поверхности остался только некий Капитан, о котором ничего не известно. Единственное, и парадоксальное, действие Героя сводится к колебанию: бросать или нет кости, зажатые у него в кулаке; сжатый кулак — это знак вызова морю, которое через мгновение поглотит Героя (Страницы IV и V). Следующие Страницы содержат описание событий, следующих за исчезновением Капитана, от которого на поверхности воды остались только головной убор («шляпа») и «хохол»<sup>11</sup>, — их несет к краю угрожающего водоворота. Затем из этого водоворота на мгновение возникает сирена, одним ударом своего хвоста уничтожающая камень, о который, видимо, и разбилось судно Капитана (страницы VI–IX). Остается неизвестным, были ли брошены кости, однако Поэма завершается — после того как хохолок оказывается в свою очередь поглощен морем — гипотетическим появлением

9 «Бросок костей» — уникальный образец того литературного жанра, который был предназначен стать уникальным, поэтому мы называем его не просто «поэмой» в широком смысле, но также «Поэмой» — бесподобным воплощением его «Идеи».

10 Мы заимствуем этот принцип подсчета страниц из работы: Michel Murat, *Le Coup de dés de Mallarmé. Un commencement de la poésie*, Paris, Belin, 2005.

11 У Малларме — *aigrette*: эрпет, султан; перо, украшающее головной убор. (Примеч. пер.)



(это подчеркивается выражением «МОЖЕТ БЫТЬ») созвездия<sup>12</sup> или похожего на Большую Медведицу, или именно его (возможны оба прочтения). Это созвездие как будто приводится в движение небесным Броском, заменяющим бросок Капитана, — который завершается «коронацией»<sup>13</sup>: звезды уподобляются точкам на Кости ночного неба (Страницы X и XI).

Помимо расстояний между строками на Странице, отсутствия пунктуации и шрифтовой вариативности Поэма характеризуется синтаксической структурой, представляющей собой множество вводных предложений, встроженных в два основных:

а) название, повторяющееся в тексте поэмы на страницах I–IX: «Бросок костей /// никогда /// не отменит /// случай»<sup>14</sup>;

б) фраза (Страницы X и XI), указывающая на появление созвездия: «Ничего / от незабываемого кризиса // уже не будет / разве что /// за исключением / может быть // созвездия»;

12 В оригинале — *une constellation*. Тонкое и изобретательное поэтическое обыгрывание многозначности французского *constellation*: созвездие, совмещение, совпадение — оказывается для Мейясу потенциальным философским выходом. Случайность и произвольность объединения звезд становится путеводным и необходимым совпадением. (Примеч. ред.)

13 В оригинале — *le sacre*. Хотя в XIX веке слово уходит в более светский режим использования, например: *Consécration solennelle et quasi religieuse d'une personne ou d'une chose jugée exceptionnelle en son genre, excellente en son domaine. Cette persévérance, ce sérieux, qui vient du respect de son art et d'une religion intérieure, c'est la moralité de l'artiste, son sacre divin, qui le met à part* (MICHELET, *Oiseau*, 1856, p. 252). *La révolution française, c'est le sacre de l'humanité* (HUGO, *Misér.*, t. 1, 1862, p. 53). [Дésignant le caractère sacré ou d'exception que confère l'épreuve ou la misère] *Sa noblesse, ses années le grandissent, et la douleur y ajoutant son sacre, bien des hommes sentent les larmes leur monter aux yeux* (R. BAZIN, *Blé*, 1907, p. 353). для Малларме и Мейясу также важен рудиментарный смысл латинской лексемы *sacer* — «священное, посвященное богам, величественное и достойное почитания». Осознавая, что все возможные варианты русского перевода: «увенчание, коронация, освящение, прославление» — не охватывают одновременно все аспекты лексемы *sacer*: «религиозно-мистический, философско-телеологический, социально-политический», — мы все же остановили свой выбор на «коронации» из поэтических соображений. (Примеч. ред.)

14 Цитируя «Бросок костей», мы будем пользоваться следующими обозначениями: одна косая черта (/) — разрыв строки на одной странице; две косые черты (//) — разделение центральным корешком; три косые черты (///) — разделение как минимум между двумя разворотами. За исключением редких случаев мы не будем воспроизводить шрифтовые особенности поэмы. Мы также не будем проставлять многоточия на месте пропущенных вводных предложений, чтобы не перегружать цитаты.

в) наконец, в нарушение этого принципа, мы обнаруживаем простую фразу, явно отделенную от поэмы, которая завершает ее, будто некая «мораль»: «Каждая мысль возвращает к Броску Костей». Таким образом, поэма начинается и заканчивается одними и теми же словами: «Бросок Костей».

### Уникальное Число

Слово «Число» появляется в поэме дважды, на Страницах IV и IX. По-видимому, оно означает возможную сумму броска костей. Первый раз число упоминается в описании размышлений Капитана, оставшегося наедине с бушующим океаном в нерешительности по поводу жеста, который ему предстоит совершить:

«КАПИТАН / предполагая что / в то время как сотрясается // единоголосный горизонт / под его ногами // что зреет // дрожит и соединяется / в сжатом кулаке // будто грозящем // судьбе и ветрам // одно Число не способное // стать другим // медлит /// чтобы не раскрыть руку / зажатую / за бесполезной головой».

Из сотрясения волн в той области на горизонте, где сливаются небо и море, Капитан делает вывод, что готовится «одно Число не способное стать другим». Колеблясь, он не решается раскрыть «зажатую руку» и бросить кости. По-видимому, Число — это ожидаемый результат броска костей, но также и шторма, и кораблекрушения: именно из «сотрясения» Капитан «предполагает» его появление. Мы уже поняли, что все действие Поэмы сводится к колебанию Героя, бросать ли кости; теперь мы обнаруживаем, что это колебание связано с ожиданием единственного Числа, возможно, содержащегося в ситуации кораблекрушения. Тот, кто поймет значение этого Числа, поймет и смысл той драмы, которая разыгрывается в Поэме. Однако это значение ускользает от нас и по сей день.

Каким фактически может быть число, уникальность которого обусловлена тем, что оно «не способно стать другим»? С арифметической точки зрения эта идея очевидно бессмысленна: конечно, можно сказать, что *любое* число с необходимостью равно самому себе

и никакому другому, но точно так же можно утверждать и противоположное — что *любое* число может посредством операции сложения стать другим числом. Так что это свойство кажется или тривиальным, или ложным. Но даже признав его, невозможно *выделить уникальное* число, которое, в отличие от всех других *чисел*, утверждало бы свою абсолютную необходимость через тождество самому себе. Тот же тупик возникает при рассуждении о Числе с точки зрения бросания костей: любой результат броска становится необходимым, как только он выпал, в том смысле что необратимость времени не позволяет нам изменить его как событие в прошлом; можно сказать также, что любой случайный результат ненадежен, так как он мог бы быть другим. Но снова, в обоих случаях, допуская или отрицая сущность числа Малларме, мы не выделяем уникальный результат, который, в отличие от всех других, воплощал бы абсолютную необходимость.

Поэтому кажется разумным предположить, что перед нами Число в *метрическом* смысле. Так, Митсу Рона и Жак Рубо подчеркивают с полным на то основанием, что «незабываемый кризис» из второго главного предложения «Броска костей» обозначает «острый, фундаментальный кризис», вызванный появлением верлибра; кризис, в ходе которого была поставлена под вопрос необходимость существования в поэзии фиксированного размера и регулярной рифмы. Крушение Капитана в этом случае изображало бы крушение размера<sup>15</sup> и решимость поэта поддерживать, невзирая на бурю и непогоду, существование стихотворного Числа французской поэзии — 12 слогов александрийского стиха<sup>16</sup>. Отчасти это утверждение и сегодня трудно опровергнуть, но другая его часть не выдерживает проверки фактами.

С одной стороны, известно, что Малларме занял особую позицию в ходе споров между верлибристами и защитниками официального стиха. Парнасцы (например, Леконт де Лиль и Эредиа) отрицали, что верлибр — просто еще одна возможная форма стиха, и видели в нем лишь искусственную типографическую поделку —

15 Капитан у Малларме — Maître; стихотворный размер — Mètre. Омофоничность двух слов — [mɛtʁ] — имеет значение для интерпретации Мейасу. (Примеч. пер.)

16 См.: Mitsou Ronat (ред.), Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, Paris, Change errant/d'atelier, 1980. См. также критику Robert Greer Cohn в Critique, № 416, janvier 1982, p. 92–93, и ответы Рона и Рубо в Critique, № 418, mars 1982, p. 276–278.

стихотворение в прозе с внезапными переходами к стихотворной строке. С другой стороны, наиболее радикальные верлибристы, например Гюстав Кан, главный в то время теоретик новой формы, отказывали традиционному размеру в какой бы то ни было легитимности, рассматривая его как ограничение, по сути политическое, продукт королевского абсолютизма и централизма, услужливо созданный Буало и его последователями. Для Кана суть поэзии не имела никакого отношения ни к инфантильному подсчету слогов, ни к столь же наивному согласованию рифм. Она заключалась в единстве, ритмическом и семантическом, которое должно было полностью заместить собой традиционный канон.

Вопреки этим крайностям Малларме предлагал разделение функций: александрийскому стиху оставалась «торжественность» «особых случаев», а верлибр становился местом индивидуации, в котором поэт сам изобретает себе инструмент, голос, принадлежащий ему одному. Таким образом, две поэтические формы не конфликтуют, а дополняют друг друга. Верлибр способствует тому, чтобы александрийский стих не затирался до дыр, не становился совсем уж невыносимым для слуха. С этой точки зрения верлибристы продолжали дело тех, кто, подобно Верлену или самому Малларме, сохраняя официальный размер, ослабили его чересчур жесткий механизм еретической игрой с цезурой и переносом. При этом сохранение александрийского стиха должно было позволить поэзии оставить за собой объединительную силу или даже религиозную роль: способность объединять своим звучанием «толпу», которую Малларме желал посвятить в свою собственную тайну в рамках гражданского культа, где поэт нового искусства должен был заменить священника устаревшей веры<sup>17</sup>.

17 О позиции Малларме и основных деятелей эпохи по поводу верлибра см. исследование 1891 года: Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, préface et notices de Daniel Grojnowski, Paris, José Corti, 1999, а также Gustave Kahn, *Premiers poèmes. Avec une préface sur le vers libre. Les Palais nomades — Chansons d'amant — Domaine de fée*, 3-e édition, Paris, Mercure de France, 1897. О кризисе стиха и жреческой роли поэзии см.: Mallarmé, *Crise de vers* (Кризис стиха // Малларме С. Сочинения в стихах и прозе. М.: Радуга, 1995. Пер. Р.М. Дубровкина) и *Offices in Oeuvres complètes*, t. II: *Divagations* (1897), éd. de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1998 et 2003. Далее два тома *Oeuvres complètes* будут обозначаться OC I и OC II.

Эта забота о сохранении традиционного размера без отказа от верлибра, несомненно, объясняет самый поразительный аспект опубликованных посмертно «Заметок» Малларме о будущем издании *Livre* — этого великого произведения, универсалистского замысла, постоянно откладываемое написание которого оставалось мечтой поэта с турнонского кризиса 1866 года. Однако от *Livre* нам остались лишь несколько набросков. Несомненно, «Заметки» к *Livre* были написаны в период, когда кризис верлибра занимал его больше всего (между 1888 и 1895 годами), и они, судя по всему, представляют собой ответ на развитие новой формы. В тех черновиках, которые сохранились от этого проекта, мы обнаруживаем в том числе попытку организовать церемонию чтений, напоминающую светскую мессу, библией которой была бы *Livre* — набор разрозненных листов без имени автора. Служитель назван «оператором» — он совмещал бы эти листы попарно в соответствии со сложной комбинаторикой, которая должна была, судя по всему, раскрыть множественность смыслов, варьирующихся в зависимости от сочетаний листов.

В дальнейшем важно помнить об этом необычайном замысле Малларме — основать светский культ, заменяющий дрогнувшую христианскую религию, — который очень далек от образа «поэта безделушек» и обитателя рафинированных салонов. Автор «Броска костей» ставит себя в один ряд с первыми романтиками — Ламартином, де Виньи и особенно Гюго, разделяя с ними дерзкое, даже пылкое (в случае Ламартина или Гюго) желание создать религию, соответствующую современному постреволюционному сознанию. Однако Малларме отличался от своих знаменитых предшественников в двух важнейших моментах. Во-первых, он больше не верил в какую бы то ни было форму трансцендентности: новая религия была бы религией божественного в человеке, а не преобразованного христианского Бога. Во-вторых, поэт пошел значительно дальше своих учителей в разработке благочестия будущего. «Волхвы романтизма»<sup>18</sup> собирались более или менее детально развить новую теологию, в частности исключаящую вечные муки ада, но не дошли до уточнения формы служения, которой они хотели заменить уста-

ревший, на их взгляд, католицизм. Малларме же в соответствии с тем «практичным духом», который отмечал у него Анатолий Франс, разрабатывал в мельчайших деталях именно новую церемонию, полностью основанную на *Livre*, которая, в свою очередь, должна была быть продумана самым детальным образом.

Все, что сохранилось от описания этого церемониала, до навязчивости пересыпано расчетами, в которых очень часто встречается число 12: или само по себе, или в виде своих делителей и множителей. Например, как уже было сказано, аудитория чтений должна была состоять из 24 «ассистентов», разделенных или на восемь групп по три места, или на 12 групп с двойными местами. Частота чтений связана с четверным ритмом смены сезонов: четыре раза в год. Стоимость *Livre* и ожидаемая прибыль от ее доставки подчинялись той же логике (2 франка, 240, 480 и т.д.), как и тираж, и количество страниц (например, «960 экземпляров по 96 страниц»). Даже размер *Livre* был продуман в соответствии с делителями 12 или множителями 6 («цифра» полустушия): числа 3, 4, 12 и 18 определяли ее размер в высоту и размеры строк в длину и в ширину<sup>19</sup>.

Все это выглядит так, будто Малларме готовил для 12 убежище, «запасную базу»: лишенный верлибром своего господства над поэтическим текстом, александрийский размер находил спасение в *окрестностях* текста — материальных характеристиках *Livre* и организации ритуала чтений — и мог наслаждаться вновь обретенным суверенитетом из глубины своей ссылки на позолоченных краях. Но и только на них. Ибо число 12 не играет никакой роли в содержании *Livre* как таковом: ни те несколько набросков, которыми мы располагаем, ни «таблички», из которых бы состояла *Livre*, не содержат никаких расчетов, связанных с числом 12 и говорящих о его присутствии в задуманном тексте.

По мнению Митсу Рона, число 12 тем не менее властвует над другим ответом верлибру — над «Броском костей»; это число лежит в основе секретной логики его композиции. На этот счет есть два неопровержимых факта: 1) фраза, в которой впервые упомянуто Число, написана александрийским размером: «одно Число не спо-

собное стать другим<sup>20</sup>»; 2) поэма состоит из 11 разворотов, но к ним следует добавить лицо первой страницы (страницу с заглавием) и оборот последней, что в сумме дает 12 разворотов или два раза по 12 страниц, как если бы все пространство Поэмы представляло собой александрийское двустишие. Однако центральное утверждение Рона состоит в том, что число 12 также определяет все прочие измерения, связанные с композицией Страницы: кегль шрифта (12 или множитель 12) и количество строк на Странице (36 строк на странице, 36 — множитель 12). Между тем эта последняя гипотеза не выдерживает проверки при изучении рукописи «Броска костей» (с которой Рона не была знакома), так как та содержит указания Малларме и типографа, выдающие отсутствие какого-либо предположения числу 12 при публикации поэмы<sup>21</sup>.

Гипотеза о шифровке Поэмы числом 12, таким образом, опровергается фактом, к которому можно больше не возвращаться. Однако эта гипотеза содержит еще одну проблему, которую надо выявить для того, чтобы расчистить нашу собственную перспективу.

## Апория Игитур

Если бы гипотеза Рона была верна, она напрямую связала бы «Бросок костей» с «Игитуром»<sup>22</sup> — незавершенной историей, написанной в 1869 году и опубликованной много лет спустя, уже после смер-

20 Неклассический александрийский стих, так как цезура падает на относительное местоимение *qui* (*l'unique Nombre qui ne peut pas être un autre*), но тем не менее свидетельствующий о смелости Малларме в обращении со стихом, как и «Сцена» «Иродиады» или «Послеполуденный отдых фавна». (Цитаты из произведений Малларме даны в переводе Р.М. Дубровкина — кроме «Броска костей» (К.М. Корчагин) и приведенных в приложении сонетов «*Salut*», «Высоко освятив ногтей своих оникс...», «Умолкнув с тучей высоты...» (М.В. Талов). — *Примеч. пер.*)

21 Об ошибочности интерпретации Митсу Рона см.: *Nikolaj D'Origny Lübeck, Le Sacrifice de la sirène. «Un coup de dés» et la poétique de Stéphane Mallarmé, Études romanes* 53, Université de Copenhague, 2003, p. 24, а также заметку Бертрана Маршала в его издании «Броска костей», в ОС I, p. 1322. В рукописном варианте Поэмы Малларме указывает: «Каждая страница, текст вместе с пробелами, содержит 40 строк». Однако 40 — не множитель 12 и даже не делитель 6, то есть не имеет никакого смысла присваивать числу 12 настолько родовую роль в композиции, как это делает Митсу Рона.

22 Игитур, или безумие Эльбенона // Малларме С. Сочинения в стихах и прозе. М.: Радуга, 1995. С. 220–243. Пер. Р.М. Дубровкина.

ти поэта в 1925 году. В этом отрывочном тексте, вдохновленном «Гамлетом» и «Чистым духом» де Виньи, владелец замка — Игитур — спускается в гробницу своих предков, чтобы совершить там в полночь решающий акт: бросить кости и узнать, выпадет ли 12. Число 12 — это число и Полночи, критического момента, пролегающего между Прошлым и Будущим, и идеального александрийского стиха. Задача в том, чтобы узнать, должен ли быть увесочен бросок, нацеленный на совершенный стих, и вместе с ним древо предков (романтиков и парнасцев), при том что Бог для молодого Малларме перестал гарантировать ценность литературных символов и Литературой и существованием вообще теперь правят только небытие и «случай». Накал драмы состоит в колебании Игитура, бросать ли кости, — это то же колебание, которое мы видим у Капитана перед бурей верлибра.

Итак, «Бросок костей» бесспорно вдохновлен историей 1869 года — что подтверждается также тем фактом, что после исчезновения Капитана на поверхности моря остается лишь его «шляпа Полночи»<sup>23</sup> (вспомним Полночь Игитура), к которой на мгновение прибывает белое перо, эгрет: одновременно символ утраты поэтического письма и особый атрибут Гамлета, этого «скрытого правителя», по выражению Малларме, охваченного высшим сомнением.

Однако нам стоит быть точнее. Все детали того, что можно обозначить как «проблему Игитура», присутствуют и в «Броске костей»: полночь, бессмыслица небытия, колебание, возможный бросок костей. Но если бы замысел был в том, чтобы сделать в «Броске костей» 12 тем «Числом не способным стать другим», то и решение проблемы было бы заимствовано у Игитура. Однако же его «решение» на самом деле обернулось провалом — именно поэту история осталась незаконченной. Этот провал был результатом того, что Малларме — под влиянием Гегеля или, что более вероятно, некоего французского изложения его философии<sup>24</sup> — считал в 1869 году *бесконечностью* случая. Вот как он формулировал тогда природу этой бесконечности:

23 Дословный перевод. (Примеч. пер.)

24 См.: Lloyd James Austin, Mallarmé et le rêve du "Livre", in Essais sur Mallarmé, Manchester / New York, Manchester University Press, 1995, p. 66–91.



В действии, в котором замешан случай, всегда именно случай воплощает свою идею, подтверждая или отрицая себя. Перед фактом его существования и отрицание, и утверждение терпят неудачу. Он содержит Абсурд — предполагает его, но в скрытой форме, и не позволяет ему существовать: поэтому бытийствует бесконечность<sup>25</sup>.

В этом рассуждении «Случай» наделяется силой противоречия (он «содержит Абсурд»), которая позволяет ему быть тем, что он собой одновременно представляет и не представляет, — поэтому быть «бесконечным» в смысле скорее диалектическом, чем математическом: всегда уже содержать в себе то, что находится за его пределами, и включать в себя то, что стремится противопоставить себя ему. Это рассуждение поначалу кажется невинным, но его центральная идея проста: когда я бросаю кости, результат устойчив — «бесконечный неотчетливый плеск»<sup>26</sup>, сказано в «Броске костей». Тогда бессмысленность случая видна в самой незначительности его результата. Однако может быть и наоборот: происходит невероятное и благоприятное совпадение (например, выбросить 12 и выиграть решающую партию), которое наводит на мысль, что ход событий определяется некоей намеренной высшей целью. Так, сочинители стихов чаще всего используют александрийский размер и не подозревают, в какой момент их труда возникает контингентность; но порой сонет завораживающей красоты кажется результатом некоей необходимости судьбы, как будто он был определен высшей целью. Именно в этом для тех, кто не верит в Провидение, и есть эффект случая: победоносное 12 ничем не менее случайно, чем 5 или 8, не способные принести выигрыш. Будь то случай, ясно заявляющий о себе в тусклом потоке событий или отрицающий себя в явной необходимости шедевра, он один всегда властвует над рождением гениев и их произведений. Контингентность или совпадение, случай действительно бесконечен в том смысле, что одновременно содержит и то, что его демонстрирует во всей грустной очевидности, и то, что его отрицает за счет появления светящегося Смысла.

25 ОС I, p. 476.

26 Дословный перевод. (Примеч. пер.)

Мы видим, каким образом Малларме трансформировал банальную идею «все случайно», наделив ее инверсией гегелевской бесконечности: это больше не Дух, содержащий в себе все, в том числе то, что его отрицает, но процессия Небытия (как отсутствие Смысла), которое определяет и то, что кажется из него исключенным.

Как бороться с бесконечностью случая с помощью броска костей, если все результаты сходятся к одному — к своей бесконечности, к одинаковому отсутствию смысла и в идеальном стихе, и в стихе посредственном? В 1869 году молодой Малларме не находит решения этой апории. Он рассматривает два исхода для Игитур: а) Игитур «просто встряхивает игральные кости», не бросая их, потом «ложится в прародительский прах» — своего рода отказ от литературы или, скорее, признание литературы в том, что она может поддерживать себя лишь через отказ от самой себя; б) Игитур бросает кости, получает 12 и под яростное завывание ветра и голоса предков храбро утверждает свой акт — своего рода предупреждающий «экзистенциалистский» выпад, в котором писательство охвачено острым осознанием своей безосновности. В каком-то смысле герой продолжает дело своих предков, но ценой их возмущения или издевательств, преподнося им доказательство, противоречащее древним верованиям: призыванием поэта отныне управляет не Бог, а Небытие.

Таким образом, не было бы слишком сильным утверждением, что Малларме уже нашел альтернативу, основными представителями которой станут в XX веке Бланшо и Сартр: перед лицом предельной бессмыслицы возможна только литература истощения литературы, или волюнтаристская литература абсурда. Но самое захватывающее в том, что молодого Малларме — в 1869 году ему 27 лет — явно не удовлетворяли обе эти возможности, которые будут доминировать в следующем веке; именно в этом, несомненно, и заключается глубинная причина незавершенности истории Игитур. Легко понять исток этой неудовлетворенности: наличия двух возможных финалов достаточно, чтобы понять, что каждый из них случаен и фактически безразлично, выбираем мы один или другой. Если случай уравнивает все возможности, то писать об истощении литературы или даже бросить литературу, как это сделает впоследствии Рембо, не будет ни более, ни менее ценным, чем решитель-

но утверждать права поэзии в эпоху нигилизма. В результате выбор становится бессмысленным, как и завершение истории Игитура.

Тем не менее если бы Малларме сделал Числом 12, он бы просто воссоздал апорию Игитура, произвольно выбрав одну из возможностей, отринутых прежде. Ведь утверждать ценность 12 означало бы все еще мечтать о совершенном александрийском стихе, но такой стих был бы результатом случайности, а не его отрицанием, — случайности прежде всего французского языка, который, как и любой определенный язык, по мнению Малларме, «несовершенен»<sup>27</sup>, то есть лишен необходимой связи между звучанием и значением. То, что французский язык такой же, как и любой другой, выдает его контингентность, его вавилонское проклятие и показывает, что у особого числа его поэзии нет универсальной ценности, так как его александрийский стих не всегда можно перенести в поэзию на других языках. Случай следует за гением, которому иногда удастся создать возвышенное стихотворение, но который сам — всего лишь, как на этом настаивает сатирическая посмертная поэма, результат случайной сексуальной встречи, то есть столь же вульгарен:

Кто знает, почему случается такое? —  
 О чести отнятой в газете был рассказ,  
 Кухарка вовремя сняла с плиты жаркое <...>  
 Хозяин под себя подмял жену сухую <...>  
 О Данте, о Шекспир, вас не пугает это? —  
 Без страсти, без любви они по образцу  
 Неповторимому могли зачать поэта<sup>28</sup>!

У Малларме не было никакой причины под конец жизни придать числу 12 те качества — уникальность, необходимость, — которые он открыто отвергал с юных лет, и это при том что осознание случайности проявляется в его произведениях со всей остротой. Кроме того, гипотеза Рона никак не может объяснить того, что название

27 Кризис стиха // Малларме С. Сочинения в стихах и прозе. М.: Радуга, 1995. С. 331. Пер. Р.М. Дубровкина.

28 Сонет // Малларме С. Сочинения в стихах и прозе. М.: Радуга, 1995. С. 161. Пер. Р.М. Дубровкина.

«Броска костей», кажется, как раз подчеркивает сохраняющуюся истинность бесконечного игитуровского «случая», то есть непреложную подверженность любого результата броска костей — даже если выбрасывается совершенное число 12 — вечному случаю: бросок костей *никогда* не отменит случай. Даже самое возвышенное стихотворение навсегда сохранит в себе метку своей случайности.

Мы встречаемся здесь с фундаментальной трудностью, которая, кажется, может лишить оснований *любую* попытку — не только попытку Рона — расшифровать Поэму, то есть выявить в ней *определенное* число, которое могло бы соответствовать определению, данному Капитаном. Если что-то в «Броске костей» и продолжает идею «Игитура», то это бесконечное превосходство случая, утверждаемое в поэме 1898 года с самого начала и как будто бы заранее обрекающее желание Капитана найти Число, обладающее уникальной, высшей необходимостью. Именно поэтому неудача попытки Рона лишь усилила ведущую тенденцию современного комментирования видеть в «Броске костей» допущение о провале создания поэзии, стихотворения, метра, которые были бы действительно необходимы; создать что бы то ни было, отвергающее неумолимую контингентность мира без Бога. Такой тип комментария — например, у Гарднера Дэвиса или Мишеля Мюра — на сегодня превалирует. У него есть определенное следствие: *умозаключение Капитана*, посредством которого он выводит из «сотрясения» скорое появление Числа, не способного стать другим, *неверно*. «Уникальное Число» — это другое имя химеры, которая может являться под видом Мечты, Рая или Вымысла, но которая никогда не воплотится ни в какой форме.

Эта гипотеза будто бы подтверждается фразой, которая проходит по страницам VIII и IX и в которой Капитан как будто смеется над той иллюзией, которая у него возникла: «встревоженный / сомневающийся ломкий / молчаливый // смех / что<sup>29</sup> / если /// это было / число // это был бы / случай». Действительно, можно понять, что Капитан здесь беззвучно смеется («молчаливый смех») над своей ошибкой: смехом одновременно покаянным и юношеским («ломкий») перед лицом того, что кажется очевидным. В самом

деле (и в соответствии с суровым заветом Игитура, который оказывается здесь соблюден), даже если совершенное Число и получилось бы в результате броска костей («<даже> если это было Число»), «это был бы <все еще> случай», то есть *это все еще был бы результат Случая*. И, будто чтобы развеять все сомнения, название Поэмы, проходящее сквозь нее, — «Бросок костей никогда не отменит Случай» — заканчивается тем же словом «Случай», что и «самокритика» Капитана. Так две фразы сходятся в одном слове, чтобы сообщить одно и то же и указать на неизбежный провал безумной поэтической затеи, считающей себя проводником Абсолюта. Это было бы явным признанием неудачи в поиске конечного, необходимого Метра, что позволяет авторам, придерживающимся такой интерпретации, исключить идею о том, что в Поэме может содержаться какое-либо особенное Число и что его можно искать.

Тем не менее и это ироничное прочтение, вводящее нас в заблуждение, также наталкивается на серьезные трудности. Трудно понять, что именно могло бы заставить Капитана передумать и отказаться от своего первоначального умозаключения. Ведь Капитан вывел скорое появление уникального Числа именно из зрелища расшатавшегося горизонта, из сотрясения стиха — а не из иллюзорного образа некоей гармонии. Как бы он тогда мог затем предположить противоположное, если обстоятельства, из которых он вывел Число, не изменились — то есть остались катастрофическими? Для такой резкой перемены мнения не было бы никакой убедительной причины. Мы бы поняли, что Капитан лишился своих иллюзий, если бы они зиждились на образе безмятежного пейзажа и вере в Бога, гарантирующего вселенский порядок и необходимость красоты его стиха, а потом бы он увидел всеобщее разрушение. Но ведь дело обстоит наоборот: именно кораблекрушение — смерть самого классического стиха и становится для него обещанием *числа*. Таким образом, мы не можем сказать, что именно кораблекрушение открывает ему глаза на иллюзорность его первоначального ожидания. Как же можно из радикальной катастрофы вывести высшую метрическую необходимость? Истина в том, что умозаключение Капитана — это парадокс, логика которого непонятна нам и по сей день, а не наивное решение, от которого надо просто отмахнуться. И до тех пор пока мы

этот парадокс не поймем, мы не сможем решить, отказался ли от него Капитан — и через него сама Поэма.

Недостаточность этих двух интерпретаций (шифровка и ирония) приводит нас к сердцевине этой трудности: *название поэмы* (так же как и, видимо, «сомневающийся ломкий» смех) *опровергает умозаключение Капитана*, но ничто не позволяет нам полагать, что одно из предположений будет более ошибочным, чем другое. Возможно ли как-то разрешить эту апорию?

На самом деле, остается лишь один путь: спросить себя, при каком условии оба высказывания будут одновременно *верны*. В конце концов именно на это решение указывает нам поэма — хотя бы тем, что не опровергает явно ни одно ни другое. Если мы поймем, как примирить эти утверждения, то, возможно, получим четкий указатель на понимание смысла Числа, которое предчувствует Капитан. Но достаточно просто задать этот вопрос, чтобы стало понятно со всей очевидностью: мы не ошиблись, когда *буквально* поняли слова Малларме, когда он, кажется, опровергает смехом первоначальную надежду Капитана:

беззвучным смехом над тем, что даже если бы число  
и существовало, оно было бы случайным.

Мы видели, что ироничные комментаторы интерпретируют эту фразу так: «даже если бы это было числом, оно было бы *эффектом* случая». Но у Малларме написано не это, а буквально противоположное: если бы это было числом, оно было бы случайностью, то есть оно было бы случайностью само по себе, *а не одним из эффектов случая*. Тогда все начинает проясняться. В самом деле, поместим эту фразу, понятую буквально, сразу за заглавием: мы получим силлогизм, вывод из которого безупречен и который раскрывает нам смысл умозаключения Капитана:

	Бросок костей никогда не отменит Случай
(Но)	Число (если бы оно было) было бы Случаем
(Следовательно)	Бросок костей никогда не отменит Число

Другими словами, если бы возникло Число, тождественное Случаю, оно бы обладало неизменной вечностью самой контингентности, безразличной к частным случайностям, следующим из нее. Так как лишь Случай необходим и бесконечен, то Число, которое сумело бы слиться с ним, обрело бы ту же неизбежность. Так, Капитан *предчувствует* в момент кораблекрушения, что готовится уникальное Число Случая как такового. Но каким образом Число может быть Случаем, а не одним из его порождений? И поскольку само Число — результат броска костей, каким образом бросок может иметь результатом саму сущность Случая, а не один из его случайных эффектов? В данный момент нам это неизвестно. Будем, однако, исходить из этой гипотезы и посмотрим, куда она нас приведет.

## Бесподобный метр

Неудача гипотезы Митсу Рона, несомненно, вызвала у многих комментаторов Малларме тайное облегчение. Это значило, что причудливая нумерическая блажь *Livre* не просочилась в «Бросок костей», что он остался нетронутым этой странной манией. Тем не менее повторим: если поэт был так настойчив в использовании самых разных вычислений в *Livre* — в труде его жизни, по его собственному признанию Верлену<sup>30</sup>, — то не было бы ничего удивительного в том, что кое-что от этой настойчивости попало и в его наиболее амбициозное произведение. Действительно, мы видели, что число 12 продолжает управлять материальными контурами «Броска костей», что проявляется в количестве страниц и Страниц. Но если вспомнить об отсутствии числа 12 в набросках *содержания Livre*, то мы не удивимся, что оно также будет отсутствовать и в содержании «Броска костей» — кроме некоторых отдельных фрагментов, например фразы о появлении «единственного Числа». Таким образом, вполне вероятно, что «внутренность» поэмы определяется *другим* числом.

Предположим, что такое Число существует, и спросим себя для начала, в чем оно могло бы быть уникальным. Утверждая, что Числом было количество слогов александрийского стиха, Рона исходила из *родового*, а не *индивидуализирующего* представления об уникальности.

Ведь во французской поэзии немало различных стихотворений, написанных одинаковым, александрийским, размером, хотя их общий метр уникален. Предположим теперь существование Метра, который бы появился в истории поэзии лишь однажды: Метр, который был бы числом такой поэмы, уникальным, без предшественников и последователей: числом «Броска костей»<sup>31</sup>. Тогда мы получили бы уникальное Число в индивидуализирующем, а не родовом смысле, результат внутреннего расчета в одной-единственной поэме 1898 года. Такое Число было бы единственным представителем своего рода, потому что принадлежало бы только одной поэме и было бы результатом расчета, свойственного только ей одной. Предположив это, мы поняли бы, почему на Странице IV Капитан, видя сотрясение слов, может заключить из него скорое пришествие уникального Числа: потому что вся Поэма служила бы *подготовке* «складывающегося общего счета», результат которого достигался бы исключительно за счет хода Поэмы — то есть был бы достигнут на Странице XI, так же как в александрийском стихе 12 слогов насчитываются только к концу.

Но, возразят нам, зачем нужно создавать такое Число? Отметим пока следующее: если Малларме зашифровал уникальное Число, ему бы удалось согласовать классический стих с верлибром поэтически, а не теоретически, как раньше, в своей беседе с Жюлем Уре или в «Кризисе стиха». Вместо того чтобы предлагать разделение ролей между двумя формами, он бы создал, будучи поэтом, Стихотворение, способное воплотить собой удачный синтез двух форм. Так, с одной стороны, Поэма читалась бы как единое произведение или, точнее, как единое двустиие: «двойное александрийское количество страниц» (2 x 12), содержание которых было бы зашифровано уникальным размером (отличным от 12). Таким образом, Стихотворение было бы правильным, и правило в каком-то смысле соблюдалось бы как никогда буквально, так как занимало бы все пространство двустиия — в свою очередь, занимающего все про-

31

Даже если Малларме намеревался написать другие стихотворения в такой же форме и таким образом основать новый «жанр», мы знаем из Observation 1897 года и из слов, переданных Гюставом Каном, что первое стихотворение из этого ряда все равно сохранило бы за собой уникальность прототипа. См. Gustave Kahn, *Les origines du symbolisme*, in *Symbolistes et décadents* (1902), Genève, Slatkine, 1977, p. 24.



странство и Поэмы, и *Livre*. Но, с другой стороны, «Бросок костей» обладал бы индивидуальностью верлибра благодаря своему уникальному метру. И в каком-то смысле индивидуальность стихотворения также проявлялась бы как никогда раньше, поскольку правило его построения было бы абсолютно уникально, при том что верлибры по крайней мере объединены отсутствием в них правил. Вместо того чтобы противопоставлять метр и уникальность, можно создать метр, который индивидуализирует лучше любого его отсутствия.

Итак, если существует Метр, встроенный в «Бросок костей» и характерный только для него, то что он считает? И что нам следует принять за единицу измерения, чтобы получить его? Пусть нас ведет текст. Если Метр выполняется к концу «Броска костей», то можно ожидать, что финал Поэмы даст нам указание на его природу: и так, на самом деле, и происходит, поскольку единственное слово, указывающее число, это *Septentrion*, Большая Медведица, на последней Странице — созвездие, содержащее семь звездных точек небесного Броска. Второе главное предложение «Броска костей» звучит так:

Ничего / от незабываемого кризиса // уже не будет / разве что /// за исключением / того что на высоте / МОЖЕТ БЫТЬ // не важно / сколько знамений обычно ему / предназначено / огней / указывающих / на Север / также зовущийся Септентрионом / СОЗВЕЗДИЯ.

Итак, ничто не последует за кризисом, вызванным верлибром, кроме, «может быть», созвездия, заключающего в своем названии новое число — семерку, — которой предназначено стать новым Севером современной поэзии. «Огни указывающие»<sup>32</sup> — это, несомненно, стихи александрийским размером, которым грозит смерть от появившегося верлибра и эстафету которых должен подхватить в «Броске костей» новый звездный Метр, не избавляясь от них, учитывая их «важность», на которую неустанно «указывает» Малларме. Наступает грандиозный финал:

холодного от забвения и безразличия  
 не все бы  
 попали туда  
 на эту свободную и возвышенную поверхность  
 за которой следует  
 звездный  
 удар складывающегося общего счета

бодрствующего  
 сомневающегося  
 обманывающего  
 блестящего и размышляющего

перед тем как замереть  
 в последней точке где состоится коронация

Каждая Мысль возвращает к Броску Костей

Читая этот апофеоз, мы понимаем, что поэма на всем своем протяжении *выполняет то, что описывает*. В «Броске костей» есть это «перформативное» измерение: производится сложение, «складывается общий счет» единицы  $x$  (пока неизвестной), которая суммируется на наших глазах, «перекатывается»<sup>33</sup> по поверхности Страницы «перед тем как замереть» в «последней точке где состоится коронация». И теперь у нас есть основания верить, что Число, которое только что появилось благодаря завершению поэмы, имеет тесную связь с цифрой 7.

Почему мы придаем такое важное значение цифре 7? Причина, во всяком случае, основная, не в сакральности этой цифры во многих культурных традициях. Дело, скорее, в том, что у Малларме цифра 7 представляет среднее между классическим размером и чистой случайностью. С одной стороны, 7 — это количество рифм в сонете, несомненно, наиболее совершенной поэтической форме в глазах Мал-

ларме, использовавшего ее чаще других форм. В сонете «Высоко освятив ногтей своих оникс...», который «ничего не значит и многократно отражается в самом себе», в зеркале пустой комнаты в Полночь (= 12) появляется звездный Септет: его размер (александрийский) и количество рифм, таким образом, символизированы самим сонетом.

Но кроме этого 7 также представляет собой количество звезд в созвездии Малой Медведицы, в котором находится Полярная звезда — Север для всех моряков. При этом мы знаем — в частности благодаря признанию, сделанному поэтом Франсуа Коппэ<sup>34</sup>, — что автор «Броска костей» считал звезды с их безупречной россыпью небесным символом Случая. Выделить взглядом созвездие в этом великолепии, лишенном смысла, означает совершить акт, аналогичный поэтическому, как его понимает Малларме. Ведь он заставляет слова, скованные и разбросанные случайностью языка, сверкать — с помощью непривычного синтаксиса, в котором каждая вокабула как будто изолируется некоей «лакуной» от всех остальных, деконтекстуализируется; это позволяет слову излучать свет, который никто никогда не замечал<sup>35</sup>.

Созвездие Большой Медведицы, таким образом, выступает совершенным символом Красоты, выделяющейся своим великолепием на фоне вечного Случая. Оно также служит напоминанием, что отсутствие Бога, его признанное Небытие, есть условие Красоты, так же как Ночь и отсутствие солнечного света становятся условиями возникновения звездного великолепия — нашего компаса<sup>36</sup>.

Однако до сих пор не замечали, что захваченность Малларме цифрой 7 также проявляется в «Заметках» к публикации *Livre*. Мы видели, что первый ряд чисел состоял из делителей и 12, а также множителей 6, числа полустушия. Но в «Заметках» присутствует и другой ряд чисел, не менее важный, который, оказывается, полностью состо-

34 См.: Hubert Fabureau, Stéphane Mallarmé, son œuvre, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue, 1933, p. 25.

35 См. об этом: наше рассуждение на с. 89–90.

36 Существует еще одна возможная причина, более анекдотичная, любви поэта к числу 7. Возможно, упоминание Sept(entrion) — это скрытая подпись под поэмой, личный шифр, так как четыре буквы слова sept представляют собой анаграмму четырех первых букв имени поэта (S<sup>7</sup>ephane). В этом случае 7 приобретает статус монограммы и становится для Малларме тем, чем для Христа была Хризма.

ит из множителей 5. Конечно, в аудитории 24 «ассистента», но если добавить к ним оператора, подчеркивает Малларме, то на каждом чтении присутствует 25 человек. Каждая книга *Livre*, то есть каждый ее том, будет содержать пять различных «мотивов»; объем тиражей чаще всего связан с множителем 10, то есть и 5 тоже. И самое главное: прочтение *Livre* целиком будет полностью подчиняться пятилетнему циклу, сроку, также называемому «люстр», напоминает Малларме<sup>37</sup>, и по этой причине зал для сеансов будет освещать люстра<sup>38</sup>.

Числа, присутствующие в *Livre*, относятся к этим двум рядам: множители и делители 12 и 6, множители 5 — и, насколько нам известно, *только к ним*. При этом если символизм первого ряда очевиден — александрийский стих, полустих, то второй ряд не имеет никакой видимой связи с каким-либо поэтическим числом. Ни один элемент сонета или александрийского стиха не удастся отнести к 5. Тогда откуда эта завороченность цифрой, которая определяет все, вплоть до длительности цикла чтений? На наш взгляд, ответ таков: мы уже указали на то, что 12 определяет лишь внешние *характеристики* текста. Какова же цифра, правящая *содержанием Livre*? Малларме скрыто отвечает на этот вопрос в «Заметках»: *внутреннее Число Livre — то, которое добавляют к 5, чтобы получить 12*. Иначе говоря, достаточно вычесть 5 из 12, чтобы получить результат:  $12 - 5 = 7$ . Таким образом, созвездие Большой Медведицы закодировано в «Заметках», ни разу не будучи в них упомянутым, и именно по той причине, что «Заметки» описывают шифр церемониала (и, лишь за счет вычитания, шифр *Livre*). Именно исходя из нумерологических размышлений *Livre* мы можем ожидать столь же педантичных вычислений в «Броске костей», на этот раз в отношении 7. В тексте Поэмы 1898 года воплощен код, который поэту не удалось разработать в «Заметках».

С этого момента условия поиска числа становятся строже: мы должны понять, существует ли в Поэме единица исчисления, которая давала бы 7. Для того чтобы это сделать, посмотрим внимательно на последнюю фразу «Броска костей», единственное предложение без врезок, простота которого явно контрастирует с остальным текстом:

37 ОС I, p. 562.

38 Во французском языке это омонимы — *lustre* («люстр, пятилетие») и *lustre* («люстра»). (Примеч. пер.)

«Каждая Мысль производит Бросок костей»<sup>39</sup>. Мы уже говорили, что ее следует читать как «мораль» Поэмы: высказывание, которое кратко раскрывает ее смысл. Однако есть и более тривиальный, но столь же точный, способ понять эту фразу. Вместо того чтобы думать, что в этом высказывании утверждается в самой туманной и банальной манере, что любая мысль — это пари, мы можем проинтерпретировать его так: любая мысль, будучи сформулированной средствами языка, производит ряд случайных чисел, связанных с элементами языка, необходимыми для ее выражения. Заключительная фраза — в общем, как и любая другая, — содержит определенное число букв, слогов, слов, имен существительных и т.д. Эти числа «порождаются» мыслью, которая в них выражена, но сами не имеют никакого смысла — и, в частности, никакой смысловой связи с выражаемой через них мыслью, как минимум в обычных случаях. Без обращения к каббале мы не усматриваем связи между высказыванием «Я тебя люблю» и числом 10 — количеством букв, составляющих это высказывание. Речь идет о случайной связи между смыслом и числом — то есть о не-связи. Но традиционный поэт — пишущий правильным стихом — как раз и есть тот, кто подвергает язык подсчету, точнее — подсчету слогов, чтобы гарантировать размер. Почему бы в этой финальной фразе не быть указанию на тот тип счета, которым надо воспользоваться, чтобы найти Метр Поэмы? Зададимся вопросом: содержит ли финальное высказывание цифру 7, и если да, то какова единица измерения? Ответ: да, содержит, и единица самая простая из возможных. *Последняя фраза Поэмы сформулирована в семи словах*<sup>40</sup>:

*Toute Pensée émet un Coup de Dés*

1      2      3      4      5      6      7

Отсюда можно сделать следующий шаг и сформулировать нашу общую гипотезу: Число «Броска костей» — *это сумма слов поэмы, последним из которых будет слово «коронация», которым и запускается звездный бросок*. «Последняя точка где состоится коронация» —

39 Дословный перевод. (Примеч. пер.)

40 В переводе К.М. Корчагина последняя фраза поэмы содержит шесть слов. (Примеч. пер.)

это не что иное, как само слово «коронация», и мы обнаруживаем здесь то самое перформативное измерение Поэмы: написание слова «коронация» и становится коронацией. Иными словами, мы предполагаем, что финальная фраза из семи слов *не есть* часть Числа: она — его «шифр», или «ключ», в смысле как криптологическом, так и музыкальном (поэма написана «в семи», как соната написана в си минор или си мажор). Малларме хотел, чтобы таким образом появилась цифра 7 *как таковая*, отделенная от остального; и так как он не мог написать стихотворение из семи слов, то изолировал финальную фразу, раскрывающую цифру, на которой основано Число. Но если наши догадки верны, то Число — сумма всех слов поэмы, от первого до «коронации» — будет содержать цифру 7 как значимый элемент<sup>41</sup>.

### Водоворот кода

Итак, скрытый счет «Броска костей» будет состоять, с одной стороны, из цифры 7, вписанной в финальную фразу, с другой стороны — из числа, составляющего сумму всех остальных слов, в котором цифра 7 будет иметь важное значение. Что мы имеем в виду, когда говорим о «значительном» присутствии 7 в Числе? В первом приближении «Бросок костей» состоит из нескольких сотен слов. То есть число будет состоять из трех цифр. Если бы, например, «коронация» была бы 777-м словом Поэмы, то цифра 7, очевидно, играла бы в нем важную роль. Есть ли *a priori* другие возможности? Единственная другая цифра, настолько же явно имеющая значение в поэтике Малларме, это 0: стоя рядом с 7, она была бы очевидным символом Небытия или Ночи, на фоне которых появляется Большая Медведица. Предположив это, получаем три варианта порядкового номера слова «коронация»: 700-е, 707-е, 770-е.

Но даже если мы обнаружим одно из этих четырех чисел (777, 700, 707, 770), символическое отношение его к поэме будет слишком слабым, чтобы можно было предположить, что оно представляет

41

Заметим, что последний линейный фрагмент поэмы перед заключительной фразой также содержит семь слов: *à quelque point dernier qui le sacre*. Если наша гипотеза верна, «Бросок костей» завершается метрическим равенством.

собой нечто большее, чем совпадение. Чтобы показать, что Малларме действительно считал слова, понадобится найти в тексте «Броска костей» зашифрованную аллюзию на одно из этих четырех чисел: своего рода «шараду» Числа, спрятанную в одном из пассажей. Таким образом нам удалось бы осуществить *двойное* подтверждение Числа, а следовательно, и кода: с помощью подсчета слов и с помощью самого текста. Если нам удастся сделать это, то шифрование найдет подтверждение через свою эвристическую ценность: свою способность точно объяснить некоторые пассажи поэмы.



И такой пассаж существует. Речь идет о *центральной* Странице «Броска костей», Странице VI (см. с. 48-49).

На этой Странице описан водоворот, в котором, по-видимому, утонул Капитан в результате кораблекрушения. При этом остается «нетронутый знак» «тайны» (тайны действия Капитана, ведь мы не знаем, бросил ли он кости). На следующей Странице (VII) мы узнаем, что нетронутый знак — это перо (эгрет), очевидный символ отчаявшегося писателя и один из немногих следов Капитана, элемент его головного убора, который бездна еще не поглотила. На этой же Странице (VII) мы присутствуем при эфемерном *посмертном* венчании: эгрет на мгновение «прикасается» к головному убору, «шляпе», того, кого больше нет. Предполагается неявный триумф, смысл которого от нас ускользает. Чтобы понять его, надо разобьаться, что только что произошло на Странице VI.

На самом деле, то, что разыгрывается на этой Странице, определяется символической ролью обезглавливания у Малларме. Тема отсечения головы постоянно повторяется в его творчестве; отделение головы от тела символизирует разделение духа и природы. В стихотворении в прозе от 1864 года «Бледный маленький оборвыш»<sup>42</sup> (первоначальное название — «Голова») Малларме представляет, как нищий ребенок, которого он наблюдает поющим изо всех

***КАК ЕСЛИ БЫ***

***Простой***

***на тишину***

***в каком-то близком***

***подраживает***



намек

не лишенный иронии

или

увлекательная

скандальная

тайна

водовороте веселья и ужаса

на краю бездны

и не поможет ни успокоить ее

ни сбежать от нее

убаюкивая ее нетронутый знак

КАК ЕСЛИ БЫ

сил на улицах, чтобы заработать несколько монет, рискует однажды обратиться к преступлению и закончить свою жизнь на плахе. В действительности речь идет о выражении «петь во все горло» (букв. «до мертвой головы»), понятом буквально. Такова у Малларме версия лебединой песни: поэтическая песнь требует возвышения духа к недостижимым небесам в желании обрести чистоту, вместе с тем становящуюся смертельным разрывом с земным миром (олицетворяемым телом). Мы находим этот мотив гильотинирующей чистоты в «Игитуре», где фигурирует «нагрудник с паутиной кружев»<sup>43</sup>, символ становления Игитура духом. Но в наивысшей степени завершенность этим образом проявляется в бесконечно возобновляемой работе над историей Иродиады, и особенно в «Свадьбе Иродиады»<sup>44</sup>. В прелюдии к ней показана голова святого Иоанна Крестителя, запевающая хвалебную песнь в тот самый момент, когда палач отделяет ее от тела. При этом Иоанн Креститель, можно сказать, единственный «пророк» Нового Завета, единственный по-настоящему христианский пророк: именно он провозглашает скорый приход Спасителя в отличие от апостолов и мучеников, которые свидетельствуют о его нынешнем или прошлом существовании. Именно в этом смысле Иоанн Креститель становится у Малларме символом поэтического акта в его наивысшей чистоте и наибольшей силе надежды: символом спасения, на этот раз исключительно земного, который подготавливает и провозглашает столь же радикальная аскеза работы писателя.

Именно этот духовный процесс учреждает «Бросок костей». О Капитане, который делает умозаключение о скором пришествии уникального Числа и держит в руке кости, сказано на Странице IV: «Духом / погруженным / в бурю / позволяющим высокомерно избивать столкновения». Капитан вот-вот превратится в «чистый Дух»,

43 «...бархатный нагрудник оцарапанного светом потомка древнего рода, чья мысль, давно безотчетная, не осознает последнего моего облика, отгороженного от личности паутиной кружев, облика, незнакомого с самим собой». (Примеч. пер.)

44 Малларме начал работу над сюжетом «Иродиады» в 1864 году и разрабатывал его в течение 35 лет до самой смерти. Рукопись последнего варианта под названием «Свадьба Иродиады. Мистерия» датируется 1898 годом и состоит из нескольких разрозненных фрагментов. В 1959 году в издательстве Gallimard вышел сборник всех рукописей Малларме, относящихся к сюжету «Иродиады», под редакцией Гарднера Дэвиса. (Примеч. пер.)

способный к броску костей, к подсчету результата (который распределяется между двумя костями, как у Игитура) и к храброму принятию смерти («высокомерно уйти»<sup>45</sup>). Эти действия начинаются с символического *обезглавливания*. Действительно, кажется, что море поглотило все тело Капитана, за исключением головы. Эту последнюю забрызгивает пеной: волна «охватывает его голову / струится по послушной бороде»; белая борода предполагает моментальное старение героя и служит метафорой его неминуемой смерти. На следующей странице (V) его голова становится «бесполезной», так как она, по-видимому, уже отделена от тела, которое находится под водой, — над головой поднимается «зажатая рука», держащая кости. Вскоре Капитан исчезнет полностью. Но процесс обезглавливания продлится в духовной, высшей форме, что символизируют оставшиеся на поверхности головной убор и эгрет героя.

Вернемся на Страницу VI. Во-первых, она играет центральную роль в Поэме в буквальном смысле: как мы видели, она разделяет ее на две равные части — по 12 страниц, — благодаря чему мы можем считать Поэму состоящей из *рифмованного* александрийского двестишия, имеющего структуру хиазма: можно сказать, что первый стих идет между «Броском костей» и первым «как если бы» на Странице VI, второй стих — между вторым «как если бы» на Странице VI и снова «Броском костей». Современный стих, в особенности французский, имеет в глазах Малларме превосходство над античным благодаря двойственности — в случае стансов или двестишия — составляющей их рифмы<sup>46</sup>. Таким образом, регулярный размер требует (и именно в этом его современность), чтобы Красота содержала в себе как свой центр пустоту: та пустота, которая разделяет два стиха, одновременно позволяя им звучать вместе. При этом на Странице VI находится центральный разворот книги, текст которого как раз описывает водоворот кораблекрушения и который играет роль пропасти, зеркально разделяющей два выражения: «как если бы» — «как если бы». Рифма фонетически и совершенная, и некорректная, так как два одинаковых слова или выражения не могут по стандартным правилам стоять в конце стиха.

45 Дословный перевод. (Примеч. пер.)

46 Solennité, in OC II, p. 200–201.

Такая ироничная защита рифмы — перед лицом презрения к ней некоторых верлибристов — сопутствует идее защиты стихотворного размера. Ведь именно на этой Странице содержится «шарада» искомого уникального числа, доказательством того, что кости все-таки были брошены Капитаном перед смертью и что духовный процесс — обезглавливание старика, от которого остается лишь символическая «голова» (шляпа и перо), — был завершен. Чтобы доказать это и разгадать загадку, нам придется в любом случае ненадолго обратиться к прелюдии «Свадьбы Иродиады». Малларме, несомненно, начал писать это произведение в 1896 году и работал над ним до своей внезапной смерти в 1898 году — таким образом, оно одновременно последней редакции «Броска костей». В самом начале прелюдии мы читаем фразу, окруженную с двух сторон по диагонали союзами «если», подобно тому как фраза на Странице VI обрамлена двумя «как если бы»<sup>47</sup>:

Si.<sup>48</sup>

Génuflexion comme à l'éblouissant  
Nimbe là-bas très glorieux arrondissant  
En le manque du saint à la langue roidie  
[...]

On ne sait quel masque âpre et farouche éclairci  
Triomphalement et péremptoirement si<sup>49</sup>

Здесь стих представляет собой как бы длинное высказывание в скобках, прерывающее условное придаточное предложение (заявленное первым si..), которое возобновляется со вторым si. «Многоточие»,

47 В оригинале в обоих случаях — si [если]. Далее слово si в большинстве случаев дается без перевода для сохранения его многозначности, подчеркиваемой автором.

48 В оригинале многоточие содержит две точки в соответствии с желанием Малларме: «Мэтр считает три точки негодными. В типографии он всегда требует избавиться от одной из них». Со слов Эдмона Боньо (31 января 1893), цит. Гордоном Мийяном в Les "Mardis" de Stéphane Mallarmé, Paris, A.-G. Nizet, 2008, p. 82. (Нам неизвестно о существовании перевода «Свадьбы Иродиады» на русский язык, поэтому мы приводим этот фрагмент в оригинале; далее Мейясу уверяет, что содержание фрагмента не важно для понимания идеи книги. — Примеч. пер.)

49 OC I, p.147.

сопровождающее первое si, усиливает аналогию со Страницей, описывающей водоворот, так как два «как если бы» предполагают сходную пунктуацию фразы — синтаксически грамотной, но с незавершенной мыслью («как если бы...»). Мы укоротили фрагмент, заключенный в два si, поскольку он не важен для понимания нашей главной идеи.

Начнем цитатой из комментария, сделанного Бертраном Маршалем об этом стихотворении:

Это начальное si, ставящее «Свадьбу Иродиады» под знак вымысла, остается подвешенным до 14-го стиха, в котором наконец-то вводится условное придаточное, сказуемое которого появляется в 25-м стихе [...] 14 первых стихов, находящиеся между двумя si, определяют символическое обрамление «Свадьбы Иродиады». Но это si, задающее тональность текста, *также отсылает к ноте, этимология которой нам известна: Sancte Ioannes, «святой Иоанн»*<sup>50</sup>.

И вот мы на решающем повороте нашего исследования. Замечание Маршала позволяет нам осознать тройное значение слова si: условный союз, но также музыкальная нота и инициалы святого Иоанна Крестителя. Мы видели, что аллюзия на пророка уже содержалась в процессе символического обезглавливания Капитана, от которого на поверхности воды остаются только «голова» и эгрет. Так, мы понимаем, что *comme si* — это не только союз, вводящий неполное условное предложение («как если бы...»), но также, и в основном, *comme si* вводит сравнение: *comme si* = как si святого Иоанна Крестителя (Sancte Ioannes). Отсутствие пунктуации в поэме допускает такую двусмысленность: читатель спонтанно вводит многоточие, веря, что речь идет о мечтательном и туманном намеке. То есть все выглядит так, как если бы выражение означало только «как если бы...», тогда как оно означает прежде всего, что шляпа и перо Капитана, плавающие на поверхности воды, сравниваются с отсеченной головой Иоанна Крестителя<sup>51</sup>. В особенности эгрет — «как будто» отсеченная голова аскета: сим-

50 OCL, p. 1225–1226. (*Курсив наш.*)

51 *Comme si* — также «как будто». (*Примеч. пер.*)

вол жертвы и чистоты, предвещающих небывалое событие. Ведь так же, как святой Иоанн предвещает пришествие Христа, символическое обезглавливание Капитана предвещает приход уникального Числа. В свете этого факта смысл кораблекрушения радикально меняется: вместо того чтобы означать фундаментальную неудачу, утопление оказывается «искуплением», через которое Капитан становится пророчком, предвещающим приход высшей формы спасения.

Прежде чем идти дальше, стоит уточнить три значения слова *si*, которые мы указали. Важность *si* для Малларме угадывается уже в том факте, что это первое слово в последней написанной им поэме — «Свадьбе Иродиады» — и центральное слово в «Броске костей». Это слово благодаря своей многозначности объединяет в себе три важнейших аспекта поэтики Малларме и в частности «Броска костей».

1. Роль *вымысла*: в *Observation* к изданию *Cosmopolis* Малларме пишет о своей Поэме: «Все происходит сокращенно, в виде гипотезы; мы избегаем прямого рассказа»<sup>52</sup>. Так, *Si* на центральной Странице можно читать как союз, который задает режим предположения *par excellence*: как символ аксиоматического, а не нарративного, представления «Броска костей». Выражение «пусть» на Странице III выявляет в стиле математического допущения «вечные обстоятельства»<sup>53</sup> — упомянутые на предыдущей Странице, — в которых должен совершиться бросок костей, то есть то идеальное бурное море, в котором происходит кораблекрушение: «пусть лишь Бездна белеет простирается жестокая». Выражение *comme si* («как если бы»), таким образом, понимается как неопределенный намек: все происходит так, как если бы бросок совершился или не совершился. В этом случае мы остаемся на уровне зыбких гипотез.

2. Однако гипотетическое *si* уступает второму его смыслу: пророческой вести о приходе небывалого Метра. В этом случае *si* стоит понимать как инициалы — «шифр» — святого Иоанна Крестителя. Тогда *comme si* (как *si*) отсылает к обезглавливанию, процессам смерти и искупления, предшествующим исключительному событию, смысл которого остается для нас загадочным. Однако

52 OC I, p. 391.

53 Дословный перевод. (Примеч. пер.)

только обратившись к третьему смыслу si, мы начнем приподнимать завесу этой тайны.

### 3. Задержимся теперь на третьем значении: si — *музыкальная нота*.

Подчеркнем прежде всего, что этот третий смысл также отсылает, хоть и не напрямую, к важному аспекту поэтики Малларме, а именно — к отношениям соперничества между поэзией и музыкой. Известно, что Малларме оспаривал у музыки ее привилегию по отношению к песне. Поэт считал, что инструментальная форма песни есть ущербное представление последней, поскольку инструментальная музыка не может сама по себе породить в душе слушателя ничего, кроме самого неясного ощущения — некую эмоцию, точное значение которой не перестает ускользать. Когда же к музыке добавляются слова, ее неуверенное излияние несопоставимо, по мнению поэта, с точностью слов. По этой причине особенно провальна опера, которой не удастся сплавить слова и мелодию: этот вид искусства представляет собой лишь совокупность наложений, которые не порождают друг друга, а развиваются в параллельных плоскостях либретто и партитуры. Именно эта недостаточность ясно проявляется у Вагнера, предположительно тотальное искусство которого — это, по мнению Малларме, не что иное, как внешнее связывание его музыки со старыми отголосками нордических легенд, искусственно возрожденных в «Тетралогии». Только поэзия — воплощающая песню с помощью одних слов — способна произвести глубокое единство мысли и музыки. Значит, следует отнять музыку у «струн, кожи и дерева» и вернуть ее Стиху. При этом вовсе не требуется читать поэзию вслух, чтобы ее мелодия, исключительно ментальная, возымела свое действие: поэзия — это «музыка молчанья»<sup>54</sup>.

«Бросок костей» сравнивается в *Observation* 1897 года с «партитурой»<sup>55</sup>. Таким образом, Поэму необходимо рассматривать в контексте соперничества между двумя искусствами. Может ли поэзия забрать принадлежащее ей — песню — у музыки, и особенно у Вагнера, который сделал из своего искусства основу новой религии?

54 Sainte, in OC I, p. 25. О соперничестве между поэзией и музыкой см.: Musique et littérature, in OC II, p. 68 sq., а также Richard Wagner. Rêverie d'un poète français, in OC II, p. 153–159.

55 OC I, p. 391.

В «Броске костей», кажется, эта ставка символически сосредоточена в *si*, понятом как музыкальная нота: какое искусство выступает ее исключительным хранителем? Можно ли забрать эту ноту — метафору главной Песни — в лоно поэзии и погрузить ее «в тишину»<sup>56</sup>, как сказано в поэме, чтобы сделать из нее мелодию ментальную, уже не инструментальную? В конечном итоге ставка на то, что будет легитимным источником нового культа: опера, ставшая «тотальным искусством», или поэзия, преобразованная в партитуру из слов. Мы приближаемся к неизбежному событию: коронованию Поэзии, провозглашенному обезглавливаемым Капитаном.

Однако для того чтобы убедиться, что *si* отсылает к этому третьему, музыкальному значению посредством сравнения со святым Иоанном, мы должны понять, какое значение может иметь выражение *comme si* при такой гипотезе: что можно сравнивать на Странице VI с музыкальной нотой?

Кажется, на этот раз мы обнаружили загадку, требующую решения.

В центральной фразе, между двумя *comme si*, Малларме и в самом деле делает акцент на слоге [*si*] и настаивает на том факте, что это слово должно намекать нам на что-то, еще таинственное. Речь идет о «*une insinuation simple au silence enroulée*» [простом намеке на тишину], *mystère précipité* [увлекательной тайне] или *viegre indice* [нетропнутом знаке]. Все эти выражения становятся призывами к разгадке того, на что *si* может *insinuer* [намекать] по ту сторону своей *silence* [тишины]. То самое *si*, которое низвергается к центральному сгибу и проецируется по другую его сторону вниз Страницы, как некая всегда целостная «тайна». Нет ли в этом слове помимо указания на пророчество обезглавленного Капитана еще и знака, еще «нетропнутого» (девственного), намекающего на то, что должен провозгласить пророк: на «уникальное Число»<sup>57</sup>?

Конечно же, такое указание есть — достаточно всего лишь в очередной раз разгадать детский код («простой» намек) — код гаммы до мажор:

56 *Silence*, курсив автора. (Примеч. пер.)

57 Дословный перевод. (Примеч. пер.)



До	Ре	Ми	Фа	Соль	Ля	Си	До
1	2	3	4	5	6	7	8

Си — это седьмая нота простейшей гаммы. Таким образом, си — это цифра, которая в арифметическом порядке следует *comme <le> si*<sup>58</sup> во всем известной гамме. Шарада Числа строится вокруг действительно «простого» намека на Семь с помощью ноты си.

Итак, мы поняли, что наше Число начинается и заканчивается цифрой 7, что оно закодировано последовательностью, которая начинается и заканчивается «как» си: *comme si — comme si = 7–7*. Нам остается только разгадать, что «кодирует» текст, заключенный между двумя *comme si*, и мы получим центральную цифру Числа, следовательно, и все Число. Здесь сравнение также очевидно: ведь то, о чем говорит текст, — это «водоворот», «бездна», которая поглощает все и располагается на бездонном сгибе Поэмы, в самой ее середине. Как же еще можно понять водоворот, округлую форму, пустую бездну, вокруг которой *engoulée* [закручен] намек (на 7 с помощью си), если не как цифру 0? Итак, шарада Числа получает совершенно определенный результат: число «Броска костей» — *не что иное, как 707*.

Гипотеза, Пророчество, Число: одно маленькое слово *si* выдержало весь процесс этого преображения.



Когда мы говорили по поводу финальной фразы из семи слов, что поэма написана «в семи», как соната может быть написана *в си* минор, образ был гораздо более точным, чем тогда казалось. Аналогия «Броска костей» с музыкальной партитурой достаточно близка, чтобы говорить о «чтении» [*déchiffrage*] кода Поэмы, а не просто о «расшифровке» [*déchiffrement*]: первое слово более специально и обозначает действие музыканта, который «читает» [*déchiffre*] партитуру, тем самым объединяя для Поэмы идею шифровки с идеей *si* как ее ключа.

Прежде чем проверить, подтверждает ли подсчет слов в Поэме нашу предварительную расшифровку (и тот факт, что Число сияло в небе «Броска костей» задолго до того, как заполонило небеса с 1960-х годов, красуясь на фюзеляжах первых дальнемагистральных «Боингов»), мы покажем, как в продолжении Поэмы подтверждается гипотеза о 707 как определении ее Числа.

Первое такое подтверждение мы получаем из уже обсуждавшейся фразы, пробегающей по верхам Страниц VIII и IX: «встревожженный / сомневающийся ломкий / молчаливый // смех / как / ЕСЛИ /// ЭТО БЫЛО // ЧИСЛО // ЭТО БЫЛ БЫ // СЛУЧАЙ». Мы предлагаем читателю провести эксперимент: открыть Поэму на Странице VIII и посмотреть на конце первой фразы: «молчаливый смех как ЕСЛИ», затем быстро перевернуть страницу и прочитать начало фразы вверху Страницы IX. Получится фраза, вложенная в сердцевину первой и отличная от нее:

«молчаливый смех как ЕСЛИ: это было Число»!<sup>59</sup>

При таком прочтении «смех» не означает, как мы уже привыкли думать, горькое осознание того, что любое число будет незначительным эффектом случая и что бросить кости ничем не лучше, чем не бросать. Теперь этот «смех» будет значить ровно противоположное: только что было произведено Число, это Число — si (то есть 7–7, означающее 707), и поэт, смеясь никому не слышным смехом, тайно ликует над тем трюком, который он только что разыграл с читателем<sup>60</sup>.

59 В оригинале: *muet rire que Si: c'était le Nombre* (дословно: «молчаливый смех что Си: это было Число»). (Примеч. пер.)

60 Добавим, что Малларме в этой же фразе предполагает, что забрал у музыки то, что она считала своей собственностью: фрагмент *muet rire que si* содержит все три слога слова «музыка»; (*muet rire que si — musique.* — Примеч. пер.) ирония в том, что первый слог содержится в слове *muet* (молчаливый). Си покидает королевство музыки и переходит в королевство поэзии, при этом будучи слогом, который содержат названия обоих искусств (*musique, poésie*), что символизирует их взаимные притязания. Так, поэзия получает свой титул «музыки молчания», *si*, ставшего «молчаливым», то есть ментальным, а не инструментальным. «Бросок костей», таким образом, идеально подтверждает, будучи и зашифрованным, и молчаливым, то определение, которое Малларме дает поэзии в *Musique et littérature*: «Молчаливая зашифрованная мелодия» (ОС I, p. 68).

Второе указание на число 707 дано нам на Странице V, той, которая предшествует водовороту и описывает последнее колебание Капитана, когда его рука и голова еще над водой. Здесь появляется «древний демон», то есть демон-предок поэзии, но появившийся после катастрофы, которая уничтожила стих. Этот демон будет направлять решающий жест обезглавленного и лишённого телесности Капитана, готового к исполнению своего высшего предназначения, — которого Малларме называет «Божество, которое никогда не есть только Я»<sup>61</sup>. Мы догадываемся, что старик, погибая, сделает правильный выбор. Но что ему подсказывает демон? Вот текст: «появление древнего демона / владетеля / ничтожных земель / подталкивает / старика к окончательному единению со случайностью». Эти строки становятся предельно ясными в свете нашей расшифровки: они означают, что демон приказал Капитану, *отталкиваясь от 0 в числе 707* (от «ничтожных земель»), устремиться к небесной семерке, которая действительно представляет собой наиболее вероятный результат при броске двух костей и поэтому может иносказательно называться «окончательным единением с вероятностью»<sup>62</sup>.

На той же Странице V описывается «призрак» демона: «призрак его детства / облаканный умягченный <...> / избавленный / от твердых костей исчезнувших между досок / рожденный<sup>63</sup> / в игре / с соблазнительным морем или в столкновении с ним / отсутствие удачи». Благодаря созвучию словосочетание «его тень» можно также услышать как «его число»<sup>64</sup>. То есть Число демона — 707 — вот-вот будет извлечено: из обломков судна («досок»), из костей, сделанных из «кости», которые держит Капитан, и из того смертного «мешка с костями», который представляет собой

61 Catholicisme, in OC II, p. 238.

62 Нам могут возразить, что эта интерпретация предполагает у Малларме более уверенное представление о теории вероятностей, чем в момент написания «Игитур». В этой истории поэт оценивает вероятность выбросить 12 в «один шанс против 11» (OC I, p. 476), тогда как действительная вероятность — один шанс из 36 (или 1 против 35). Мы ответим на это возражение, что между 1869 и 1897–1898 годами у Малларме было почти 30 лет на то, чтобы овладеть элементарным вычислением вероятностей...

63 О демоне.

64 Son ombre («его тень») и son nombre («его число») читаются одинаково. (Примеч. пер.)

этот старик. Число почти достигло точки, в которой оно станет независимым от контингентности обычных бросков костей и станет бесконечностью самого Случая — в результате до сих пор неизвестного нам процесса. Этот пассаж подтверждает силлогизм Капитана и вывод из него: «бросок костей никогда не отменит Число». При этом указано, что Число рождается в «игре» между поэтом и «морем», набрасывающим слова, терпеливо складываемые Капитаном. Капитан, написано на Странице IV, испытывает «отсутствие удачи», играя партию, «как поседевший маньяк», — маниакально захваченный, как мы теперь понимаем, своим кропотливым подсчетом.



Однако самые явные подтверждения нашей гипотезы мы находим на Странице IX, где читатель обнаруживает второе и последнее упоминание Числа — и наиболее подробное. Число представляется торжественно, заглавными буквами сверху Страницы, и обозначается как «рожденное звездами». Затем словно бы разворачивается список его характеристик, при этом каждое свойство обозначается одним или несколькими глаголами в сослагательном наклонении, что подчеркивает их гипотетический характер:

**ЭТО БЫЛО**  
*рожденное звездами*

**ЧИСЛО**

**БЫЛО ЛИ**

что-то еще за пределами лихорадочных разрозненных галлюцинаций

**НАЧАЛОСЬ ЛИ ОНО И ПРЕРВЕТСЯ ЛИ**

возникающее но отвергаемое и замкнутое выявляемое

наконец

изобилием явленным в нехватке

**ПОДСЧИТАНО ЛИ**

очевидность счета даже остановившегося на единице

**РАСКРЫТО ЛИ**

Все эти характеристики становятся понятными, как только мы разгадываем Число, к которому они относятся, и код, который его шифрует. Выражение «рожденное звездами» означает, что вспыхивающие конstellляции слов постепенно рожают Число, которое в конце концов равняется их сумме. Фраза «Было ли / что-то еще за пределами лихорадочных разрозненных галлюцинаций» указывает, что первое условие для понимания числа — просто-напросто постижение его существования: что это реальное число, а не фантазия, порожденная галлюцинаторным и агонистичным мерцанием слов на Страницах.

«Началось ли оно и прервется ли»: здесь начинаются структурное описание Числа и отношения между 7 и 707. 7 — это исходное Число (даже если с арифметической точки зрения это «цифра»), потому что оно определяет логику вторичного Числа — 707. 707 *начинается с 7 и оканчивается* ею; 7 окружает центральную бездну 0. Циклический характер Числа в некотором смысле повторяет цикличность Поэмы, которая начинается и заканчивается одним выражением, а также описывает ее общую структуру: «Бросок костей» (будто первый бросок, результат — первая 7), потом центральная бездна Поэмы — 0 (то есть центральный сгиб книги на Странице VI, где описана морская бездна), и, наконец, финальная фраза, которая опять оканчивается словами «бросок костей» (будто второй бросок, результат — вторая 7). При этом 707 также вторит структуре рифмы: это тот Метр, который рифмует две 7 через разделяющую их пропасть. Таким образом, 707 — это не только защита метра в строгом смысле — принципа счета в стихе; не только обобщение циклической структуры Поэмы; но также и защита рифмы — так как это число напоминает нам, что истина Красоты заключается в повторении, в резонировании самой себя — в составе пар рифмованных стихов, схожих конечных слогов, соединенных над пустотой, помещенной в их центре.

Отсюда «диалектика» — не гегельянская, конечно, но тем не менее настоящая, — которую задает следующая фраза: «возникающее но отвергаемое и замкнутое выявляемое / наконец / избытком явленным в нехватке». Это точное описание произошедшего на Странице VI: 7, закодированная с помощью *gi*, была *уничтожена* водоворотом (= 0 в центре Страницы), после чего возродилась, чтобы

завершить число и создать 707. Это диалектический процесс, потому что отрицание отрицания 7 не возвращает нас к 7 (как в классической логике, где двойное отрицание А дает А), а производит новый результат — 707. Результат, заключающий в себе богатство процесса становления, который его породил. 707 объединяет и отрицание семерки нулем, и последующее отрицание этого отрицания, нуля, семеркой — в тональности, содержащей небытие как существенный, но подчиненный момент Септета. Ноль «окружен» семерками: он допущен, но он под контролем. Пустота между двумя рифмами, это отрицание письма пробелом, также удерживается в границах; она обуздывается, как дикий зверь, единственный способный благополучно довести нас до конца. Небытие, таким образом, не вытесняется за пределы поэтического письма, но и не господствует над ним вплоть до разрушения самой его возможности: оно «вставляется» внутрь стиха, делая из него двустигмию, как будто не давая стиху стать непосредственно равным самому себе, стать единством уникального стиха, замкнутом на самом себе. В отличие от античного стиха, разделенного в соответствии с режимом Единого, современный стих, будучи рифмованным, раскалывается на части и создает полость, между стен которой возникает перекличка, система взаимных отголосков. Циклическое число есть Число циклопическое, срединный глаз которого, пустая глазница — источник всей красоты.

Таким образом, допущение пустоты в Число — это знак особенного великолепия созвездия: без ночи не существует красоты звезд (созвездия видны только после окончания дня); ночь эта, однако, удерживается в определенных рамках (стоит избегать черной, «дерзкой» ночи). Таким образом условие новой поэзии заключается в отсутствии древней божественной трансцендентности; однако отсутствие это переживается не как бесконечный траур, но как плодородное, созидательное небытие. Пустота, 0, ночь — это безмолвные центры гравитации, вокруг которых вихрем вращается поэзия без бога. Само слово «возникать» [sourdre] («*возникающее* не отвергаемое и замкнутое») намекает на водоворот, в котором исчезла семерка и из которого появилась вновь; благодаря игре слов можно также понять, что *si* (си) оставалось слишком «глухим» [sourd], чтобы мы могли его услышать (если только это не мы были слишком глухи, чтобы услышать его истинный смысл).

Но «отрицание»<sup>65</sup> Числа также означает отвержение его поэтом, то есть его сокрытие в секретном коде Поэмы. А его «замкнутость» могла бы означать, что оно было втайне достигнуто *через* добавление того «изобилия проявленного в нехватке», редких слов, разбросанных по Странице, где преобладает пустота. В каком-то смысле эта фраза описывает одновременно и структуру Числа в его отношении к Поэме (оно словно ее «уменьшенная модель»), и то, как Число рождается кодом и погребается в нем. Число определяет утопление и возвращение семерки, но оно и само тонет в глубоких водах кода — в ожидании расшифровки, которая вернет его на поверхность. Так, Число появляется дважды (сначала через вторую семерку, которая завершает его на письме, затем благодаря расшифровке будущим читателем), но оба раза — при условии его предварительного аннулирования (с помощью нуля после первой семерки, с помощью кода до его расшифровки). Небытие следует за Числом как отбрасываемая им тень и сообщает ему свое подобие. Счастливая случайность или расчет Малларме: эта диалектизация Числа через его самоотрицание слышится даже в самом звучании самого имени Числа: «семьсот семь» — «семь без семи»<sup>66</sup>.

Продолжение самоочевидно: «Подсчитано ли / очевидность счета даже остановившегося на единице / раскрыто ли»: Число будет расшифровано (то есть декодировано и отнесено к цифре 7, выступающей его ключом), стоит только возникнуть в голове читателя простой идее получить такую сумму, очевидно, равную количеству слов.

И тогда число освещается.



Наконец, последний очевидный намек на структуру Числа находится внизу той же Страницы IX, где описывается исчезновение пера перед появлением созвездия:

65 Дословный перевод. (Примеч. пер.)

66 Sept cent sept («семьсот семь») и sept sans sept («семь без семи») читаются одинаково. (Примеч. пер.)

Ритмично

падает

отрешенное перо катастрофы

скрыться

в доисторической пене

откуда не так давно возникло его безумие достигшее

выцветшей вершины

в неизменном безразличии бездны

Имеется в виду «безумие» поэта, который изначально стремится к Идеалу — и обнаруживает, что на нем лежит печать Небытия: «выцветшая вершина в неизменном безразличии бездны». Этот Идеал — «основной элемент, или ничто» Литературы, упомянутый в *Musique et littérature*<sup>67</sup>: ничто в центре двустишия, символ исчезнувшей трансцендентности, в которой поэзия должна, тем не менее, найти свое основание и свою вершину. Это небытие, как мы теперь знаем, символизируется нейтральностью в форме пропасти нуля: 0 нейтрален потому, что ничего не дает при сложении слов в поэме, но также и в этимологическом смысле: нейтральный, *ne iter* — ни тот ни другой, то есть ни одна из двух семерок, вершин, которые окружают его и ослаблены его присутствием в центре. Большая Медведица, которая отныне ведет поэта, — это «выцветшая» вершина, лишенная блеска не только пропастью ночи, но и тем фактом, что ночь ее расщепляет, рифмует, ставит в соответствие самой себе, так что ее красота исходит исключительно из пустоты, которая отделяет ее от самой себя.

## Итоги

Итак, все ведет нас к предположению, что Число равно 707. Остается проверить эту гипотезу подсчетом слов, который должен, напомним, начинаться с первого слова Поэмы (исключая название) и заканчиваться словом «коронация». Это редкий и в кои-то веки приятный случай, когда общее толкование поэмы может быть проверено или отброшено таким неопровержимым способом, как



обычный подсчет слов. Читатель может убедиться, что «коронация» — действительно 707-е слово «Броска костей».

Больше нет оснований подозревать в этом обычное совпадение, настолько идеально соответствие между объективным подсчетом и подсказками, зашифрованными в Поэме. Для нас это установленный факт: Малларме считал слова в своей Поэме, чтобы воплотить в ней Число. Слово «коронация» действительно перформативно: оно в самом деле коронует, венчает Число единственным фактом своего начертанием, добавляя к нему последнюю единицу, необходимую для его завершения.



Должны ли мы остановиться здесь в исследовании выявленной нами процедуры?

Если Малларме действительно задумал для «Броска костей» оригинальный размер, хочется спросить себя, не использовал ли, не «тестировал» ли он его в своих предыдущих стихотворениях? Однако проверить это можно только на стихотворениях, близких по теме к «Броску костей» и относящихся к периоду, когда подобные расчеты могли иметь смысл, — то есть начиная с 1887 года и «кризиса», вызванного верлибром.

Думается, что мы обнаруживаем точно *такой же принцип счета* в двух восьмисложных сонетах, обычно связываемых с «Броском костей» и относящихся как раз к рассматриваемому периоду: *Salut* и «Умолкнув с тучей высоты...». В этих двух стихотворениях уже в 1893–1894 годах разрабатываются темы, которые позже возникнут в «Броске костей»: кораблекрушение, сирена, неразрешимая гипотеза. Как мы увидим, они, очевидно, были «лабораторией» размера, появившегося в 1898 году.

*Salut* открывает сборник «Стихотворения» — последний и посмертный сборник стихотворений Малларме, вышедший в 1899 году. В этом сонете застолье поэтов сравнивается с плаванием на паруснике по волнующимся водам «с сонмом сирен»<sup>68</sup>; из двух

интересующих нас сонетов этот наиболее наполнен надеждой. Мы находим в нем весь процесс «Броска костей», выраженный в одной строке: «одиночество, риф, звезда»<sup>69</sup>. Благодаря предельной сжатости этого ряда кораблекрушение, вызванное рифом, мгновенно преодолевается победой поэта — звездой. Поэтому нет ничего удивительного в том, что именно *этот сонет содержит полное созвездие, выраженное в количестве слов: 77*<sup>70</sup>.

Этому вступительному сонету, представляющему собой идеальное приветствие, вторит предпоследний сонет из того же сборника, сонет без названия «Умолкнув с тучей высоты...», который, наоборот, заряжен крайней негативностью: черная грозовая туча накрывает штормовое море, в котором, кажется, потонуло судно. Однако точно ничего не известно: может быть, никакого кораблекрушения не было, ничего не произошло на этом месте кроме самого места — и кроме призрака «дитяти сирены», «ребро» которого сливается с половиной пены. Иными словами: времена настолько мрачные, что нельзя даже говорить о падении поэтического идеала в грандиозной форме невиданной катастрофы, в форме бедствия, сопоставимого со смертью Бога. Даже это «негативное возвышенное», кажется, недоступно постромантическому поколению, слишком долго служившему мишенью торжествующему, беспредельному прозаизму промышленной буржуазии. Это крушение поэтического судна — которое также есть крушение «возвышенного» — все-таки еще допускает скрытое спасение. Спасение предстает в виде сирены, которая ускользает от «бездны что вдруг отверзлась вся» эпохи: ведь поскольку она не существует (преимущество вымысла над разочаровывающей реальностью), то не может утонуть в современном море посредственности.

Тем не менее, учитывая усиление негативности от сонета к сонету, мы не удивляемся, что «Умолкнув с тучей высоты...» не организован, в отличие от *Salut*, одной семеркой: в нем соседствуют созвездие и небытие, то есть и 7, и 0: «Умолкнув с тучей высоты...» *состоит из 70 слов*.

Таким образом, развитие мысли в сборнике 1899 года иллюстрируется введением нуля в предпоследнем стихотворении — по отно-

69 Дословный перевод. (Примеч. пер.)

70 Не считая названия, как и в «Броске костей».

шению к чрезмерно оптимистичному зачину. Спасение не придет, на что была надежда в *Salut*<sup>71</sup>, в форме полноты совершенной констелляции. Это была тщетная надежда 77, лелеявшая мечту о Септете в дневном небе, о звездах, сияющих исключительно в окружении своего собственного света и вознаграждающих одиссею избежавшего гибели поэта. Спасение будет скорее заключаться в том, что поэзия допустит в себя небытие и ночь и сможет перетерпеть пустоту эпохи, обернув ее в обманчивый вымысел. Приспособить к делу окружающее ничто, пустоту посредственности, превратить ее в темный фон и увидеть сияние, хрупкость которого представляет собой часть красоты: именно эту идею символизирует число 70. Но полнота этой нумерической прогрессии не будет достигнута до тех пор, пока Метр не превозможет вымышленность инфантильной сирены и не обретет заново, в неспешной, не наивной форме небесную славу, впервые воспетую в *Salut*: 77, 70, 707. Весть о спасении (77); Крушение крушения (70); Пришествие Числа (707). Структура рифмы достигается в тот момент, когда завершается Размер. Так Число демонстрирует нам этапы своего создания в троичной логике — как того и требует диалектика.

Даты первых публикаций этих двух сонетов также имеют значение: *Salut* опубликовано 15 февраля 1893 года, «Умолкнув с тучей высоты...» — 15 мая 1894 года. То есть и один и другой, как мы и говорили, принадлежат к предполагаемому периоду написания «Заметок» для *Livre*. Тех самых «Заметок», где проявляется увлечение вычислением, касающимся организации чтений, и где число 7 появляется «скрыто записанным» (с помощью 12 и 5), как числовое правило, определяющее поэтическое содержание. Ясно, что Малларме, вдохновленный своими исследованиями, начатыми в черновиках *Livre*, с 1893 года принялся испытывать идею тайного счета, встроенного в стихотворения: он систематизировал эту процедуру в 1898 году, после того как ограниченно использовал ее в двух сонетах, родственных «Броску костей».

Наша гипотеза заключается в том, что *Salut*, опубликованный за год до «Умолкнув с тучей высоты...», — это первая попытка использования арифметических ограничений, которые впоследствии должны были управлять «Броском костей». Теперь мы понимаем то уникаль-

ное значение, которое Малларме придавал этому сонету, помещая его во главе своего последнего сборника. Кроме этого, обнаруживается удивительное: в первый раз этот сонет был прочитан вслух за неделю до публикации — на *седьмом* собрании под эгидой журнала *La Plume*, 9 февраля 1893 года. Помимо сирены и звезды в сонете также символически присутствовали семерка и перо — в обстоятельствах чтений, в ходе которых поэт публично, но скрыто от всех начал свое нумерологическое предприятие. Выбранное в конечном итоге название — *Salut* вместо «Тоста» — означало одновременно его прощание с поэтическими критериями эпохи и его надежду быть однажды «спасенным», то есть признанным за то, что он на самом деле совершил, а также, возможно, прощенным за свой «акт слабоумия»<sup>72</sup>.



Нам могли бы возразить следующее по поводу этих двух последних подсчетов. Мы сказали, что в «Броске костей» не может быть ровно 707 слов по чистой случайности, принимая во внимание связь этого Числа с аллюзиями, которые шифруют его в тексте Поэмы. Но поскольку два сонета, о которых мы только что сказали, не содержат никаких аллюзий на числа 77 и 70, можно решить, что на сей раз это и в самом деле случайность.

Довольно непросто оценить «вероятность» того, чтобы восьмисложный сонет — и особенно авторства Малларме — совершенно случайно состоял из 70 или 77 слов. Обратившись к сборнику «Стихотворения» 1899 года, мы обнаружим, что из девяти оставшихся восьмисложных сонетов только один содержит такое количество слов, и на этот раз это, несомненно, случайность<sup>73</sup>. Однако мы не

72 «Вы не находите, что это акт слабоумия?» — сказал Малларме Валери, передавая ему исправленные пробные отпечатки издания *Cosmopolis*; см.: Paul Valéry, *Le coup de dés*, in *Variété II*.

73 «Вечерний гордый блеск погас» состоит из 77 слов. Мы считаем это обычным совпадением по двум причинам: а) сонет впервые опубликован в 1887 году, когда верлибр только начал распространяться, — то есть до того, как Малларме мог осознать серьезность вызванного им кризиса (см. далее наши замечания по поводу сонета «Высоко осытив ногтей своих оникс...»); б) в сонете нет ни одной из основных тем «Броска костей».

можем установить какое-либо подобие вероятности на такой малой выборке (вида «есть один шанс из девяти, что сонет Малларме будет случайно состоять из 70 или 77 слов»).

Однако есть два факта, которые говорят против того, что это чистая случайность.

1. Прежде всего, стоит сказать, что наш главный аргумент не связан со статистикой. Если неверно, что два сонета, связываемых с «Броском костей», совершенно случайно содержат определенное количество слов, то не по причине слишком малой вероятности наличия такого качества у двух восьмисложных сонетов. Причина — в обнаруженном коде «Броска костей», который делает связь между тремя стихотворениями слишком логичной (как в теме, так и в счете), чтобы она была случайной. Нумерологический замысел выдает, на наш взгляд, согласованность поэтическая, а не статистическая.

2. Кроме того, если мы обратим внимание на различные рукописи двух сонетов, описанные Бертраном Маршалем, мы обнаружим, что различия крайне малы и что, удивительным образом, ни один из вариантов не содержит иного количества слов. В трех сохранившихся рукописях *Salut* вариации только две, и в обоих случаях речь идет о замене одного слова на другое<sup>74</sup>. В одной из рукописей «Умолкнув с тучей высоты...» много изменений, но они взаимозаменяемы, так что количество слов остается тем же<sup>75</sup>. Эти факты подтверждают идею о том, что количество слов представляло собой скрытое правило композиции.

74 Первая вариация — название, которое в любом случае не считается: первоначальное «Тост» (рук. 1) было заменено на *Salut* в пробных отпечатках «Стихотворений». Также на месте заглавия мы обнаруживаем надпись *PI* (*plume*, «перо») (рук. 2, 3). Вторая вариация, в строке 10, касается определенного артикля: *sans craindre le tangage* (рук. 2, 3), который в окончательной версии был заменен на притяжательное местоимение: *sans craindre son tangage*. Мы используем указания Бертрана Маршала в OC I, p. 1145–1146: рук. 1, библиотека Doucet, код MNR, Ms. 1187; рук. 2, частная коллекция; рук. 3, коллекция L. Clayeux.

75 В рукописи 1 мы находим три варианта: а) если в строке 5 окончательной версии: *Quel sépulcrel naufrage...*, то в рук. 1: *Quel néant d naufrage*, то есть на одно слово больше; в строке 7 окончательной версии: *Suprême une entre...*; та же строка в рук. 1: *La suprême entre...*, то есть то же количество слов; строка 11 окончательной версии: *Tout l'abîme vain éployé*, в рук. 1: *Le courroux vain éployé*, то есть на одно слово меньше. Итак, на одно слово больше, три слова заменены на другие три слова, на одно слово больше: рукопись содержит то же количество слов, что и окончательная версия. См.: Бертран Маршал, OC I, p. 1205–1206 (рук. 1, библиотека Doucet, Ms. 1207).

Что теперь мы можем сказать о сонете «Высоко освятив ногтей своих оникс...»? Это третий сонет, обычно связываемый с «Броском костей» из-за слов «может быть» в предпоследней строфе, а также из-за звездного септета, в Полночь освещающего пустую комнату «Мастера», который отбыл стигийских «слез зачерпнуть». Первая версия сонета датируется 1868 годом, задолго до кризиса, вызванного верлибром. Но Малларме создал и вторую версию (только она и была опубликована) в октябре 1887 года, в проиллюстрированном фотографиями сборнике *Poésies*. К этому моменту поэт уже ознакомился с первыми верлибрами: во-первых, в журнале *La Vogue*, где-то 1886 года, во-вторых, в сборнике *Les Cygnes* поэта Франсиса Вьеле-Гриффена, который он кратко хвалит в письме от 23 февраля 1887 года, и, в-третьих и в-основных, в «Кочующих дворцах» Гюстава Кана — хронологически первом сборнике, содержащем верлибры, о получении которого он свидетельствует 7 или 8 июня того же года. Таким образом, вполне возможно, что сонет «Высоко освятив ногтей своих оникс...» также подвергся тайному подсчету слов с целью ответить на появление новой поэтической формы; в таком случае, именно «Высоко освятив ногтей своих оникс...», а не *Salut*, задал новый метрический режим.

На самом же деле, этого не могло быть по следующим двум причинам. Во-первых, Малларме, судя по всему, не сразу осознал всю тяжесть кризиса, вызванного появлением верлибра. 22 января 1888 года он говорит о «нынешних выходах» по поводу того, что все еще кажется ему лишь данью моде среди юного поколения. Само выражение «кризис стиха» появляется из под его пера только в 1889 году, в письме от 4 мая в адрес Андре Фонтена. Первые же публичные заявления, в которых он демонстрирует свою осведомленность о важности происходящего, появляются не раньше 1891 года: беседа с Жюлем Уре напечатана в газете *L'Echo de Paris* 14 марта 1891 года, а *Vers et musique en France* — в газете *National Observer* 26 марта 1892 года<sup>76</sup>. Таким образом, едва ли можно представить

себе, чтобы уже в 1887 году поэт отреагировал столь радикально и избрал размер, способный дать отпор только что появившейся новой форме.

Вторая причина — не историческая, а структурная. В случае этого стихотворения существовало абсолютно непреодолимое препятствие. Два предыдущих сонета (*Salut*, «Умолкнув с тучей высоты...») сочинялись как восьмисложники. Восьмисложный сонет содержит 14 строк по восемь слогов, всего 112 слогов. «Высоко освятив ногтей своих оникс...» же написан александрийским размером: он содержит 168 слогов, то есть на 56 слогов больше, чем восьмисложный сонет. Эта разница имеет большое значение: при таком количестве слогов практически невозможно получить количество слов порядка 70 или 77 — если только не подбирать специально слова, состоящие из трех, четырех или пяти слогов. Сонет в александрийском размере всегда содержит около сотни слов, то есть его «число» должно начинаться с 9 (если слов от 90 до 100) или с 1 (от 100 и больше слов); эти цифры не имеют никакого особенного значения в символике, используемой Малларме. В действительности версия 1868 года содержит 111 слов. Если бы поэт хотел силой подчинить свой старый сонет новым законам, ему пришлось бы «разграбить» его самым абсурдным образом, лишив 30 слов и приведя в соответствие с метрической концепцией, разработанной гораздо позднее. Именно по этой причине в последней версии сонета 1887 года никак не могло быть зашифровано число, равное количеству слов, потому что оно не имеет отношения к 7 и равно к 104.

## Cosmopolis

Что же мы теперь можем сказать о первой версии «Броска костей» — публикации в *Cosmopolis* 1897 года? Между ней и версией 1898 года существует почти 25 отличий, однако незначительных и даже минимальных. Эти отличия сводятся к замене или изменению порядка одного-двух слов в последовательности фразы; исправлению опечатки; замене заглавной буквы на строчную и наоборот в некоторых словах; наличию четырех скобок и тире в тексте 1897 года, отсутствующих в окончательной версии, не содержащей знаков препина-

ния. Однако все зашифрованные намеки на число 707, которые мы обнаружили в версии 1898 года (загадка водоворота на Странице VI, список характеристик числа на Странице IX и т.д.), уже присутствуют в версии *Cosmopolis*. То есть Малларме задумал свою шифровку уже в 1897 году. При этом, как мы увидим, есть высокая вероятность того, что в первой версии его техника подсчета еще не была так хорошо освоена.

Рукопись версии *Cosmopolis* не сохранилась; мы располагаем лишь пробными отпечатками с исправлениями. Однако если подсчитать слова на неисправленных пробных отпечатках, то обнаружится, что по сравнению с ними окончательная версия *потеряла* 12 слов. Кроме того, мы обнаружим синтаксические особенности, которые могли быть вызваны ограничениями, вытекающими из принятого автором подсчета. В 1897 году Малларме пишет: naufrage cela direct l'homme / sans nef<sup>77</sup>, в 1898 году: naufrage cela // direct de l'homme / sans nef. В 1897 году на будущей Странице с водоворотом он пишет: Une simple insinuation / d'ironie / enroulée à tout le silence / ou / précipité / hurlé dans quelque proche tourbillon<sup>78</sup>.

В окончательной версии добавится слово *mystère* (ou le *mystère* / précipité / hurlé), но в версии *Cosmopolis* это существительное не замечено другим, поэтому не очень понятно, к чему относятся причастия мужского рода *précipité* и *hurlé* — если только не к *silence*. Но даже помимо того что конструкция теряет устойчивость (*silence* должно обозначаться указательным местоимением в следующем предложении), не очень понятно, что означает *silence hurlé* [тишина, которую кричат]. Одним словом, в первой версии все кажется неустоявшимся: в пробных отпечатках не получается нужного количества слов, а согласование ограничений, налагаемых счетом, с требованиями синтаксиса кажется хрупким.

77 OC I, p. 395.

78 OC I, p. 397. Здесь текст неисправленных пробных отпечатков очень интересен. Малларме сначала написал следующую фразу, впоследствии вычеркнув ее: Une simple insinuation / légère voulant rester / d'ironie enroulée à tant le silence / de ce que ne convient pas de dire [того, что не следует произносить] / ou / précipité, OC I, p. 1321. (Курсив наш.) Соседство «намека» и «тишины» с тем, что «не следует произносить», явно подразумевает идею загадки или секрета — даже слишком явно: несомненно, именно по этой причине Малларме в конце концов отказался от этой формулировки.



Сколько же слов в печатной версии 1897 года? На первый взгляд, результат обманывает наши ожидания: в версии *Cosmopolis* только 703 слова. Однако важнейшее отличие от версии 1898 года заключается в том, что в версии 1897 года перед словом *sacre* четыре знака препинания: четыре скобки, которые, если их считать наряду со словами, позволяют получить число 707. При таких условиях становится непросто уверенно выбрать из двух возможных объяснений количества слов в версии *Cosmopolis*. Тем не менее мы постараемся показать, по какой причине одно из двух объяснений нам кажется более удовлетворительным.

1. Прежде всего, можно предположить, что в 1897 году Малларме использовал иную единицу счета, чем в двух сонетах 1893 и 1894 годов. Поэт мог использовать правило, подразумевающее подсчет тех редких знаков препинания, что встречаются в версии *Cosmopolis*. После этого изменив метод, он удалил все знаки препинания из окончательной версии 1898 года — очевидно, чтобы избежать ненужных вариаций в правиле подсчета и считать только слова. Если это так, то в правиле был бы один эпизод «колебания»: между восьмисложными сонетами 1893–1894 годов и версией «Броска костей» 1898 года (во всех этих произведениях считаются только слова) Малларме в 1897 году сделал попытку включить в счет и слова, и четыре знака препинания из версии *Cosmopolis*. Это означало бы, что поэт в исправлениях к пробным отпечаткам 1897 года уменьшил количество слов ровно настолько, чтобы по правилу, которому он тогда следовал, в сумме получалось необходимое число<sup>79</sup>.

79 В версии *Cosmopolis* есть также пятый знак препинания помимо четырех скобок. Но этот знак стоит после слова *sacre*. Версия 1897 года на самом деле заканчивается так:

avant de s'arrêter  
à quelque point dernier qui le sacre —  
Toute Pensée émet un Coup de Dés

То есть между *sacre* и последней фразой стоит тире, которое, очевидно, в духе Малларме, служит указанием на то, что подсчет слов должен остановиться на *sacre* и начаться с нуля после него. 707, таким образом, было бы явно отделено от 7 — подсчет Числа отделен от подсчета Шифра. Но и это тире исчезло из окончательной версии 1898 года — несомненно, подчиняясь желанию Малларме избежать любой ненужной двусмысленности в правиле подсчета. Во второй части мы поймем всю важность удаления этого тире.

Хрупкость этого объяснения заключается в том, что мы не видим явной причины, по которой Малларме мог решить изменить правило, использованное в сонетах 1893–1894 годов, в версии *Cosmopolis*. Особенно странным выглядит отличие от «Умолкнув с тучей высоты...», так как в этом сонете Малларме тоже удалил все знаки препинания кроме двух скобок (и двух запятых внутри этих двух скобок); при подсчете числа эти знаки не учитываются. По этой причине мы предпочитаем второе объяснение, внешне менее элегантное, однако явно более заслуживающее доверия.

2. В 1897 году поэт использовал то же правило подсчета, что и в 1898 году, но просто совершил ошибку — не только в пробных отпечатках, но и в опубликованном тексте версии *Cosmopolis*. Это объяснение не так уж и удивительно, если учитывать уникальность замысла. Малларме до этого никогда не использовал метод подсчета слов в таком большом масштабе, и ему пришлось воплощать его, одновременно придумывая столь же новые процедуры «разреженной» расстановки слов и их шрифтового разнообразия (этот метод он впервые упоминает летом 1895 года в *Le Livre, instrument spirituel*, но в чисто теоретическом ключе). Синтаксические особенности (которые мы обсуждали выше) версии 1897 года, исправленные в 1898 году, показывают, что Малларме еще был смущен совокупностью новых ограничений, которые он впервые и все сразу применил к своему письму — во всяком случае, в таком масштабе. Ему также требовалось придерживаться строгих сроков, связанных с публикацией в журнале. Зная, что *Cosmopolis* заказал текст в октябре 1896 года и что Малларме отослал свою Поэму в марте 1897 года, а также не зная, начал ли он писать Поэму до того, как договорился с журналом, мы предполагаем, что у него было всего несколько месяцев для выполнения того, что и по сей день кажется *сложнейшей задачей*. Поэтому возможность наличия ошибки в счете на этой стадии — ошибки, исправленной в окончательной версии, — не кажется такой уж невероятной. Чтобы понять, насколько легко допустить ошибку, достаточно попробовать, как это сделали мы, посчитать слова в «Броске костей», не используя электронные устройства.

Стоит указать на последний удивительный факт, который также говорит в пользу наличия ошибки: он касается пробных отпечатков окончательной версии 1898 года. В период с июля по ноябрь

1897 года было выпущено не менее *пяти* вариантов пробных отпечатков; при этом во всех этих вариантах Малларме вносит лишь два изменения в текст *Поэмы*, что кажется странным для автора, известного своим перфекционизмом<sup>80</sup>. С июля по октябрь 1897 года он обращается с текстом так, будто он высечен в мраморе. Только в четвертом варианте поэт вносит два изменения, помимо замены двух строчных букв на заглавные (*Abîme*, *Fiançailles*), из которых только одно меняет количество слов, и только на одну единицу: Малларме заменяет местоимение *lui* на *l'aïeul* во фрагменте *l'aïeul contre la mer* на Странице V. То есть поэт, считая вопрос решенным, далеко не сразу обнаружил, что в его счете не хватает *одного* слова: отсюда такая инвариантность текста — и счета — в трех первых пробных отпечатках. Но раз подобная незначительная ошибка в счете могла так долго скрываться в версии 1898 года, то другая, более важная, несомненно, могла закрасться в версию *Cosmopolis*.

## Предварительный вывод

Для того чтобы подвести итог первого этапа расшифровки, резюмируем полученные нами результаты.

1. Факт наличия кода в окончательной версии Поэмы основывается на с трудом поддающихся опровержению свидетельствах — текстуальных и арифметических. Сосуществование счета и шарады на Странице VI, усиленное размышлениями о числе на Странице IX, служит доказательством существования зашифрованного Числа 707, которое и представляет собой Число, предчувствуемое Капитаном.

2. Этот вывод подтверждается подсчетом количества слов в двух восьмисложных сонетах, связанных с «Броском костей» и принадлежащих к периоду кризиса, вызванного верлибром: *Salut* (77 слов) и «Умолкнув с тучей высоты...» (70 слов). Из этого следует, что Малларме задумал свою процедуру еще с 1893 года, то есть за четыре года до первой публикации «Броска костей».

Эти доказательства нимало не опровергаются количеством слов в версии *Cosmopolis* (703 слова), которое может быть результатом или

80 См. замечание Бертрана Маршала (OC I, p. 1324). См. оба варианта в OC I, p. 1325–1326.

изменения правила подсчета (включение знаков препинания в счет наряду со словами), или, что более вероятно, недостаточного владения методикой подсчета слов для такой масштабной поэмы.



Факт шифровки установлен, но нам остается разрешить самую трудную проблему, имеющую отношение к самой сути поэзии, как ее видел Малларме: почему поэт решил ответить такой шифровкой на кризис, вызванный верлибром, и как число 707 могло, по его мнению, претендовать на статус «одного Числа не способного стать другим»? Исследование этого вопроса заставит нас посмотреть иначе не только на «Бросок костей», но и на результаты, связанные с кодом поэмы, которые мы только что резюмировали.

Часть вторая

**Запечатлеть бесконечное**



Код расшифрован, но проблема, которую представляет собой Число, далека от разрешения. Ведь, по правде говоря, мы до сих пор не понимаем, что именно делает 707 бесподобным Числом — единственным, в отличие от остальных чисел, неспособным стать другим. Его символической природы недостаточно для того, чтобы обосновать его претензию на уникальность и учредить свойство, которое мы у него предположили: быть тождественным самому Случаю как таковому. Можно даже заподозрить, что этот Метр — всего лишь праздная игра в цифры, у которой даже нет, как в случае с обычным размером, алиби ритма для оправдания: ведь, будучи общей суммой слов, 707 не управляет ритмической конструкцией отдельных словесных сегментов. Его функция явно сводится к метафорической: 7, символ Конstellляции, Случая и Метра; 0, символ Небытия, бездны и водоворота; вторая 7, символ рифмы, переброшенной через Бездну. Что же Малларме пытался осуществить с помощью уникального счета и почему был убежден, что с его помощью достиг самой истины?

### **Отсутствие удачи?**

Для начала надо отметить, что сам «Бросок костей» указывает на явно экстравагантный характер затеи. Капитана терзают сомнения, и эта нерешительность проясняется, как только мы понимаем, что она отражает нерешительность самого поэта перед лицом сум-

мы, которую он готовится произвести. В действительности Малларме описывает свои собственные муки *во время написания* поэмы: сможет ли он довести до конца свой замысел с кропотливым подсчетом слов? Или же забросит этот безумный проект, не завершив его, и откажется от броска костей, оставив попытки получить задуманную сумму слов?

Именно эти сомнения описаны на Странице IV: Капитан, «вне древних вычислений»<sup>81</sup> (то есть подсчета слогов в классическом стихосложении), «медлит / мертвец скорее // рукой отстраненный от сохраненного им секрета / чем / разыгравший / как поседевший маньяк / партию / во имя волн». Рука героя застывает подобно руке мертвеца в решающий момент броска, и эта же нерешительность отделяет Малларме от воплощения его «секрета» — то есть от введения кода в Поэму. На самом деле этот секрет — обычная загадка, арифметическая шарада, и риск в том, что, будучи однажды раскрытым, он может сделать поэта объектом всеобщей насмешки за то, что тот позволил себе подобные игры. Это опасение не проходит, даже невзирая на предположение (Страница V), что «предок», возможно, в конце концов бросил кости: ведь «удача», которую он испытывает «в столкновении с морем», все-таки дискредитирована и названа «отсутствующей»:

рожденный  
в игре  
с соблазнительным морем или в столкновении с ним  
отсутствие удачи

Помолвка

на которую  
подобно сказочному фантому  
покрывало иллюзий отбрасывает тень своей заботы

заколеблется  
обрушится

безумие



Судьбы Капитана и его Поэмы здесь переплетаются. Предок испытывает удачу «в столкновении» с морем — в том смысле, что он противопоставляет неистовому валу слов, мелькающих в пене Страницы, систематическое переупорядочивание с помощью задуманного счета. С другой стороны, море — то есть сама Поэма — испытывает свою удачу «через» предка: судьба «Броска костей», ее будущее признание или непризнание, зависит от действия Капитана и от задуманного им кода. С этого момента будущее поэта и будущее Поэмы соединены, связаны вечной «Помолвкой», которую скрепил «призрак жеста»<sup>82</sup>: жеста, обозначающего счет, который еще никому не ведом и который, несомненно, будет заклеимен как «безумие», будучи обнаруженным. Однако сейчас он укрыт «покрывалом иллюзий», то есть страницей — пространством вымысла, — которая, переворачиваясь, закрывает книгу. Если это завещание и представляет собой «отсутствующую удачу», то потому, что трудно назвать иначе почти невозможную ставку Малларме: что, возможно, однажды — или же никогда — его «завещание для кого-то неясного» (Страница V) будет наконец расшифровано, но невозможно узнать заранее, вызовет ли это случайное открытие восторг или разочарование.

Далее следует Страница с «Как если бы»: кости брошены, назад возврата нет, Число загадано в «шараде». События необратимы, теперь надо дойти до конца и поставить в соответствие созданной загадке подтверждающий ее счет. Но водоворот центрального 0 все еще зовется водоворотом «веселья и ужаса» (Страница VI): поэт, кажется, испуган тем, что только что совершил; он взрывается слишком громким смехом, словно пытаясь скрыть свой страх.

Сомнения так и не покидают его: Капитан остается «насмешливым принцем рифов» (Страница VII), как будто ощущает, что все предприятие разобьется о банальность полученного Числа. Малларме, кажется, доходит до того, что высмеивает сам себя — фигуру Капитана, делая из него «принца», этакое весьма недалекого хвастуна: «герой / неотразимый но сдерживаемый / своим крошечным смелым рассудком / в молнии» (Страница VII). Крошечный рассудок, полностью занятый элементарной арифметикой, подсчетом

слов, высвечиваемых разрядами молнии. Наконец, перо тоже тонет, его писательский замысел назван «безумием» (Страница IX), а его акт — «ложью» и «бессмысленным действием» (Страница X).

Настойчивое описание тревог поэта не только говорит о его беспокойстве перед лицом и вправду беспрецедентного эстетического дерзновения — разметанных по Странице строк. Другая его функция — по нашему мнению, основная — заключается в том, чтобы предупредить читателя, который в будущем обнаружит код: мы не должны спешить порицать поэта, ведь он остро осознавал сопутствующий риск и тем не менее себя ему подверг. Малларме побуждает нас задуматься о глубинных причинах его решения. Итак, вот настоящая загадка «Броска костей»: что же Малларме хотел осуществить с помощью неподобного размера и как это предприятие могло, по его мнению, вернуть в игру современную поэзию?

### Представление, репрезентация<sup>83</sup>, рассеяние

Мы не сможем понять смысл Числа, если не вернемся к мотивам, которые определили отказ Малларме — пусть временный — от «Заметок» к *Livre*. Что на самом деле означал для поэта ритуал чтения, описанный в этих набросках? И чего существенного в этом ритуале могло не хватать, чтобы заставить поэта отказаться от самого важного для него проекта в пользу написания «Броска костей»?

Начнем с *политических* соображений: с враждебности Малларме, но не к самой Французской республике, а к ее секуляризму. По мнению поэта, «Государству <...> нужна церемония»<sup>84</sup>, потому что никакое общество не может существовать без сильной символической

83 Здесь и далее во избежание путаницы *presentation* передается как «представление», а *representation* — как «репрезентация».

Мейясу работает с категориальной парой *presentation* и *representation*, центральной для философского проекта Бадью. «Онтологическая презентация артикулируется вокруг удвоения, которое возникает из-за дизъюнкции между принадлежностью множеству и включением в него в ситуации счета. Это удвоение обеспечивает модель для репрезентации и различие между ситуацией и формой ситуации: всякая ситуация структурирована дважды. Что значит — всегда существует сразу и презентация, и репрезентация» (Badiou A. *L'être et l'événement* Paris: Seuil, 1988, p. 110). Вследствие этого, по замыслу Бадью, презентация приобретает антифеноменальную природу. (Примеч. ред.)

связи, способной создать гражданскую религию и обеспечить глубокую приверженность индивидов целям сообщества. Религия, поясняет он, должна быть делом публичным, а не частным — по духу скорее католическим, чем протестантским. Будучи республиканцем, Малларме тем не менее считает невозможной строгую нейтральность публичного пространства, которая бы ограничивала любую духовную активность сферой личного. Подъем духа должен быть общим. Но в чем мог бы состоять принцип такого подъема — в частности во Франции? Два великих коллективных символа этой страны утратили свою силу, и надеяться воскресить их бессмысленно: «монархия, осененная военной славой», принадлежит к ушедшей политической эпохе, а «церемониал экзальтации наших душ», доверенный старому духовенству, «страдает от одряхления»<sup>85</sup>. Ни монархия, ни церковь не способны удовлетворить нужду в коллективной религии, одновременно и постреволюционной, и свободной от старой христианской веры в потустороннее. Поэт убежден, и это распространенная в его время идея, что искусство должно заполнить место нехватки старых религий, создав культ, способный удовлетворить современный дух. Но, будучи более последовательным, чем большинство художников-пророков, которыми изобилует XIX век, Малларме решительно выводит все возможные следствия из этой новой идеи — чего, по его мнению, больше не сделал никто, даже Вагнер.

Паломничество в Байрейт — это определенно самая впечатляющая попытка XIX века возвести искусство в статус новой религии. Но слабость вагнеровской концепции «тотального искусства» заключалась в попытке восстановить связь с греческой артикуляцией театра и политики. Разыграть на сцене отношения людей и их богов, показать толпе принцип ее единения с помощью повествования, оживленного песнями, — короче говоря, *репрезентировать* народу его собственное таинство — в этом для Малларме и состоит греческое наследие, которым продолжает кормиться искусство, в том числе искусство Вагнера. Но, по мнению поэта, *именно с репрезентацией искусство и должно порвать*, если оно хочет пойти дальше христианской религии. Нельзя хотеть быть греком: не потому что греки — это потерянный исток, идеальное единство искусства, нау-

ки и политики, которое невозможно открыть заново, но, наоборот, потому что мы, люди эпохи модерна, знаем, что у нас не греческие корни. Наш настоящий потерянный исток, тот, который следует вернуть к жизни, хотя бы и в новой форме, — это не греческая Античность, а латинские Средние века, тот «инкубатор», который поэт не колеблясь называет нашей «Матерью»<sup>86</sup>.

Ведь наша религия в действительности неустранимо римская. Человек эпохи модерна не может быть удовлетворен той трагической сценой, вокруг которой собирался афинский народ во время Великих Дионисий. Почему? Потому, что от христианства нам достался ритуал, по силе превосходящий языческие, — *реальное собрание вокруг реальной драмы*. Драма — это, конечно же, Страсти, которые для христиан имеют исторический характер. Служба, этот «прототип обряда»<sup>87</sup>, репрезентирует их не так, как делала бы это театральная постановка, не делает из них театральной репрезентации, но претендует на создание истинного, действенного Присутствия, вплоть до облатки, принимаемой верующими. Именно этого Байрейт дать не мог, предлагая — в попытке создать новую политическую единицу — лишь «греческую» составляющую (нордической) легенды и сценическое устройство. Поэтому Служба никогда не могла быть заменена причащениями к тотальному искусству, ведь такая замена породила бы глубокую нехватку, вызванную потерей коллективного сопричастия Событию, действенному и реальному вплоть до его включения в тело, — подобно вкушению хлеба Причастия. Не трагическая репрезентация, а именно католический ритуал стал духовным вектором средневековой Европы, поскольку он обладает силой истины — организовать реальное Присутствие исторического события Страстей:

Те почитатели глубинного, которыми мы стали, не способны более между делом внимать трагедии, даже содержащей аллегорию на них самих; они по меньшей мере требуют факта — хотя бы доверия к этому факту в силу его следствий. «Реальное присутствие»: или чтобы бог был

86 Catholicisme, in OC II, p. 239.

87 Там же, p. 241.

здесь, рассеян и всеобщ, издалека представляем неразличимым актером...<sup>88</sup>

В Службе драма «Человека» — Христа в словаре Малларме — не опосредована декорациями и актерами, притягивающими свет; к ней взывает анонимный служитель, личность которого стерта перед лицом трансцендентного; лишь его отступление спиной к толпе свидетельствует о присутствии божественного. Таким образом, искусство должно обратиться к тайне богослужения, если претендует на духовное влияние. Потому что если католичество отказывается умирать окончательно, если «черная агония [христианского] монстра», как непривычно зло выражается Малларме, даже оборачивается пародийным возрождением (в конце XIX века среди французских писателей возникает мода на обращение в веру), это означает, что народ, находящийся на пути освобождения, пока что не узнал, как «присвоить богатства», скрытые в ни с чем не сравнимой процедуре евхаристии: «Народ не может не похоронить в религии, пусть даже с тех пор и заброшенной, свой сокровенный и неведомый секрет»<sup>89</sup> Сегодня толпа желает, пусть и бессознательно, чтобы искусство наконец ухватило то, что завораживает ее в такой церемонии и что она принимала за Бога Страстей, хотя речь шла лишь о ней самой: об этом «Божестве, которое никогда не есть только Я»<sup>90</sup>, пишет Малларме. Это «сокровенное»<sup>91</sup> и высшее «Я», возвышенность которого мы ощущаем, не понимая ее природы, должно быть воссоздано в новом обряде, чуждом всякой трансцендентности.

Для того чтобы лучше понять природу этого «Присутствия», восстановление которого Малларме сделал задачей поэзии, необходимо провести различие между причастием и вторым пришествием. Второе пришествие — это действительно *представление* Бога: абсолютная манифестация Христа во славе в конце времен. Причастие же, означая реальное Присутствие Сына человеческого во время

88 Catholicisme, in OC II, p. 241.

89 De même, in OC II, p. 244.

90 Catholicisme, in OC II, p. 238.

91 «В сердце общности должно быть нечто тайное, что-то непременно темное; я думаю о скрытом и непроницаемом означающем, охватывающем эту общность...»  
Le Mystère dans les lettres, in OC II, p. 229-230.

Службы, не есть его настоящее, полное представление, на которое надеются верующие и которого они ждут. Причастие, таким образом, — это парадоксальный режим «присутствия в отсутствии»: божественное тут, среди избранных, в самой облатке, но пришествия еще не было. Оно подает себя достаточно отдаленным от реальности способом, чтобы оставить место и для воспоминания (о Страстях), и для ожидания (Спасения). Это присутствие не в настоящем, но в прошлом и в будущем. Если воспользоваться словами Малларме — и его заклинанием «бог <...> здесь, рассеян», то можно говорить — чтобы обозначить характерный для причастия способ присутствия, неважно, трансцендентного или нет — о *рассеянии* божественного — в отличие от его *репрезентации* (греческая сцена) или *представления* (христианское второе пришествие). Уникальность маллармеанской поэтики — идея, которая направляла его последние произведения, — состояла, таким образом, в поиске «рассеяния абсолютного», которое было бы свободно от репрезентации (хотя это последнее измерение, конечно же, присутствует в произведении) и исключало бы эсхатологическое пришествие. Режим евхаристического присутствия перестает быть режимом в ожидании и становится высшим режимом божественного вот-бытия.

Главным смыслом поэзии Малларме — как минимум с 1895 года, года первой публикации *Catholicisme*<sup>92</sup> — становится способность производить рассеяние божественного — через посредство человеческой Драмы, одновременно и реальной, и универсально значимой.

Но дело в том, что в таком виде проблема кажется неразрешимой: как может поэзия создавать не вымыслы, репрезентиремые или означенные, а присутствие реального события, более того, наделенного, подобно Страстям, бесконечной значимостью, превосходящей ограниченность любого земного существования? Кажется, что острое осознание этой трудности в 1895 году совпало с отказом от работы над «Заметками» к *Livre*.

Действительно, можно констатировать, что несколько набросков содержания *Livre*, или мизансцен, которые должны были сопровождать чтение *Livre*, не выходят за рамки репрезентации — текстуальной или сценической. Так, перед нами друг за другом

проходят — на сцене, репрезентируемые актерами, или в тексте, зачитываемом служителем (не всегда легко различить их на основании заметок), — толпа женщин, дворец в мертвом городе, шоу дрессированных животных, пара из старого священника и ребенка-рабочего — забавные и странные истории приглашения на праздник, подвига, ставшего преступлением, дамы, которую «сжedaют»... Но ни в какой момент не возникает ощущения, что оператор книги предъясвляет *реальное* событие — с помощью рассеяния, доказывающего его присутствие, *вновь реальное*, среди «ассистентов».

Именно эту апорию *Livre* — несомненно, наиболее острую в заветном Великом произведении — «Бросок костей» и берет на себя смелость преодолеть. И именно зашифровка «уникального Числа» позволила Поэме преуспеть в том, в чем *Livre* потерпела крах.

Посмотрим, каким образом.

## Бутылка в море

Если «Игитур» был вдохновлен «Чистым духом», то «Бросок костей», как мы знаем по меньшей мере со времен Тибоды, связан с другим стихотворением де Виньи — последним опубликованным при его жизни в 1854 году: «Бутылка в море», подзаголовок — «*Совет неизвестному юноше*». Автор «Судеб» описывает в этом стихотворении кораблекрушение, во время которого «юный Капитан» перед тем, как скрыться в волнах, бросает в море бутылку, содержащую его «одинокий расчет» — карту рифов, о которые разбилось его судно, а также исследование созвездий «на высоких широтах», которые, возможно, будут когда-нибудь обнаружены неизвестным путешественником:

Когда видит Моряк, что смывает обрубки  
Изувеченных мачт нарастающий вал,  
Что корабль на весу невесомей скорлупки,  
Что с теченьем и штормом он зря воевал,  
Что расчеты рассудка уже бесполезны  
И бессмысленно спорить с безумием бездны,  
Он спокойно бросает разбитый штурвал.

<...>

Молодой Капитан в этот шторм одичалый

Сделал все, чтобы верных матросов спасти.

<...>

Что ж, последней заботой, отнюдь не бесцельной,

Остается спасенье заветных работ:

Драгоценней алмаза журнал корабельный,

Неумная мысль, одинокий расчет,

Карта волн, когда буря их пасти ощерит,

И подводных камней, что снесут ему череп,—

Завещание тем, кто по следу пойдет.

Он еще записал: «Нас теченьем уносит,

Мы погибнем близ Огненной страшной Земли.

<...>

Оставляю заметки о наших работах,

О созвездьях на этих высоких широтах,

Да хранит их господь в беспредельной дали!<sup>93</sup>

Итак, Малларме позаимствовал у де Виньи идею текста-завещания, предназначенного для неизвестного читателя, — «завещания для кого-то неясного». Как и Капитан де Виньи, Капитан Малларме перед тем, как утонуть, бросает никому не ведомый расчет своей цели. Но автор «Броска костей» не удовлетворился одним представлением идеи, или темы бутылки в море: он *действительно бросил* — самым написанием и публикацией своей Поэмы — бутылку, в которой содержались его последние пожелания в форме «одиноких» звездных расчетов. Дело в том, что шифровка Числа *преобразует* природу «Броска костей», делая из него *акт*, а не просто текст. Итак, Поэма не просто служит представлением описанной в ней драмы: она получает, как мы говорили, перформативное измерение, сама становясь описанным ею актом. Природа этого акта ясна: это *пари*. Число брошено по ту сторону смерти Малларме в хаотическое море исторического признания и оставлено на милость возможной расшифровки. Однако в отличие от Капитана де Виньи Капитан/Поэт поверяет надежду на то, что его завещание будет однажды обнаружено, не всемогущему Богу, а своему собственному божеству: бесконечному Случаю.



Здесь мы должны дать самые детальные пояснения. Следует понять, что Малларме постарался ввести в зашифровку Числа качество *непредвиденности*, которое предполагает, что существование числа можно открыть случайно. На самом деле никакого, даже самого глубокого, знания творчества поэта недостаточно, чтобы обнаружить, что «Бросок костей» организован вокруг подсчета — подсчета именно слов, а не букв, слогов, прилагательных и т.д. Можно прочитать у Малларме все, что только есть, постараться изучить его работы настолько детально и углубленно, насколько возможно, но нигде в его текстах нет указаний, которые позволили бы ступить на верный путь. Его творчество не ведет никакими закоулками к необходимому ключу. Между творчеством и Числом происходит обрыв связи: читателю не дается никаких предпосылок, которые могли бы привести его к умозаключению Капитана.

Обнаружение счета, таким образом, может произойти лишь случайно. Конечно, в пределе мы можем предположить, что существует некая связь между этим открытием и опытом чтения поэзии Малларме. Но даже и тогда речь идет о связи настолько эфемерной, что она раскрывается в результате скорее причуды, чем направленной мысли. Представим себе читателя, очарованного сонетом «Умолкнув с тучей высоты...» и внезапно обнаруживающего в себе желание, чтобы продлить свое удовольствие, посчитать слова, сверкающие словно драгоценные камни; движимого тем же настроем, в котором ребенок раз за разом пересчитывает свои шарики, кокетка — свои украшения, а библиофил — свои редкие издания. Это желание возникло бы не само по себе, а было бы вдохновлено искусством, с которым Малларме деконтекстуализирует каждое слово своего стихотворения, отделяя его от других тем, что в стихотворении «Проза (для Дезэссента)»<sup>94</sup> названо «ясным контуром», а также «лакуной»<sup>95</sup>. Поэт добивается этого эффекта в частности благодаря искусству, скажем так, «деструктурирующего синтаксиса». Действительно, в конце 1870-х годов Малларме разработал технику письма, полностью дезориентирующую читателя уже с самого

94 Проза (для Дезэссента) // Малларме С. Сочинения в стихах и прозе. М.: Радуга, 1995. С. 100–105. Пер. Р. М. Дубровкина.

95 Дословный перевод. (Примеч. пер.)

начала, строение которого полностью ускользает; первую фразу можно понять только с помощью строк, порой расположенных где-то в середине стихотворения. Так, чтение начинается с «дистаксического», а не синтаксического опыта: создается впечатление, что слова просто поставлены рядом друг с другом, и именно по этой причине они начинают сверкать, будто впервые появляясь в своей исходной странности. Так ведет себя маленькое слово *tu* — не личное местоимение «ты», как кажется вначале, а причастие прошедшего времени глагола *taire* — «молчать»:

À la nue accablante tu  
 Basse de basalte et de laves  
 À même les échos esclaves  
 Par une trompe sans vertu  
 Quel sépulcral naufrage (tu  
 Le sais, écume, mais y baves)  
 Suprême une entre les épaves  
 Abolit le mât dévêtu<sup>96</sup>

Лишь в восьмой строке читатель обнаруживает сказуемое и может восстановить синтаксис фразы: *Quel sépulcral naufrage, tu par une trompe sans vertu, abolit le mât dévêtu?* [Какое смертельное кораблекрушение, заглушенное бессильным горном, топит раздетую мачту?] До тех пор он имеет дело с последовательностью слов, записанных без знаков препинания и кажущихся хрупкими обломками, беспорядочно плывущими по белой пене чистой страницы. Это впечатление усиливается уменьшенным числом слов в сонете (70, против 77 в *Salut*), которое подчеркивает его разреженность, а также скоплением однокоренных слов в первой строке, которое высвечивает их одиночество на странице. Так, каждое слово становится драгоценным камнем, и можно представить себе, что желание присвоить его как сокровище может принять форму детской привычки пересчета.

Итак, наш читатель-считатель, вначале движимый фантазией и позабавленный совпадением, благодаря которому он обнаружил число, содержащее 7 Большой Медведицы и 0 бездны, может взять-

ся за подсчет слов в родственных стихотворениях. Поначалу — не веря в свою затею, для того чтобы опровергнуть странную гипотезу, которая раздражает его в глубине души, затем — систематически, по мере того как обнаруживается связная структура с продуктивными эвристическими свойствами. Но хотя открытие и может рационализироваться по мере своего развертывания, исходный момент его возникновения возможен только благодаря случаю, ну или благодаря «невероятной» причуде, которую мы описали выше. Для того чтобы «Бросок костей» в самом деле осуществил свой *случайный* жест, необходимо, чтобы сам Случай привел к обнаружению Числа. Следовательно, необходимо было, чтобы это Число было недоступно для любой рациональной дедукции, рожденной усердным изучением творчества поэта.

Итак, мы должны вернуться к статусу рассуждений, с помощью которых мы привели читателя к расшифровке 707 в первой части. Может показаться, что в своем анализе мы сами, внимательно изучив различные тексты Малларме — «Игитур», «Заметки» к  *Livre*  и различные пассажи «Броска костей», — постепенно пришли к идее о коде, организующем Поэму. Но на самом деле наши рассуждения были *ретроспективными*, следующими за свершенным открытием, а не *проспективными*, предшествующими открытию и обуславливающими его. Наше знание творчества поэта никак не пригодилось нам в расшифровке кода: наоборот, именно знание кода позволило нам обнаружить в творчестве логику его возникновения. Как только был сделан первый шаг к разгадке, все остальные рассуждения выстроились по цепочке: но причины, побудившей сделать первый шаг, не было.

Тем не менее, если предположить, что Малларме действительно верил Случаю расшифровку своей Поэмы, то можно задаться вопросом о мотивах, по которым он так поступил: почему Случай рассеян на пути, ведущем к Числу? Вернемся к понятию «рассеяния». Мы видели, что речь шла об определении поэзии, способной освободиться от монополии режима репрезентации, поэзии, способной соперничать с свхаристией и «реальным присутствием» Страстей в облатке. Однако теперь мы видим, что Малларме устроил все так, что *реальная* драма — то есть *его собственная* — однажды будет раскрыта с помощью «Броска костей». Ведь здесь разыгрываются именно Страсти: логика «жертвы», ведущая к финальному *sacre* Поэмы.

В самом деле, задумаемся о значении следующего факта: писатель тайно вводит в одно из своих произведений — возможно, в свой шедевр — ключ, который, он это знает, может быть обнаружен только случайно. То есть Малларме рисковал тем, что его главный поэтический акт никогда не будет раскрыт. И мы понимаем, почему: в сердце Произведения необходимо было наличие жертвы, чтобы эта поэзия могла обрести глубину Страстей. В жертву приносится не индивидуальное *тело* — как в случае Страстей Христовых, — а *смысл* произведения. Не плотская жизнь, а духовная. Итак, лишь расшифровав Число, мы обнаруживаем следующее: Малларме допускал возможную гибель смысла своего труда на алтаре Случая, который представлял для него эквивалент Судьбы.

Более того, он пошел на этот риск дважды. Первый раз — сделав так, что число *могло быть* никогда не расшифровано. Это — первое сообщение кода: если вы обнаружили Число, то ретроспективно обнаружили и то, что я допустил возможность, что значение моего произведения никогда не проявится. В каком-то смысле таким образом Малларме показал, что готов пожертвовать даже своей жертвой, то есть смыслом своего произведения так, что никто никогда так и не узнал бы о его жертве. Жертва «в квадрате», готовая аннулировать себя перед будущими поколениями, спрятаться за универсальным суждением и позволяющая поэту соперничать с абсолютным самопожертвованием древнего Христа. Назаретянин отдал свое тело распятию. Малларме, в свою очередь, принял решение в акте, предполагающем невероятное одиночество, пожертвовать и смыслом своего произведения, и самой этой жертвой. И подобно тому как в Евангелиях лишь Господь может засвидетельствовать божественность своего Сына, именно бесконечному Случаю, а не конечному человеку было дано раскрыть истину акта Малларме. Поэтому требовалось, чтобы расшифровка Поэмы была следствием счастливого случая, а не искусного прочтения экзотерического произведения.

При этом поэт пошел и на другой риск — на случай обнаружения кода. В качестве второй возможности он допустил, что может стать объектом презрения со стороны тех, кто откроет код. Изобличение будущими читателями притянутой за уши мистерии («так это было всего лишь...») было внутренней возможностью шифровки, которая сама по себе действительно остается ребячеством.

Совершив акт — «Бросок костей» — Малларме допустил, что умрет во плоти, не узнав, будет ли его произведение когда-нибудь расшифровано, но он также допустил возможность своей духовной смерти, поместив в свою Поэму закодированную Констелляцию, которая, если текст не расшифруют, навечно похоронит красоту его жеста и которая в случае недоброжелательной или поверхностной расшифровки могла навсегда дискредитировать его «духовное тело» — Малларме будущих поколений, каким он остался бы в нашей памяти.

Говоря о «завещании для кого-то неясного», автор «Броска костей» не только указывал на то, что будущий наследник кода должен оставаться неизвестным ему или даже несуществующим, он также предполагал необходимо амбивалентный характер возможных расшифровщиков — враждебный или, наоборот, понимающий. Ведь поэт знал — мы поняли это по тому, как он выразил свои сомнения, — о скудости своего «секрета»: сводя его к подсчету слов и простой шараде, Малларме первым предлагал иронический взгляд на свою эзотерическую репутацию. Итак, он знал, что читатель неизбежно будет неприятно поражен найденной процедурой и что его мнение не изменится до тех пор, пока он не признает за автором Поэмы ироническую дистанцию по отношению к своему собственному предприятию<sup>97</sup>.

Первый способ узаконить действие поэта заключался бы в том, чтобы считать, что Поэма 1898 года предлагает нам нигилистическую версию Страстей Христовых. Эти Страсти заключали бы в себе самоиронию в духе модерна, но лишь для того, чтобы явить собой реальное страдание поэта, тем более патетическое, что оно осведомлено о том, что поставлено на кон в смехотворной игре. «Бросок костей» с рассчитанной задержкой обнаружил бы скрытую драму человека, готового пожертвовать собой ради незначи-

97 В «Кризисе стиха» Малларме утверждает, что верлибристы в своей изобретательности не способны были дойти до создания нового размера, сопоставимого со старым: последний, рожденный во «времена подспудного созревания мира», составлял «просодическое наследство», так же недостижимое для индивидуального воссоздания, как и орфография. Мы видим, что «завещание для кого-то неясного» переступает через эту невозможность. Так, Капитан гибнет в том числе от своего собственного преступления, оставив в наследство размер, рожденный им самим.

тельности, которая, как он знал, лежала в основе его искусства. Читатель мог бы быть потрясен этим доказательством предельной любви — любви, сжимающей сердце, — к Литературе, главное тщеславие которой символизировалась бы прозаизмом бессмысленного кода.

Временно остановившись на этой интерпретации, мы уже можем понять, в чем «герметизм» Малларме так далек от традиционной исторической формы «герметизма»: а) секрет обладает не возвышенным, а бедным содержанием, и это напоминает современникам, что в Литературе они не обретут никакого сокровенного знания, которое бы заменило старые верования. Малларме — не Сар Пеладан, и его жест не имеет отношения к китчевому эзотеризму, который был распространен в конце XIX века. Напротив, через «дефляцию», свойственную будущему разоблачению его Поэмы, автор «Броска костей» передал ту критику, которую ему случилось высказывать в отношении грошовой духовности, захватившей литературу его времени<sup>98</sup>; б) не герметичен код и в обычном смысле, потому что его передача не обеспечивается цепочкой посвященных, но, напротив, предполагает разрыв, возможно фатальный, между автором и его наследниками. Шифровальщик не учреждает традицию, скрытую от большинства, но благодаря преданным ученикам обеспечивающую надежную передачу его послания; напротив, он создает море, в котором гарантирует себе возможность навеки потерять то, что хотел сказать. У Капитана нет учеников, и именно за счет этого он претендует на то, чтобы кое-чему научить нас: своей жертвенной преданности случайному небытию, из которого соткан вымысел.

Можем ли мы удовлетвориться такой интерпретацией кода? Нам кажется, что нет: ведь если бы Малларме остался верен такому безнадежному, самоироничному пари «на ничто», он бы не смог осуществить свой замысел по созданию современной формы Страстей. Чтобы новый обряд превзошел Службу и вагнеровское тотальное искусство, необходимо нечто большее, чем грустная ирония разочарованной современности. Требуется божественное измерение

страдания, которое обеспечило бы универсальность. Такое измерение есть у Откровения, предлагаемого нам «Броском костей», ведь именно Случай, то есть Бесконечность — Бог современных людей, — раскрывает тайну жеста Малларме. Но самому протагонисту Драмы, то есть Малларме, пока не хватает божественности: он не доказал, что он не только человек, но и бог, то есть Случай. Если Малларме намеревался сделать из своего опыта одновременно и христианский, и разрушающий древние трансцендентности путь, то ему и в самом деле следовало бы поучаствовать в единственной истинной вечности. Иначе говоря, как бы странно это ни звучало, чтобы его Страсти оказались действенными, а пари — успешным, требуется, чтобы о поэте можно было сказать то, что сказано о Числе: если бы это был Поэт (поэт Страстей), это *был бы* случай, или, скорее, *он* был бы случаем. Чтобы выиграть пари, Малларме пришлось бы доказать нам, что под конец жизни он все-таки совершил подвиг, который, будучи молодым человеком, писавшим «Игитур», совершить не смог: *стать* Случаем, сделаться Бесконечностью, обожествить свой безмолвный жест.

## Быть случаем

Двойной жертвы, которую мы описали, — жертвы смысла произведения и жертвы самой жертвы — все еще недостаточно. В таком виде это не более чем риск единичного конечного человека. Но если своим актом Малларме хотел сравняться с христианской Драмой и даже превзойти ее, то должен был придать взятому на себя риску измерение бесконечности. Но Бесконечность для людей эпохи модерна — это больше не Бог монотеизма, воплотившийся в Иисусе: Бесконечность — это отныне Случай, который вечно и абсолютно управляет реальностями: и явно незначительными, и вроде бы полными смысла и совершенными. Тогда обрести измерение вечности означало бы для Малларме самому стать (с помощью своей жертвы) Случаем — то есть *принять участие* в той бесконечной структуре, которая позволяет Случаю быть одновременно всеми возможными вариантами броска костей, неудачными и удачными. Мы видели это в «Игитуре»: Игитур не преуспел, так как должен был сделать выбор, *то есть стать конечным*. Что бы он ни

делал — не бросал кости, бросал их и получал 12, а *fortiori* бросал их неудачно — в любом случае победила бы бессмысленность контингентности. Действие Игитура было всего лишь одним из вариантов, равным в своей тщетности остальным, ведь оно было не более необходимым, чем его альтернативы. Единственный способ избежать контингентности заключался бы в том, чтобы самому стать таким же вечным и бесконечным, как она. Но как это сделать? Как самому стать сразу всеми исходами броска? Как соединиться с диалектической структурой Случая, который, подобно спекулятивной Бесконечности, содержит в себе противоречивую тотальность возможных альтернатив? Как быть тем, что не есть ты, запретить себе возможность изменения (ведь нельзя стать другим, уже будучи другим) и таким образом достичь вечности?

Указание мы находим в первом финале «Игитура»:

«В гробницах

Игитур просто встряхивает игральные кости, прежде чем соединиться с прахом прародителей, с атомами их тел.

*Оправданный* для него жест. Значение его двусмысленности очевидно»<sup>99</sup>.

Бесконечности здесь, кажется, лишь «коснулись», перед тем как упустить ее. В самом деле, перед тем как лечь рядом со своими предками — то есть сделать свой акт конечным, отказавшись от броска, — Игитур «просто» встряхнул кости в руке. Это полное «двусмысленности» «движение», поскольку речь идет об «удержанном броске», словно бы заключенном в сжатый кулак. Иначе говоря, Игитур попытался совершить акт, который, как и Случай, был бы всеми возможностями сразу: он начал «движение», «встряску» костей, двусмысленность которого содержит противоположности — бросок и отсутствие броска — по меньшей мере виртуально. Именно об этом говорит фраза «оправданный для него жест»: оправданный значит абсолютный, виртуально содержащий все возможности. В «Игитуре» и правда содержится что-то, что могло бы разрешить апорию.



Но в финале решение героя присоединиться к «праху» своих предков слишком однозначно — это явный отказ испытать случай, — чтобы быть удовлетворительным. Действительно, возникла конечность и произошел умерщвляющий возврат к устаревшим предкам, к литературной традиции, от которой была попытка отказаться.

Исходя из этого можно понять завороченность Малларме Гамлетом и его идею, что «нет иного субъекта» кроме этого «*скрытого правителя, не способного к становлению*»<sup>100</sup>. Ведь принц Эльсинора — герой драмы сомнения, той самой двусмысленности, которая находится *на грани того*, чтобы сделать бесконечным того, кто ее поддерживает. Быть таким «скрытым» героем, виртуально способным на противоположные действия — верить или не верить словам призрака, мстить или не мстить за своего отца, — значит достичь (или почти достичь) бесконечности Случая, которая единственная сопротивляется любому «становлению» — единственная гарантия вечности для героя.

Но Гамлету, как и Игитуру, не удастся совместить в себе противоположности: в конце концов он делает выбор, убивает отравителя короля и умирает сам, став конечным. Каким образом «Бросок костей» мог бы избежать этой апории и сделать жест Капитана бесконечным: сделать этого Героя равным Случаю, подобно тому как Иисус равен Отцу в Божественном?

Наиболее распространенное прочтение «Броска костей», на первый взгляд, предлагает разрешение нашего затруднения. Так как в Поэме нет прямого указания на решение Капитана, комментаторы обычно считают, что его действие — бросок или отсутствие броска — осталось неразрешимым. Заманчиво полагать, что Малларме избежал апории Игитура именно так: вместо того чтобы указать, как в «Игитуре», два возможных противоположных финала, не доходя до выбора одного из них, поэт создал в «Броске костей» двусмысленную ситуацию, виртуально содержащую обе возможности.

Можно ли сказать, следуя этой интерпретации, что Капитан «был бы» всеми исходами сразу — броском и отсутствием броска, удачным и неудавшимся броском — и таким образом стал бы равен бесконечности Случая? На самом деле нет: ведь Капитан скорее не

был бы *ни одним* из возможных вариантов. Его «логическая единичность» была бы отрицательной — он фальсифицировал бы принцип исключенного третьего, не став *ни бросившим, ни не бросившим*, — а не положительной, как если бы он фальсифицировал принцип непротиворечивости, став *одновременно* и бросившим, и не бросившим. Ведь для того, чтобы некая сущность, пусть даже вымышленная, была сразу двумя альтернативами одного выбора, необходимо, чтобы эти альтернативы были заранее *определены*. В распространенной интерпретации Поэмы этого нет, ведь мы не знаем ни того, *какое* число дал бы бросок, ни того, какой именно результат имел бы отказ от броска. Все остается неопределенным и невысказанным, и никакая бесконечность при этом не возникает. Герой как будто «раздавлен» тем, что все возвращается к одному и тому же, и скорее аннулируется, чем становится бесконечным.

В любом случае, даже если допустить обратное, что Герою удалось невзирая ни на что удержать в себе «виртуально» и навечно всю совокупность своих решений, мы не избежим одной трудности. Потому что тот «Капитан», который бы бросал или не бросал кости, был бы лишь *репрезентацией* Капитана. Он не представлял бы собой ничего, кроме вымысла, преподнесенного Поэмой, — и именно этот статус вымысла позволил бы ему виртуально быть всеми вещами сразу на усмотрение воображения читателя. Однако, согласно нашей гипотезе, в «Броске костей» на кон поставлено «рассеяние божественного», то есть *реальное* присутствие *реальной* драмы, действительно обеспечивающей становление бесконечным, а не пустой вымысел. Таким образом, именно жест *самого Малларме* — его бросок Числа, его пари, воплощенное в перформативном измерении зашифрованной Поэмы, — должен быть сделан бесконечным, если мы хотим изъять «Бросок костей» из-под власти репрезентации.

Но если мы хотим разобраться с этой трудностью, нам нужно быть точнее. Взглянем повнимательнее. На протяжении всей своей работы Малларме пытался приблизить бесконечную структуру Случая к сомнению, ставшему существенным. Действительно, есть очевидное сходство между Случаем и неуверенностью (*incertitude*): и там и там мы имеем дело с противоречием — не действительным, а *виртуальным*, — которое позволяет избежать становления. В «Игитуре» «случай» содержит Абсурд, но в «*скрытой* форме»:

он «препятствует его существованию» и таким образом «позволяет существовать Бесконечности бытия». Этот же термин — «*скрытый*» — мы находим в описании Гамлета: он «скрытый правитель», который неразрешимо колеблется между двумя противоположными возможностями и поэтому не может «стать» — во всяком случае вплоть до финальной развязки.

Подчеркнем еще раз: ни Случай, ни Гамлет не производят *действительных* противоречий. Случай не производит броски костей, которые бы одновременно были не-бросками; Гамлет не совершает убийство Клавдия, которое одновременно не было бы убийством Клавдия. Но в обоих случаях мы имеем дело со скрытым противоречием, которое пронизывает своей абсурдностью все возможные альтернативы. Если Случай и не производит бросков, одновременно успешных и неудачных, то своей бессмысленностью он властвует над всеми бросками: и успешными, и неудачными. Гамлет, возможно, не совершает убийство, которое есть не-убийство, но он бесконечно колеблется между двумя этими возможностями, так что предстает своему окружению как безумец, не способный придать смысл своим действиям и отдалиться настоящему становлению. Каждая альтернатива отсылает к своей противоположности, потому что обе кажутся Гамлету равными, каждая — не более необходима, чем ее альтернатива: все нескончаемо возвращается к одному и тому же, и из этого безграничного цикла рождается бесконечность, где противоположности воссоединяются в равном безразличии.

Впрочем, сомнению — Гамлета или Игитура — так и не удастся полностью слиться с бесконечностью Случая. У этой бесконечности, как ее понимает Малларме, *три* свойства: она *реальна* (Случай действительно властвует над конечными и альтернативными событиями нашего мира), *определенна* (ее противоположные результаты — это всегда те или иные конкретные результаты) и *вечна* (Случай остается равен самому себе, всегда в действии, будь его результаты незначительны или исполнены значения). Как могло бы сомнение обладать этими тремя свойствами и позволить своему носителю слиться с незыблемой Контингентностью?

Это явно тупик: либо сомнение реально — ощущается живым индивидом, а не вымышленным персонажем — и в этом случае оно не может быть вечно; либо сомнение вымышленно, выступает объ-

ектом литературы и вполне может достичь постоянства идеального смысла — но тогда у него не будет связи с реальностью.

Реальное сомнение предполагает (виртуально) определенные противоположности. В нерешительности индивид обычно колеблется между двумя определенными вариантами, а не между пустыми альтернативами. Определенность и реальность, таким образом, «схватываются» действительным сомнением. Однако реальное сомнение не может претендовать на вечность: какое-то время мы сомневаемся, но в конце концов решение принимается — даже если это решение не выбирать. Как справедливо отмечает Сартр, не выбирать — тоже выбор; а длить свое сомнение значит лишь доводить ситуацию до состояния, когда уже поздно предпринимать конкретные действия. Итак, реальное сомнение обречено закончиться, сделать себя конечным в одной из альтернатив.

Что же можно сказать о вымышленных сомнениях?

Мы рассмотрели три случая.

А. Сомнение Гамлета так же определено, как и сомнение в реальной драме (убивать или не убивать убийцу своего отца). Кроме того, его нерешительность причастна вечности — принц Эльсинора постоянно переживает одни те же мучения в каждом театральном представлении, так что его уже отождествляют с этим драматическим сомнением. Но «реализм» интриги — реализм, позволяющий пьесе Шекспира сделать сомнение Гамлета конкретным, живым, — как раз и заставляет драматурга придать сомнению характер любого истинного колебания: в конце концов Гамлет делает выбор и мстит за отца. В сомнении героя хорошо выражена определенность Случая (то, что выбор делается между определенными противоположностями), но Вечность случая, как бы нас к ней ни приближал непреходящий характер вымысла, в результате ускользает. Герой навеки приговорен сомневаться, но так же вечно он обречен впоследствии делать выбор.

Б. В упомянутой выше обычной (не нашей) интерпретации «Бросок костей» предлагает возможность, противоположную ситуации Гамлета. Вне всякого реализма нам демонстрируется Капитан, навечно замерший в чистой нерешительности, ведь в Поэме, согласно этой интерпретации, не сказано, какой выбор он сделал. Но если на этот раз вечность Случая схвачена в непреходящем сомне-

нии, то его определенность в Поэме упускается: Капитан виртуально представляет собой «всякую вещь», потому что на самом деле он не представляет собой ни одну из них. Его нерешительность имеет чисто абстрактный характер, нет ни контекста, ни определенности. О бесконечности речи нет: так понятый Капитан скорее *неопределен*, он не представляет собой что-либо конкретное.

Итак, Гамлет схватывает определенность Случая, но не его вечность; Капитан в «неразрешимой» интерпретации «Броска костей» схватывает вечность, но не определенность. И тот и другой остаются полностью вымышленными персонажами, не способными действовать в реальном мире.

В. Наконец, «Игитур» предлагает интересное соединение вымышленного сомнения и сомнения реального. Вымышленное сомнение — это сомнение Игитура на протяжении всей истории. Реальное сомнение — это сомнение автора истории, который не смог выбрать между двумя возможными и одинаково определенными финалами (Игитур встряхивает кости и ложится на прах, Игитур бросает кости и бросает вызов разгневанным духам). Но и здесь собрать все свойства Случая не удастся. Что касается вымысла, то герой просто-напросто противоречив, составлен из двух *действительных* (и не виртуальных), но несовместимых альтернатив. А реальное сомнение молодого Малларме, далекое от того, чтобы быть вечным, на самом деле разрешилось: автор *сделал выбор* не оканчивать историю и оставить своего персонажа «раздробленным» на две несовместимые альтернативы.

Трудность, с которой мы сталкиваемся, связана с тем фактом, что только сомнение, способное *одновременно* быть и реальным, и вымышленным, объединять определенность и конкретность реального выбора с идеальной вечностью вымышленных персонажей, — только такое сомнение могло бы обладать всеми свойствами Случая. Игитур в своей незавершенности дал нам пример возможной взаимосвязи между сомнением автора и сомнением его персонажа. Но в последнем случае две стороны сомнения не смешиваются, каждая из них остается ограничена своей собственной недостаточностью: Игитур разрывается между двумя возможностями, действительно противоречащими друг другу, а молодой Малларме застывает в своей неспо-

собности завершить историю. Однако наши соображения по поводу Числа позволят нам преодолеть эту апорию и доказать, что «Броску костей» удалось произвести действительно бесконечное сомнение, совершенный и неповторимый гибрид вымысла и реальности. Если в 1869 году Малларме не смог объединить свое сомнение с сомнением Игитура, то позже ему удалось вписать себя в Капитана из «Броска костей», чтобы погрузиться вместе с ним в нерешительность, одновременно определенную и безграничную.

### Колеблущееся число?

Как преодолеть этот «исключительный» тупик в отождествлении сомнения (реального/вымышленного) с Бесконечным? И, в частности, каким образом шифровка Числа позволяла Малларме достичь этой цели? Кажется, что наоборот — существование Числа, зашифрованного в «Броске костей», доказывает, что поэт *сделал выбор*: бросить кости, сложить полученный в созвездии результат, тем самым сделав свой жест конечным. Кажется, что сейчас мы даже еще дальше от решения, чем если бы решили, что выбор Капитана остался неразрешимым, то есть вечным носителем противоположных виртуальностей.

Тем не менее решение есть; «Бросок костей» открыто предъявляет его нам, ведь мы и начали с его формулировки. Это решение заключается в том, чтобы *перенести требование бесконечности с жеста (бросать или не бросать) на само Число*. Иначе говоря, бросить кости, получить Число — но «единственное» Число, *поддерживающее в себе виртуально противоречивую структуру Случая*. Это Число, которое, таким образом, было бы бесконечным и не могло бы стать другим, потому что само было бы всеми альтернативами, всеми возможностями. Это было бы Число, содержащее способность как существовать, так и не существовать, то есть быть зашифрованным и не быть зашифрованным, быть и не быть задуманным поэтом, быть и не быть результатом броска. Итак, речь о том, что кости брошены, код создан, но таким образом, чтобы результат — бесконечный — *распространил свою неразрешимую структуру на породивший его акт*. Этот бросок дал бы Число, представляющее сомнение, сокровенную «зыбкость», свойственную жесту Игитура, который трясет кости, но не выпускает их из руки. Число, которое было бы *одновременно*

и Числом, задуманным счетом Поэмы — 707, и не совсем этим Числом, становясь таким образом Числом без значения: 705, 706, 708... — закодированная сумма, «какой-то неотчетливый плеск», доказательство от противного, что никакой задуманной суммы слов не было. Число, которое было бы подобным «кристаллу Случая»: незыблемым и зыбким, структурированным и ускользающим, точно определенным и любим. В этом смысле мы получили бы Число, которое доказывало бы, что бросок состоялся и не состоялся: тогда нам пришлось бы признать, что навеки неразрешимая неуверенность, свойственная Числу, отразилась на жесте поэта, сделав из него существо, виртуально состоящее из противоположных возможностей. А Малларме тогда исполнил бы то, что он объявил в «Игитуре» своим основным замыслом: действовать так, чтобы можно было сказать себе: «Бесконечное в конце концов *запечатлено*»<sup>101</sup>.

«Запечатлеть бесконечное» — фундаментальная программа поэтики Малларме, программа, в которой поэтика отделяется от столь ценимых модернизмом понятий, как «становление» или «динамизм». Для Малларме стихотворение — это чистый кристалл, через который просвечивает исчезающее биение. В этой поэтике нет никакой эволюции, по крайней мере в зрелых стихотворениях: ничто со временем не прорастает, ничто не развивается непрерывно. Но ничто и не распадается, не отмирает. Допускаемое в этой структуре движение слишком быстро и кратко, слишком аллюзивно, чтобы содержать толщу длительностей преобразования или искажения. Мы должны схватить внезапное изменение, преображение, удар молнии, который на мгновение отменяет неподвижность места, но также и любую возможность изменения, которая возымела воздействие. Скорость, прерывающая неизменное, но так же отменяющая и движение: *преходящее движение*, обрывающееся в момент своего зарождения. Движение, вызывающее сомнения в том, было ли оно. Тождество противоположностей: движение, которое (может быть) не есть движение, неподвижность, которая таковой (может быть) не выступает. Отсюда диалектическая бесконечность, которая включает свою противоположность, но без всякой динамики, — это диалек-

тика в не-гегелевском смысле, без развития, без перехода от этапа к этапу. Замешательство, но не топтание на месте, а пульсация вечного — сомнение бытия. Мелькание веера, распушенные волосы, муслиновый вихрь, белые одежды на кромке воды, которые на мгновение кажутся птицей, качающейся на волнах<sup>102</sup>. Так много знаков, в разной степени напоминающих нам о структуре Случая: оставаться собой рядом со своей противоположностью, виртуально заключать в себе абсурд, быть по обе стороны своего предела.

Но знаки или метафоры Случая, подобные только что упомянутым, сами не суть Случай. Мелькание веера происходит или нет. Оно быстро, но не бесконечно: противоположности в нем сменяют друг друга, а не сосуществуют. Мимолетное движение предполагает Бесконечное, но не сливается с ним. Возможно ли сделать Число действительно, а не метафорически бесконечным? Существует ли способ произвести одновременно бросок и не-бросок непосредственно в «Броске костей» и таким образом запечатлеть в неподвижных строках поэмы вечную пульсацию Случая?

Да, такой способ есть, и он опирается как раз на наличие шифровки в Поэме. Решение простое: достаточно того, чтобы обнаруженный нами ранее код *содержал неопределенность*. В самом деле, предположим, что в нашем числовом «кристалле» есть трещина, изъян, то есть неуверенность в подсчете, в процессе его порождения, из-за которой он мог бы разрушаться. Но неуверенность эта слишком второстепенна или незначительна, чтобы поколебать нашу исходную убежденность в существовании кода. Тогда у нас было бы Число, в которое вписана «зыбкость» Игитура: Число, которое было бы следом как совершенного броска, так и отсутствия броска. Код был бы достаточным подкреплением очевидности существования закодированного Числа, чтобы мы могли приписать Малларме решение бросить кости. Но, едва сделав это, мы оказались бы погружены кодом в противоположную гипотезу: принцип счета «скользит» в сторону количества слов, *чуть-чуть* отличающегося от 707, внезапно делая любой счет в Поэме незначительным. Эта диалектика сама убедила бы нас в том, что поэт вполне мог *намеренно* произ-



вести такой «колеблющийся» счет, такой неопределенный по краям код, таким образом воплощая бесконечное Число, которое содержало бы в себе возможность и существования, и не-существования. С этого момента именно поэту читатель «Броска костей» должен приписать «вечное сомнение», которого недоставало Игитуру: эту вечную способность удерживать в себе все возможности: бросок и его отсутствие, удачный бросок и провальный, замысел «неуверенного» броска или просто химеру нашей интерпретации. Читатель был бы вынужден бесконечно курсировать между этими равно неустойчивыми возможностями, а неопределенность Числа отразилась бы на акте Капитана, который выступает и актом Малларме, решающего, зашифровывать ему свой текст-завещание или нет.

Таким образом, Число соединяло бы в себе все три свойства Случая: а) оно содержало бы две равно определенные противоположные возможности (707 и другое число, близкое к нему, но не имеющее отношения к коду); б) оно было бы вечным (неопределенность навсегда вписана в значение Поэмы, ведь мы никогда не сможем определить «правильное» решение); в) оно было бы реальным (потому что отсылало бы к акту — *возможно*, осуществленному, хотя и неразрешимому — человека Малларме, закодировавшего «Бросок костей»).

Однако даже допустив эту возможность, можно возразить, что реальный Малларме должен был в глубине сердца выбрать одно из двух действий и таким образом стать конечным — и что эта «бесконечность», которую мы ему приписываем, обусловлена лишь нашим незнанием его настоящего решения.

Мы ответим на это возражение в два хода.

А. Для начала можно вспомнить, что любой автор состоит из земной плоти и «тела славы», из смертного и «духовного» тел. Другими словами: из реального индивида — Стефана Малларме, учителя английского языка, живущего на улице Ром при Третьей республике, — и из его идеального потомка «Стефана Малларме», чья подпись стоит под «Броском костей» и кто вечно живет в сердцах своих читателей. Точно так же Христос, вечный в Троице и в постоянно возобновляемом обряде Службы, знал и конечное телесное существование в качестве Иисуса, родившегося в Вифлееме при императоре Августе. Если Малларме и принимал решение, зашифровывать свою Поэму или нет, то этот выбор мог быть сделан только его «плотской»

ипостасью, а не «имматериальной». Ведь Малларме, переживший плоть, — Малларме будущего, живущий в нашей памяти, — это не что иное, как то, что дает нам Число: его единственный след обретается в количестве слов. Если счет дрогнет, то и Малларме памяти навечно упадет в одну и ту же неуверенность.

Следовательно, мы обнаруживаем возможность *реального Присутствия бесконечного Малларме* внутри обряда, который, будучи далеким от сложносочиненного устройства *Livre*, сводился бы к простому чтению «Броска костей». Ведь если код даст сбой, именно духовная часть Малларме — та, что выживет в «гробнице Книги», — будет впитана каждым читателем как «умственная пища»<sup>103</sup>. Акт расшифровки Поэмы станет аналогом евхаристии, через которое реальные страсти поэта — конечного человека, его одинокое и рискованное пари, объединились бы в бесконечном становлении его посмертного двойника, созданного сообществом (и общиной) его читателей. Нас бы трогал риск, предпринятый поразительным бескорыстием исторического персонажа; но одновременно мы и восхищались бы той его частью, которую он завещал истории, — завещание своей памяти, принадлежащей неизменному и колеблющемуся Малларме, навечно неуверенному в своем последнем решении и навсегда занявшему место в наших расчетах.

Итак, конечный и потому исторический Малларме — такой, каким он существовал; и Малларме бесконечный, автор «Броска костей», каким он нам является: поэт, одновременно и зашифровавший, и отказавшийся шифровать свою Поэму. И каждый раз, когда мы читаем его неоднозначное произведение, происходило бы *расстояние* вечного Малларме. Ведь этот «идеальный поэт» не был бы ни представлен читателю (для этого потребовалось бы воскрешение исторического Малларме), ни репрезентирован ему (автор — не вымышленный персонаж), но дан евхаристическим способом, «присутствия в отсутствии»: отсутствие исторического Малларме и действительное присутствие Малларме памятного и неразрешимого — Малларме, который существует и возвращается к существованию исключительно в постоянно возобновляемом акте чтения.

Б. Однако на наше возражение может и должен быть дан более радикальный ответ. Поскольку если код действительно дал сбой, тогда бесконечная неопределенность имеет все шансы быть свойством самого поэта, а не только его образа, который мы для себя можем создать. Рассмотрим эту гипотезу внимательнее. Если в шифровке содержится элемент неуверенности, то она *объективно* представляет собой все возможности: все варианты становятся основанными на равно убедительных причинах. Мы поочередно убеждаемся на основании обстоятельно изложенных мотивов, что был совершен тот или иной точный и определенный выбор. Мы разрываемся между противоречащими друг другу, но «прочными» версиями, то есть перед нами не пустой и абстрактный выбор между броском и не-броском вообще (то, чего придерживается привычное прочтение Поэмы), а неразрешимый выбор между двумя вариантами и двумя числами, или двумя типами числа (зашифрованным или нет), полученными в результате двух одинаково точных техник подсчета. Обнаружение кода в таком случае не было бы полностью аннулировано своей неуверенностью, но лишь ослаблено, поколеблено противостоящей гипотезой. Обнаружение кода не было бы тогда совершенно бессмысленным: ведь «сомнительный» код — это не просто его отсутствие, но сомнение между двумя вариантами, равно правдоподобными.

Эта определенность каждого из вариантов выбора — подсчет, дающий 707, и подсчет, дающий немного больше или немного меньше, чем 707, — приводит к тому, что мы задаемся вопросом, решил или нет реальный индивид — автор — зашифровать свой текст. Но неразрешимость самого выбора (ни один из двух способов подсчета не способен взять верх над другим) предполагает, что мы более не можем быть уверены, что Малларме *действительно выбрал один из двух мучающих нас вариантов*. Ведь если он хотел зашифровать поэму, то к чему эта микроскопическая песчинка, из-за которой нарушается верный счет? Если же он не хотел ничего зашифровывать, к чему все эти аллюзии на 707 и почему количество слов практически равно этому числу?

Несомненно, нам возразят, что если мы находим легкое отклонение в коде, то это и служит доказательством того, что Малларме *избрал* неоднозначную технику подсчета слов, допустив как

раз это неуверенное пульсирование противоположных гипотез: то есть он все-таки принял бы какое-то решение — неопределенный код, а не точный или отсутствующий, — и тем самым сделал бы себя конечным. Тем не менее этот последний вариант — намеренная неоднозначность — так же слаб, как и другие. Если счет *немного* неоднозначен, это не означает, что Малларме на своем внутреннем суде *честно вынес решение* о неоднозначности. Мы можем думать, что он все же хотел зашифровать Поэму, но *позволил* себе допустить некоторые небрежности в последних деталях — *и желая, и не желая* доводить свой замысел до конца. Другими словами, вполне возможно, что Малларме на самом деле знал о своей поэме не больше, чем мы, и ему даже не нужно было знать больше: по той причине, что Поэма представляет собой «машину» гипотез, работающую без его участия и безразличную к его сокровенному убеждению. А если так, то зачем иметь сокровенное убеждение? Поэт мог быть так тесно слит со своим идеальным двойником — Капитаном с неразрешимым жестом, так сильно захвачен водоворотом противоположных возможностей, что оставил бы всякую уверенность в отношении своих «настоящих» намерений. Вследствие этого его жертва стала бы более неуверенной, ослабленной, подверглась бы легкой *иронии*, не переходящей в иронизирование, — и странным образом осталась бы мучительной. Жертва? Или отступление перед жертвой? Мы не знаем и знать не уже можем, и он — менее всех, и до самого конца не знал.

Разумеется, как мы уже сказали, реальное сомнение может быть только конечным: выбор делается, даже когда выбирают ничего не выбирать. Следовательно, мы не утверждаем, что индивиду Малларме удался подвиг становления *полностью* вечным. Но мы утверждаем, что ему удалось стать существом *расщепленным*, двойным индивидом, созданным из реального и идеального, истории и вымысла, и нет возможности определить (может быть, даже для него самого) точную границу между этими двумя идентичностями — биографическим индивидом и автором Поэмы. Следовательно, мы думаем, что этот уникальный поэт действительно *причастен* бесконечному благодаря этой текучей и неустойчивой смеси конкретного исторического существа и существа — автора «Броска костей».

Если бы гипотеза о «неисправном коде» подтвердилась, мы бы не обнаружили ничего, кроме отражающих друг друга миражей, так

что сама граница между предположительно определенным выбором конечного человека и бесконечной неуверенностью его идеального двойника стала бы сама по себе неуверенной — как для нас, так и для него самого. Ничто не позволило бы нам утверждать, что Малларме сознательно сделал определенный выбор или так же однозначно отказался его делать, или менял свое решение один или несколько раз. Равным образом ничто не позволяло бы исключить, что он все это задумал. Но именно это скопление случайных возможностей и было бы частью бесконечности Поэта, смешанного в нашей памяти с неистовым Случаем, зашифрованным в его завещании.



Подытожим. Мы увидели, что Малларме начиная с 1895 года находился в поиске поэзии, способной породить реальное Присутствие, — единственной, которая могла бы отобрать у католической Службы секрет ее долговечности. Это литературное рассеяние божественного должно было занять место Страстей и свхарактеристического способа присутствия и, несомненно, было призвано оказаться в центре церемонии *Libre*, до тех пор подчиненной режиму репрезентации, унаследованному от греков (оператор находился на сцене, размеченной разнообразными «живыми картинами»). Таким образом, в «Броске костей» поэт бросил свое «имя собственное», чтобы создать по ту сторону своей смерти вечную сущность, несущую его отчество.

Мы предположили, что код может быть неуверенным и что в этом случае индивид Малларме не обязательно был бы более «осведомлен», чем мы, об истинной природе шифровки или о ее отсутствии. У этой последней гипотезы есть однозначное следствие в отношении «рассеяния» маллармеанских Страстей среди читателей «Броска костей». С одной стороны, мы не *уверены*, что «реальный Малларме» знал больше, чем мы, о коде или его возможном отсутствии; но с другой — мы, наоборот, *уверены*, что знаем об «идеальном Малларме» что-то, чего реальный Малларме не знал. Что же это? А то, что он *выиграл* пари. Ведь код был обнаружен, и если нам удастся показать, что в нем есть некоторая неопреде-

ленность, то мы сможем установить, что Число и жест Малларме действительно стали для его читателей бесконечными. Но об этом выигрыше пари исторический Малларме никогда бы не узнал. В результате мы получаем доступ к Присутствию идеального Малларме, которого сам Малларме не знал: Присутствию Поэта, образ которого был нам передан через *самообнаружение* Случая — через случайное обнаружение кода и его неуверенности, которая произвела *для нас* сплав человека и Случая. Присутствие гипотетического бесконечного акта, которое мы вкушаем подобно интеллигибельной облатке и в котором принимаем участие, вспоминая Имя, порожденное Произведением. Мы оказываемся ближе к «Малларме», воображаемому автору Поэмы, чем сам Малларме: мы знаем, что его бесконечность в итоге *состоялась* как действенная, и знаем его в его божественной части лучше, чем он мог знать себя во времени своей человечности.

### Знаки

Мы примерно обрисовали гипотезу, которая, по нашему мнению, соответствует замыслу Малларме после 1895 года, воплощенному в «Броске костей», — то есть рассеянию, а не репрезентации божественного при помощи Произведения. Теперь следует показать читателю, что это требование и его процедуры мы не навязали Поэме: знаки того, что код неопределен, что Число, получающееся в результате расшифровки, бесконечно, присутствуют в самом тексте.

Но прежде чем указать на них, подчеркнем, что эти знаки, чтобы считаться убедительными, не могут обозначать какую угодно неуверенность. Как мы говорили, распространенное прочтение Поэмы полагает, что неразрешимость «Броска костей» отсылает к нашему незнанию о решении Капитана: бросать кости или нет. Но важные для нас знаки должны указывать на другой тип неразрешимости. Мы должны обнаружить следы *совершенного* броска, но такого, чей *исход* представляет собой неопределенное (бесконечное) Число. Так, например, «Может быть», характеризующее появление в конце Поэмы Конstellляции, не может считаться само по себе свидетельством верности нашей гипотезы, потому что оно может означать, как это обычно и предполагают, неуверенность по поводу

того, были ли брошены кости и появилась ли Большая Медведица. Мы же хотим установить, что бросок действительно был совершен, что Большая Медведица появилась, но затронутая внутренней неопределенностью, заставляющей его колебаться.

Нам могут возразить, что это различие двух альтернатив весьма ненадежно и даже обманчиво, потому что само бесконечное Число в качестве следствия порождает неразрешимость предшествующего ему броска. Между тем разница четкая. Первый случай соответствует иронизирующему и репрезентативистскому тезису: утверждается, что Поэма репрезентирует Капитана, жест которого остается нам неизвестным, но что это и неважно, потому что и бросок, и не-бросок одинаково приводят к неудаче. Второй случай соответствует конкурирующему тезису о «рассеянии»: утверждается, что бросок действительно состоялся и произвел Число, способное преобразить поэта и его действие в новую, гипотетическую сущность, рассеянную в читателя наподобие умственной евхаристии. Все, что в Поэме связывает неуверенность не с горьковатой иронией, но с предвестием возможной победы — квазибожественным преображением, — указывает на последний тезис. Детальный анализ подтвердит, что наша гипотеза позволяет гораздо лучше, чем ее иронизирующая альтернатива, объяснить решающие моменты Поэмы.

## А. Расчистка места

Первый знак мы находим на Странице III, на которой предположительно описано только что произошедшее кораблекрушение. Малларме начинает формулировать — на Страницах I и II — основную мысль поэмы: «Бросок костей /// никогда / пусть даже брошенных / в условиях / бесконечного крушения / ...». Перед тем как основное предложение продолжится и завершится на Страницах V и IX («...не отменит /// Случай»), Малларме вставляет серию вводных предложений, первое из которых — интересующее нас сейчас — описывает те самые «вечные обстоятельства»<sup>104</sup>, о которых шла речь. На самом деле Поэт выстраивает доказательство: он утверждает, что ни в каком случае — даже самом благоприятном — бросок

костей не сможет отменить Случай. Теперь ему предстоит описать, в чем заключаются такие благоприятные обстоятельства, чтобы доказать истинность своего утверждения: даже если в тех условиях, что я сейчас опишу, самых выгодных, какие только можно вообразить, бросок костей не сможет отменить Случай, — то, значит, никакой бросок никогда не сможет этого сделать. Вот почему Страница III начинается с выражения в математическом стиле: «пусть», предполагающего, что дальше будет сформулирован ряд постулатов, из которых можно будет вывести строгие заключения.

Итак, в длинной фразе описывается, к удивлению читателя, не ожидаемое кораблекрушение, а сочетание тревожных элементов, которые сами по себе отсылают к исчезнувшему судну: «Пусть / лишь / Бездна / белеет / простирается / жестокая / под отчаянно плоским / наклоном / крыльев / своих / чтобы // от злого падения вернуться к полету / и покрывая поток / срезая всплески / внутри себя очерчивает / тень погруженную в глубину этими чередующимися парусами».

Бездна репрезентирует море убеленным пеной и накрытым низким небом, тучей (названной «наклоном»), не способным подняться, подобно крылу, которое, взмыв, тут же опускается. Эта туча покрывает метания вод («поток» и «всплески»), море пересекают высокие и неистовые волны. Двух форм — волнующегося моря и тучи — достаточно, чтобы «очертить» «тень» исчезнувшего судна. Действительно, как указано на той же Странице III, «зияющая глубина» моря, которая наводит на мысль о ложбинах волн, напоминает «корпус / судна / клонящегося с одного борта на другой», а белые тучи — «чередующиеся паруса». Судна нет, остается лишь призрак, очерченный обстановкой его исчезновения.

Что означает это описание места, в котором разыгралась драма? Оно на самом деле должно заставить нас усомниться в том, что состоялось кораблекрушение: возможно, и не было никакого затонувшего судна. Шторм, как и в сонете «Умолкнув с тучей высоты...», смог создать иллюзию кораблекрушения, но таким образом, что мы становимся свидетелями не исчезновения («судна»), а исчезновения исчезновения (исчезновения катастрофы).

Можно спросить себя, как такое описание «крушения» приобретает значение «вечных обстоятельств», могущих способствовать — даже если и безуспешно — отмене Случая. В рамках



распространенной иронизирующей интерпретации Поэмы ничто не позволяет точно ответить на этот вопрос. Если мы принимаем, что все броски костей возвращают к одному исходу — к неудаче, то непонятно, каким образом сомнение в кораблекрушении позволило бы описать ситуацию, исключительно благоприятную для возможной удачи броска. Но все обстоит совершенно иначе, если мы исходим из защищаемой здесь гипотезы: о бесконечном Числе, производимом Поэмой. В самом деле, если Число действительно порождается броском и становится бесконечным благодаря неуверенности кода, оно должно оказывать обратное воздействие *на свои собственные начальные условия*, как мы и указали выше. Это обратное воздействие должно состоять в неразрешимости броска: в невозможности узнать, состоялся он или нет. Отсюда следует, что если Бесконечность действительно произведена, то существование Капитана и, следовательно, его судна (отсутствующий и пустой «корабль» со Страницы IV) должно стать неуверенным. В самом деле, в случае «неисправности» кода мы не должны узнать, было ли пари (подсчет слов) и был ли поэт, сделавший свою жизнь ставкой в этом пари. Если Число окажется бесконечным, Малларме будет поколеблен — не в своем историческом существовании как автор, но в своем существовании в памяти как игрок. Однако это колебание затем распространится и на катастрофу, которая могла бы вызвать подобное предприятие: мы принуждены сомневаться в том, что было настолько обширное литературное бедствие (крушение классического стиха), чтобы оправдать подобное «безумие» со стороны Малларме в попытке спасти Метр и рифму, невзирая на появление верлибра.

Итак, на Странице III описано место броска в обстоятельствах наиболее благоприятных: таких, при которых бросок костей *смог* произвести «одно Число не способное стать другим» и которое в ответ «заразило» сами условия своего появления, сделав их «бесконечными», то есть вечными — виртуально и существующими, и не существующими. Иными словами, обстоятельства описаны в соответствии со следствием, которое *уже* их, эти обстоятельства, изменило, — как если бы бросок предшествовал своим условиям и обусловил их. Бросок был совершен, он произвел бесконечное Число, и в ответ сам бросок стал неопределенным, а вместе с ним и место всей дра-

мы. Именно это, несомненно, объясняет круговую структуру Поэмы, которая начинается и заканчивается словами «бросок костей», обозначающая партию, которая всегда уже началась и в которой невозможно хронологически отличить начало от последующих событий.

Меж тем даже в этом случае — в случае действительного порождения бесконечного Числа, отвечающего ожиданиям Капитана, — бросок костей *не* отменит Случая, ведь он возьмет свою бесконечность из *отождествления* с последним, а не из невозможного уничтожения Контингентности. Так что даже в самом благоприятном случае — случае полностью удачного пари — бросок костей не отменит Случая: значит, он не отменит его никогда.

Что и требовалось доказать.

## Б. Тело в условном наклонении

Первое упоминание числа на Странице IV подтверждает эту линию прочтения. Капитан, как мы видели, выводит из «сотрясения» слов, что «зреет / *дрожит и соединяется* / в *сжатом кулаке* // будто грозящем // судьбе и ветрам // одно Число не способное // стать другим»<sup>105</sup>. Мы видим, что Герой «Броска костей» действует как Игитур в одном из финалов истории: он *трясет* кости в кулаке, не бросая их. Но происходит что-то, что позволяет преодолеть апорию 1869 года: *сам кулак переходит в условное наклонение* — он не сжимает кулак, он его «сжал бы»<sup>106</sup>. Готовится Число; но если код не сработает, то эта подготовка, его будущее суммирование также станут подготовкой его неразрешимости; последняя, как мы говорили, проникнет в акт броска, но также и в совершающего этот акт, в его собственную неуверенность. Иначе говоря, *неразрешимость числа постепенно переходит в тело поэта*: число пропитывает своей гипотетичностью фигуру Капитана, «соединяет» их и начинает топить его в собственной неуверенности: «одна из них // охватывает его голову / струится по послушной бороде // это настоящее // крушение человека / не корабля». В каком-то смысле Малларме указывает с помощью этих волн письма, обеливших его голову среди досок, что неминуемая физическая смерть пре-

105 Курсив наш.

106 Дословный перевод: в оригинале *êtreindrait*. (Примеч. пер.)

образит его в автора, чье бытие станет условным. Ведь сжав свое существование в качестве автора до Поэмы, которая оказывается актом, и внедрив в этот акт вирус «может быть», Поэт станет сам, в своем посмертном существовании, «зыбким именем».

## **В. Внутренняя сослагательность**

Перейдем ко второму упоминанию Числа на Странице IX.

Если бы код был недвусмысленным, то глаголы в сослагательном наклонении несовершенного вида, которыми описывается число (*existât-il, se chiffât-il, illuminât-il*) перестали бы быть уместными, как только число было бы расшифровано. Значит, следует говорить о Числе в изъявительном наклонении и утверждать, что оно действительно подсчитано и раскрыто. Но настойчивость по отношению к сослагательному наклонению (прописные буквы, повторение) предполагает, что свойства Числа должны быть навечно гипотетическими и навсегда исключить изъявительное наклонение: даже когда оно зашифровано, говорить о нем стоит в сослагательном наклонении — *как если бы оно в действительности* существовало, было подсчитано, раскрыто и т.д., а не просто было произвольным, незашифрованным и незначительным. Если оба варианта (наличие/отсутствие кода) неразрешимы, то сослагательное наклонение становится для Числа свойством внутренним и постоянным, а не внешним, преходящим и обусловленным лишь нашим незнанием. Сослагательность — объективное свойство Числа, а не субъективное качество читателя. Таким образом, неразрешимость становится не предшественником числа и врагом его осуществления, как того хотел бы интерпретатор-ироник, но его последствием и знаком его свершения.

## **Г. Возвращение к уникальному числу**

Более того, мы можем доказать, что гипотеза о неуверенном коде позволяет уточнить двойное определение, которым Герой наделяет Число: что оно «не способно стать другим» и что оно «одно» (уникально).

α) Если Число, которое готовится, «не способно стать другим», то именно потому, что оно готовится стать бесконечным. Сумма

слов по причине колебаний в коде готова расколоться на два варианта, которые выкристаллизуются, когда будет достигнуто слово «коронация» — финальная точка счета: либо возникнет Число, зашифрованное водоворотом (707), знак того, что кости были брошены; либо появится другое число или ряд других чисел, любых, указывающих на то, что ничего уже не будет, за исключением Поэмы и ничего не значащего количества ее вокабул. Но именно в этом и заключается настоящая коронация Констелляцией: истинное Число, которое освещает ночное небо «Броска костей», — это не просто 707, но 707, *обрамленное* альтернативными числами. Когда о Констелляции сообщается, что «*это должна быть*<sup>107</sup> Большая Медведица также зовущаяся Септентрионом», это «должен быть» означает, с одной стороны, что *необходимо* Число, содержащее цифру 7, обремененную небытием и ночью (= 0), но с другой стороны — что эта звездная конструкция различима несколько нечетко (это «несомненно» должна быть она — но сомнение как раз присутствует) в облаке других возможностей, в ряби, ореолом окружающей ее: корона бесконечности. Установка, которую Малларме провозгласил в *Le Mystère dans les lettres*<sup>108</sup>: «победа над случаем слово за словом», — будет реализована буквально: слово за словом Случай будет прочитан, затем просчитан *еще раз* — и таким образом реализован.

Это звездное Число будет отождествляться со Случаем и будет таким же вечным, потому что воспримет его диалектическую структуру (быть собой и своим другим). Но это отождествление не произойдет до того момента, пока код не будет расшифрован: расшифрован по случайности, то есть благодаря Случаю. Процедура разоблачения Случая самим Случаем: таков смысл Констелляции. Вот в чем «Бросок костей» приближается к *анонимности Livre*<sup>109</sup>: смысл Поэмы удерживается в центре отношения, выписать которое мог только Случай. Ведь, с одной стороны, есть поэт, который умирает, не зная, будет ли его текст расшифрован; с другой стороны —

107 Дословный перевод. (Примеч. пер.)

108 OC II, p. 234.

109 Вспомним, что в *Livre* не указан автор и что оператор, читающий ее, не считается ее сочинителем. Об этой анонимности задуманной книги см. также: *Le Livre, instrument spirituel*, OC II, p. 224.

читатели, которые случайно расшифруют код, но никогда не узнают о выборе поэта и даже о том, был ли он сделан. Ни всемогущий автор, ни всеведущий читатель: Поэма ускользает как от господства своего создателя, так и от знания своих расшифровщиков. Смысл «Броска костей» конструируется в постоянном движении этих двух фигур — автора и читателя, — которые никогда не встретятся. Эта двойная система отражений, которых друг другу взаимно недостает, это рассогласованное дрожащее колебание между нами и Капитаном — свойства самой бесконечности, что символизирует звездная *туманность* «это должен быть...».

β) Мы также точнее понимаем, что означает *уникальность* Числа. Число уникально, утверждали мы, потому что это Метр уникальной Поэмы. Ведь код сам по себе не содержит ничего уникального: считать слова своей поэмы и вставлять шараду, описывающую цифры, — это мог бы сделать кто угодно. Уникальность Числа, таким образом, должна происходить из самой Поэмы, а не из шифровки, которую при желании можно воспроизвести. Но в чем именно заключается уникальность «Броска костей»?

Внешне Поэма радикализирует замысел верлибристов: о ней, и в особенности о ней, можно сказать, что она «вмешалась в стих»<sup>110</sup>, рассеяв его по всей поверхности Страницы. При этом в отличие от верлибра эта новая форма представляет собой не только защиту нового жанра, но и непрямую защиту классического размера и рифмы: в ней поддерживается идея внутреннего счета, структуры и двойственности, разделяющей поэму (бросок костей — как если бы / как если бы — бросок костей). Тем не менее не эта радикальность формы придает «Броску костей» уникальность; ведь за ним могли и должны были последовать и другие поэмы в том же «жанре». Как мы отмечали, поэма уникальна лишь в силу того факта, что это было первое в своем роде произведение, прототип. Но сейчас следует добавить, что такая характеристика все еще слишком поверхностна: необходимо показать, каким образом порядок вводит сущностное различие, а не просто хронологический приоритет.

Что именно в «Броске костей» никогда не сможет повториться, даже в поэме такой же формы? Только одно: его *пари*. Ведь оно имеет

смысл, только будучи уникальным, даже христианским. Утопающий перед исчезновением в волнах бросает только одно послание — Христос знал только одно распятие и одно воскрешение. Представим, что Сын Господа вернулся на землю и снова испытал муку на Кресте: это были бы уже не Страсти, но комическое повторение. Точно так же мы не можем сегодня — даже зная процедуру Малларме — повторить замысел шифровки «Броска костей», разве что в качестве пародии или «трюка», который немедленно будет раскрыт. Но это относится и к самому Малларме: если бы нам достался от него целый ряд стихотворений, использующих не только форму «Броска костей», но также и его шифровку, пари превратилось бы в фарс. Перед нами был бы Поэт, который пытается увеличить свои шансы на то, чтобы быть расшифрованным, ритмично бросая в море все новые бутылки с посланиями<sup>111</sup>. Красоту жесту придает его неповторимость. А бесконечность Числа, порожденная колебанием кода, бесконечность Поэта, который участвует в неразрешимости Случая, подтверждают, что эта авантюра, как и Страсти, имела смысл лишь единожды. Метр должен был явиться только один, первый раз: его уникальность событийная, а не арифметическая.

С этой точки зрения название Поэмы, выступающее также ее ключевой фразой, предстает перед нами в новом свете: «Бросок костей никогда не отменит Случай». Мы уже пояснили, почему создание бесконечного Числа не означает отмену Случая, ведь первое отождествляется со вторым благодаря своей неразрешимой структуре. Они вступают в отношения диалектики: Число, смешиваясь со Случаем, ускользает от его воздействия. Оно перестает быть случайным

111 Эти два сонета — *Salut* и «Умолкнув с тучей высоты...» — на самом деле нельзя сравнивать с «Броском костей»: ведь Поэма содержит не только принцип счета, но и подтверждение наличия кода через шараду, представляющую Число. С другой стороны, восьмисложные сонеты не содержат никаких доказательств того, что количество их слов неслучайно, поскольку ни 70, ни 77 не зашифрованы дважды в тексте, в котором они появляются. Если бы «Бросок костей» не был написан, мы не смогли бы доказать, что эти два последних числа, несомненно, были задуманы, тогда как обратное — неверно: очевидность шифровки «Броска костей» осталась бы столь же убедительной, даже если два сонета не были написаны (или не содержали бы похожее количество слов). Таким образом, Поэма действительно занимает уникальное место в творчестве Малларме, и именно из нее исходит жест броска.

и становится необходимым. Так, в одном смысле «Бросок костей» не отменяет Случай, но в другом — отменяет, ведь он отменяет свойство Случая производить *только* контингентные реальности через исключение уникального Числа. Поэтому следует дополнить буквальный смысл названия — бросок костей никогда не отменит Случай — противоположным: бросок костей на самом деле отменил Случай. Случай одновременно и сохраняется, и разрушается вследствие двусмысленности, которая на свой манер воспроизводит двойной смысл гегелевского *Aufhebung* («преодоление/сохранение»).

Можно сказать, и с полным на то основанием, что вторая формулировка с ее фатальным звучанием красивее первой. Но в нашем случае это не так, ведь мы внимательны к *буквальному* смыслу этого заявления, к тому факту, что оно сделано в *будущем времени*. Почему Малларме, если он сформулировал предположительно универсальный закон, написал не «Бросок костей никогда не *отменяет* Случай», но «Бросок костей никогда не *отменит* Случай»? Можно сказать, и с полным на то основанием, что первая формулировка с ее фатальным звучанием красивее второй. Но нет ли у этого выбора более глубокой причины? Или выбор слов для Малларме — лишь вопрос стиля? Спросим себя, какой смысл вносит будущее время, если он *не* тождествен смыслу фразы в настоящем времени? Все вполне ясно: в названии говорится не о том, что бросок костей не может отменить случай, а о том, что *он больше никогда не сможет отменить его снова*. Иначе говоря, что единственный и уникальный бросок костей, способный отменить Случай, уже был совершен Поэмой, которую мы читаем. Ведь, как мы уже сказали, невозможно повторить акт Малларме, не соскользнув в пародийность. Все с необходимостью контингентно — кроме самой контингентности и уникального акта Поэта, который в нее встраивается, — единственный раз, и навсегда. *Nevermore*.

«Бросок костей» стремится расколоть мировую историю надвое: подобно нулевому событию, с которого начинается календарный отсчет, — как рождение Христа, — это абсолютный разрыв между «до» и «после», уникальное, неповторимое пари, без предшествующего и последующего события, разрыв, «уникальное Имя» которому — Малларме.

## Скрытая буква<sup>112</sup>

Однако вся эта система предположений строится на песке, ведь мы так и не установили, что подсчет числа 707 обладает двусмысленностью, способной сделать его бесконечным. Мы должны проверить нашу вторую гипотезу: о существовании легкой неуверенности, влияющей на получение Числа.

Попытка установить эту неуверенность ставит перед нами ту же проблему, что и попытка установить существование Числа: мы должны указать не только точное место, в котором счет становится неопределенным, но также и то, как именно смысл Поэмы — смысл одного из ее фрагментов — указывает на такую неопределенность. Так же как Число зашифровано дважды — процедурой *подсчета* и намеками в тексте (количеством слов и шарадой водоворота), — должно быть зашифровано и его «дрожание». Однако речь больше не идет о том, чтобы, как мы это только что сделали, обнаружить общие признаки бесконечности Числа: на этот раз предстоит найти для «дрожания» счета аналог того, чем Страница с водоворотом выступает для числа 707. Другими словами: определить точное место, в котором Поэма показывает, что процедура подсчета нечетка и по этой причине *успешна*. Начнем с нахождения такой Страницы, прежде чем снова подступимся к протоколу сложения слов.

К счастью, в этом вопросе у нас есть ценное указание: письмо Малларме Камиллю Моклеру от 9 октября 1897 года<sup>113</sup>, в котором поэт говорит о важности, которую он придаст немой «е»<sup>114</sup>, особенно в деле защиты регулярного стиха:

Я всегда думал, что немая «е» — это основополагающий инструмент стиха, и даже делал этот вывод в пользу сти-

112 В оригинале — la lettre voilée — отсылка к рассказу Э. По «Похищенное письмо» (La lettre volée), что дословно можно также перевести как «похищенная буква». Мейясу добавляет в заголовок одну букву — и получается «скрытая, завуалированная буква». (Примеч. пер.)

113 То есть в то время, когда он вносит правку в черновики финальной версии «Броска костей».

114 Немая «е» — «виртуальный» гласный звук во французском языке, который может произноситься или нет в зависимости от языковой ситуации, диалекта говорящего, стиля и т.д.; он соответствует букве «е» в открытом безударном слоге (belle, accablante). (Примеч. пер.)



ха регулярного — этот слог, произвольно возникающий и исчезающий, оправдывал появление определенного числа, которое в своей однообразной ударности становится невыносимым во всех случаях, кроме особых<sup>115</sup>.

Чтобы понять смысл этого заявления, стоит вспомнить, что в конце XIX века «раздор» по поводу немой «е»<sup>116</sup> еще продолжался. Этот спор, первые свидетельства о котором датируются XVIII веком<sup>117</sup>, касается того факта, правильно ли произносить немые «е» в рамках регулярного стиха, руководствуясь правилами разговорного произношения, а не метрики. Следует ли, в частности, стараться дать звучание цезуре 6–6 классического стиха через произношение немых «е», стертых в языке разговорном, но требуемых размером? Или следует поощрять, по примеру театральных актеров, естественное и фразовое чтение<sup>118</sup>, отказаться от монотонной литании александрийского стиха с ударением в полустипиях и в концах строк и приблизиться к разговорному стилю, который стремится к скрадыванию немой «е»?

Возьмем строки Расина:

Qu'il ne se borne pas à des peines légères :  
Le crime de la sœur passe celui des frères<sup>119</sup>.

115 ОС I, p. 818.

116 Специалисты по метрике предпочитают термину «немая» термины «слабая» или «нестабильная», потому что, в самом деле, этот звук не всегда немой. Однако мы будем пользоваться этим термином, как это делали Малларме и его современники.

117 Об истории раздора см.: Julia Gros de Gasquet, *En disant l'alexandrin. L'acteur tragique et son art, XVIII-XX siècle*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 332–338. См. также о ситуации в XIX веке: Michel Murat, *Le Vers libre*, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 96–97.

118 Фразовое чтение состоит в том, что ритм его основывается на синтаксисе, а не на размере. В отличие от декламации, при которой ударение — или пауза — ставится в полустипии и в конце строки, чтец старается ввести акценты, стирающие метрические границы строки (особенно внешние), чтобы подчеркнуть исключительно границы синтаксические. Фразовое чтение подчиняется той же динамике, что и скрадывание немой «е», в том, что оба этих процесса имеют целью заменить, хотя бы частично, звучание стиха на звучание фразы. О фразовом чтении в течение XIX века см.: Julia Gros de Gasquet, *En disant l'alexandrin*, op. cit., p. 175–186.

119 «Сестру своих врагов отдаст он палачу. Еще опаснее сестра, чем были братья!» (Расин Ж. Федра / пер. М.А. Донского. — *Примеч. пер.*)

Чтобы соблюсти размер, необходимо произносить «женские» окончания слов *borne, reines, crime* и *passé*. Ведь классическая метрика требует, как мы знаем, считать немую «е» в конце слова слогообразующей, если она находится между двумя согласными (*crime passionnel*) [убийство из ревности], и не произносить ее только в том случае, если за ней следует гласный (*(foll(e) inquiétude*) [безумная тревога]. Если в приведенных строках не произносить немую «е», то утрачивается не только длина стиха, но также и его внутренняя структура, то есть его разделение цезурой, положение которой перестает быть одинаковым в двух строках. А ведь цезура — это важнейший для слушателя знак, позволяющий ему признать равенство двух последовательных alexandrinских строк. Как показал Бенуа де Корнюлье, в действительности невозможно спонтанно определить метрическое равенство или неравенство двух строк, если в них содержится более восьми слогов<sup>120</sup>.

«Коротким» строкам — вплоть до восьмисложника — не требуется, таким образом, обладать внутренней структурой, чтобы их можно было распознавать. С другой стороны, если «длинные» строки — десятисложник или alexandrinский стих — хотят быть узнаваемыми, они должны содержать «фиксированную цезуру», которая делит их на части меньше восьми слогов: для упомянутых типов строк классическое деление, соответственно, 4–6 и 6–6, но в романтизме, как мы знаем, появилось также альтернативное деление alexandrinского стиха: 4–4–4. Только при этом условии слушатель или читатель смогут воспринять повторение: в случае классического alexandrinского стиха мы опираемся при определении повторения не на 12 слогов строки, а на шесть слогов полустишия. Чтобы

120

См.: Benoît de Cornulier, *Théorie du vers*. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, Paris, Seuil, 1982. «Психометрический закон восьми слогов» утверждает следующее: а) что возможно определить метрическое равенство строк длиннее восьми слогов (некоторые люди могут определить равенство только более коротких строк); б) что это спонтанное определение представляет собой определение равного количества слогов в соседних строках (слышимых или читаемых друг за другом), а не определение количества слогов, присущего каждой строке. По закону восьми слогов я могу определить, что имею дело с несколькими строками одного размера, но сам размер могу и не определить. Спонтанное узнавание изометрии — это психологический факт; спонтанное узнавание определенного размера (например, alexandrinского), напротив, факт культуры (у меня на этот стих «настроено ухо»), который может сопровождать первый факт, будучи совсем другой природы.

эта цезура воспринималась на слух, она должна подчиняться строгим ограничениям, которым без исключения следовали классические поэты и которые во многом доминировали над романтиками<sup>121</sup>.

Итак, мы понимаем, что вопрос произнесения немой «е» касается восприятия слушателем размера *как такового*: от ее произнесения зависит наша способность услышать повтор длительностей в стихотворении. Таким образом, здесь важна не «е» сама по себе, не ее звуковая субстанция, степени возможности реализации и тонкости модуляции.

Проблема не в том, чтобы определить звуковые характеристики «е» (едва слышная, хорошо слышная, акцентированная), а в том, чтобы решить, должна ли эта буква вообще произноситься как отдельный слог. Основной вопрос в том, чтобы решить, должны ли строки, обладающие размером (подверженные точному подсчету слогов), восприниматься *как метрические*. Иными словами, вопрос

121 Классическая цезура помимо привилегированного места в строке в соответствии с размером подчиняется четырем правилам, двум синтаксическим и двум фонетическим. Синтаксические правила: цезура не должна падать на слово или отделять проклитику или односложный предлог от следующего слова (проклитика — односложное слово, которое по смыслу и звучанию слитно со следующим за ним словом, например артикль, личное или указательное местоимение). Фонетические правила: они касаются как раз немой «е», которая не должна находиться ни в шестом, ни в седьмом слоге строки. Эти правила далеко не произвольны: их систематическое нарушение привело бы к написанию серии двенадцатисложных фраз, не имеющих на слух одинаковой длины. Так, следующая фраза Расина в прозе: *C'est à vous de voir com // ment vous vous défendrez* (перевод «Пира» Платона. — Примеч. пер.), в которой цезура падает на середину слова, не позволяет на слух или при чтении распознать в этой строке двенадцатисложную. Требуется «считать на пальцах», чтобы определить количество слогов. То же касается другой фразы Расина: *Tu ne fus point coupa // ble de ce sacrifice* («Ифигения в Тавриде», план первого действия. — Примеч. пер.), где седьмой слог содержит немую «е». Если переписать эти две строки, соблюдая правила цезуры, становится очевидно, что они написаны в одном размере, потому что мы можем воспринять равенство их полустуший:

Et vous verrez comment // vous pourrez vous défendre  
Tu n'as point eu de part // à cet assassinat.

Это ограничение, связанное с фиксированной цезурой, показывает, что размер не властвует над стихом как внешняя, искусственная условность (как если бы речь шла о правилах написания красивых фраз в прозе, которые бы требовали «к тому же» равного количества слогов и рифмы), но определяет его внутреннюю структуру.

Об этих примерах см.: Julia Gros de Gasquet, *En disant l'alexandrin*, op. cit., p. 32–35.

в следующем: выступает ли размерность сама по себе как поэтическое качество, заслуживающее собственного звучания? Или же речь идет о «координате» стиха, у которой нет собственной значимости, так как она представляет собой устаревшую условность, которую можно отделить от стиха и от его сути, как старую кожу от змеи? Именно этого мнения придерживались сторонники отказа от немой «е». Они считали, что произнесение этого звука делает артикуляцию искусственной — и даже смешной — для современного уха.

Систематически произносить эту букву означает приговорить классический стих к смерти, особенно стих Расина, сделав его неслышным для современников и подчинив его устаревшим правилам без всякой связи с тем, что на самом деле может придать ему драматическую и вневременную красоту. Рассмотрим еще раз пример из Расина — если из него удалить все немые «е», то звучать будет уже не александрийский стих, не две его строки, а две фразы. Каждая состоит из десяти слогов, но они не представляют собой классического десятисложника в отсутствие цезуры на четвертой позиции и близки по звучанию к «рифмованной прозе», хотя ритм 5–5 поддерживает в данном случае впечатление изометрии:

Qu'il ne se born' pas // à des peïn' légères  
Le crim' de la sœur // pass'<sup>122</sup> celui des frères.

При таком рассмотрении вопроса о немой «е» и ясном осознании ставок спора можно найти множество серьезных аргументов и за, и против. Однако стоит добавить, что речь идет о современном нам представлении этого спора и что мы не понимаем точного контекста, в котором Малларме делает свое предложение о произнесении немой «е». Ведь в XIX веке восприятие этой истории было гораздо более запутанным по причинам, которые нам следует сейчас изложить.

В то время, когда Малларме пишет письмо Моклеру, произнесение немой «е» ослаблено не только артикуляцией актеров, которые все чаще пренебрегают им, но также и «теорией акцентуации», которая властвует над французским стихосложением с 1840-х годов.

Эта теория, выдвинутая Скоппа в начале XIX века, стремилась сближить французский стих со стихом античным и европейским — особенно итальянским, — освобождая его от силлабизма, делавшего его уникальным. Речь шла об утверждении, что регулярный стих в первую очередь характеризуется не количеством слогов, но, как и античный стих, просодическими константами, то есть ритмом акцентуации — например, в случае александрийского стиха, как того и хотел Кишра, ударением в середине и в конце строки и двумя подвижными ударениями в каждом полустишии (так называемый четырехстопный александрийский стих)<sup>123</sup>. По этой теории размер определяется не делением стиха на слоги, а ударениями; количеством ударных групп, а не количеством слогов. Восприятие общности строк обеспечивается регулярностью ударения, а не повторением *n* слогов (в строке или в полустишии). Появление верлибра в конце века казалось ярким подтверждением акцентуализма, ведь новая поэтическая форма показывала, что подсчет слогов не есть необходимое свойство стиха и что, следовательно, принцип единого размера надо искать скорее в ритме.

Сегодня мы знаем — в частности, со времен появления работ Корнюлье, — что теория акцентуации не способна описать структуру регулярного стиха и что при изучении фиксированного размера невозможно воздержаться от подсчета слогов<sup>124</sup>. Но господство этой теории в конце XIX века усиливало смятение, вызванное спором

123 Например, возьмем ту же строку из «Федры»: *Qu'il ne se borne pas à des peines légères.*

124 Об истории теории акцентуации и ее современной критике см.: Jean-Michel Gouvard, *Critique du vers*, Paris, Honoré Champion, коллекция *Métrique française et comparée*, 2000, «Введение» и «Часть первая», I. Основная слабость теории акцентуации в том, что она основана на ударности, которая во французском языке не имеет четких правил: мы обнаруживаем в ней соображения не только синтаксические (тоническое ударение на последний не немой слог слова или грамматической группы), но также и стилистические (декламационное ударение на первом слоге), и наталкиваемся на неразрешимые противоречия (существует ли нетоническое ударение в предпредпоследнем слоге длинных слов, таких как *échelonnement*?). Таким образом, в сложных случаях неизбежно вмешивается субъективность автора, что делает невозможным установление критериев, с которыми все бы согласилось. Кроме того, правила, определяющие положение цезуры, связаны не с ударением, как мы видели, а с синтаксисом и фонетикой: внутренняя структура строки, таким образом, не может быть точно и объективно изучена исключительно в терминах ритмики.

по поводу немой «е», снабжая ложными аргументами противников ее систематического произнесения. Таким образом, для того чтобы спор был если и не разрешен, то хотя бы ясно изложен, нужно было, чтобы альтернативное мнение было сформулировано в уже существующих терминах: либо размер регулярного стиха делается слышимым (что обеспечивается количеством слогов), либо от этого отказываются. Далее каждый должен был бы назвать свои мотивы — верность метрическому замыслу автора (то есть его усилию по озвучиванию повторения постоянного слогового размера) или желание поддерживать связь между стихом и живой практикой языка. Если придерживаться мнения, что размер определяется количеством слогов, то становится понятно, что отказ от немой «е» сделает его, этот размер, неразборчивым. Однако из-за преобладания в конце XIX века теории акцентуации и противники, и даже защитники немой «е», кажется, не понимали, что на кону в этом раздоре — не статус самой буквы, а поэтический размер. В самом деле, так как на немую «е» *никогда не падает ударение*, ее произнесение никак не влияет на количество ударений в строке. Так, фонетисты — например, Поль Пасси — могут выступать за систематический отказ от произнесения немой «е» во имя суверенитета устной речи, при этом утверждая, что вопрос не касается размера, определяемого исключительно количеством ударений (трехстопный и четырехстопный александрийский стих и т.д.)<sup>125</sup>.

Однако аргументы сторонников немой «е» находятся в том же поле, что и аргументы их противников: в поле фонетики, а не метрики, и это признак ложной направленности самого спора. Вместо того чтобы поддерживать силлабическое постоянство стиха ради защиты немой «е», они подчеркивают разные степени произнесения этого звука и утверждают, что он остается слышимым, даже не будучи выделен в отдельный слог: например, они бы сказали, что

125

См.: Robert de Souza, Le rôle de l'e muet dans la poésie française, Mercure de France, janvier 1895, p. 7. Пасси, которого цитирует Суза, доходит даже до того, что предлагает отменить мужские «е», включая те, что находятся внутри слов (то есть ввести синкопу), если на них не падает ударение. Это дает на примере строк из «Бессмертия» Ламартина очевидно смехотворный результат (там же, с. 5):

Pour moi, quand j'verrai dans les célestes plain'  
Les astres s'écartant de leur rout' certain'  
[...] Seul, je s'rai d'bout ; seul, malgré mon effroi...

слова *aimée* и *aimé* произносятся по-разному, что в слове *gêne* первый слог удлинится благодаря присутствию немой «е» на конце слова, даже когда сама буква не произносится, и т.д.<sup>126</sup> Иными словами, они защищают звук, который никак не влияет на количество слогов (долгая или краткая гласная *ê* в слове *gêne* — слог там все равно один, в словах *aimée* и *aimé* одинаковое количество слогов). Занимаются фонетической реализацией немой «е», не понимая, что проблема в слышимости не буквы, а силлабического размера.

Эта путаница еще больше усложняется появлением в тот же период, в конце XIX века, верлибра. В самом деле, одна из характеристик этой поэтической формы — введение принципа неточности в вопрос произнесения немой «е», ведь в верлибре не существует фиксированного силлабического размера, который бы управлял произнесением этой буквы. Возможны двусмысленные случаи, в которых читатель будет сомневаться между «поэтическим» звучанием, где звук произносится ради резонанса между верлибром и регулярным стихом, и разговорным звучанием, где звук произносится не будет.

Возьмем в качестве примера стихи (посредственные) Гюстава Кана из сборника «Кочующие дворцы»:

Cycle et volute  
En trilles de flûte  
Vers des paradis pleins de nus inconnus  
Forme vestale  
En ton ombre s'étale  
Le tapis d'Orient des Êdens continus.

126 Там же, с. 12–13. Аргумент о различии *aimée/aimé* принадлежит Вольтеру, который подчеркивает важность этой буквы в своем известном письме (Письмо М. Диодати де Товаци, 24 января 1761 года, цит. по: Julia Gros de Gasquet, *En disant l'alexandrin*, op. cit., p. 334). Это различие также будет приводить Моррас в своем предисловии (VI) к «Внутренней музыке» (Paris, Grasset, 1925). Будучи ярким защитником традиционного произношения, он пользуется всеми возможными средствами, чтобы доказать свою правоту: он даже полушутя, полусерьезно вспоминает стихи, написанные [парижским серийным убийцей] Ландрю своему судье, чтобы доказать, что приверженцы отказа от немой «е» имеют в качестве сторонника такого дискредитирующего их персонажа. Этот убийца женщин действительно также был убийцей женских «е», нарочито избавляясь от них в своих стихах; за склонность к необоснованному отсечению этой гласной он, в глазах руководителя *Action française*, заслуживает гильотины.

Надо ли во второй строке произносить немую «е» в слове *trilles*, чтобы получить пятисложник? Или лучше следовать современному произношению, не произносить немые «е» и получить четырехсложник, как в предыдущей строке? Вопрос о диерезе и синерезе ставит похожую проблему, также связанную с количеством слогов. Следует ли читать последнюю строку в александрийском размере, то есть применяя в слове *Orient* диерезу (*O-ri-ent*), или использовать общеупотребительное звучание (*O-rient*) и получить в результате менее традиционную одиннадцатисложную строку?

На этом примере мы видим, что верлибр не только свободно варьирует длину каждой строки: он также фактически вводит возможность метрической неопределенности *внутри* каждой строки. Так как строки, следующие одна за другой, больше не имеют общей или регулярной длины, то и каждая из них, взятая по отдельности, больше не имеет длины строго определенной. Разумеется, сам Гюстав Кан поддерживает недвусмысленный и явно антиклассический способ чтения: он требует следовать разговорному звучанию и таким образом упраздняет двусмысленность по поводу значения немых букв. Но это — лишь внешнее правило, указанное в его предисловии о верлибре<sup>127</sup> и никак не предполагаемое новой формой самой по себе. Фактически Кан, кажется, был единственным среди верлибристов символистского периода, кто настаивал на каком бы то ни было правиле о немой «е». Его главные современники (Лафорг, Верхарн, Вьеле-Гриффен, де Ренье) поймут, что дух «свободного» стиха на самом деле склоняет к той легкой неуверенности, которая позволяет читателю самому выполнять подсчет и выбирать размер.

Итак, понятно, что спор по поводу немой «е» смог подготовить публику к изменению звучания, свойственному верлибру, вводя в регулярный стих возможность свободного выбора произношения. Зажатые между противоположными мнениями, равно неспособными одержать окончательную победу, актер, как и читатель, обнаруживали себя в ситуации возможности выбора вариантов произношения классического стиха. Этот выбор, *де-факто* возможный для традиционного размера, тем более утвердился как возможный для верлибра *де-юре*. И в ответ верлибр, кажется, стал решающим



аргументом против акцентуального анализа, освободив стих от силлабизма; он также поддержал точку зрения тех фонетистов, которые поддерживали разговорное произношение — ставшее в новой поэзии приемлемым, если не рекомендованным. Происходило своего рода взаимное укрепление между новым произношением старого стиха и двусмысленностью, установленной стихом новым<sup>128</sup>.

Однако это «заражение» доводов показывало, что никто не обладал ясным видением ситуации; ведь вопрос о немой «е», как мы теперь знаем, не может быть решен одинаковым образом для метрического (силлабического) стиха и для неметрического (верлибра). В первом случае речь об измерении стиха; во втором — исключительно о звучании. Вместо этого «современники» в конце XIX века посчитали, что силлабизм и рифма были не более чем социальной условностью, которой гении прошлого подчинялись из робости. Таким образом, задачей противников традиционного звучания стал поиск того, что они считали внутренней «музыкой» классических поэтов и драматургов, существующей помимо правил, которые их стесняли, — правил, которые сами по себе, как считалось, не имели никакой литературной ценности.

В этом контексте появление верлибра естественным образом воспринималось как радикальное освобождение поэзии, продолжающее смягчение размера, характерное для романтиков и символистов, в отличие от «жесткости» XVII века. Эти сторонники, кажется, не хотели понимать или допускать, что верлибр был разрывом, отличным *по природе* от предыдущих дерзновений, поскольку

128

Тем не менее, судя по всему, верлибристы не использовали теорию акцентуации для защиты своей позиции. Гюстав Кан — их главный теоретик, как мы упоминали, — действительно отказывался от использования тонического ударения в стихе (ударения на последнем не немом слоге в каждой грамматической группе), элемента, лежащего в самой основе теории акцентуации. Он заменяет тоническое ударение на «импульсивное», точное определение которого понять трудно и которое зависит больше от стилистических соображений, чем от грамматических. См. его «Предисловие о верлибре» в «Первых стихотворениях», *op. cit.*, p. 29–30, а также анализ этого предисловия Ролана Бьетри в *Les Théories poétiques l'époque symboliste* (1883–1896), Berne, Peter Lang SA, 1989, p. 182–190. Факт остается фактом: теория акцентуации предоставляла верлибристам полную свободу действий гораздо в большей степени, чем строгая силлабическая теория, — и именно в этом, возможно, главный эстетический вклад этой теории, в остальном весьма неудачной.

ку речь больше не шла о том, чтобы более или менее смягчить требования размера, но о том, чтобы полностью от него отказаться. Таким образом, казалось вполне законным читать регулярный стих с той же свободой (в отношении немых «е», синерезы и диерезы), что и новый стих, придавая старой поэзии музыкальную мягкость нового звучания: то был способ посмертного освобождения подлинных гениев прошлого (Расина, Мольера, Лафонтена) из-под «гнета» Малерба и Буало, которые, как считалось, притесняли их при жизни.

Это отступление было необходимо нам для того, чтобы ясно понять позицию Малларме в этом споре. В своем письме Моклеру он выражает мнение о необходимости свободы звучания немых «е» в александрийском стихе, избавляющей его от монотонности постоянного повторения одного и того же ритма. Так, надлежит «ослабить» стих, и не только на письме — подобно тому, что Малларме делал с помощью многочисленных переносов и текущих строк (особенно в «Послеполуденном отдыхе фавна»), но также и при декламации. Таким способом поэт вводит существование неуверенности в регулярный стих и сближает его с верлибром: в обоих случаях каждому дается свобода придавать стихотворению тот ритм, который кажется наиболее правильным.

Зачем ему понадобилось таким образом принимать сторону «современников»? Затем, что Малларме старается расположить в пользу фиксированного размера аргументацию тех, кто враждебно относится к поддержанию правила. Действительно, если станет возможно и даже желательно ввести гибкость в декламацию регулярного стиха, *то последнему нельзя будет больше поставить в упрек его жесткость*. После этого будет невозможно представить размер как частный и произвольный случай верлибра. Для Кана регулярность размера и рифма остаются возможностями верлибра, которыми он пользуется наряду с многими другими: таким образом, по его мнению, новая форма обладает универсальностью в отличие от метрической — которая выступает лишь ее частной, побочной формой<sup>129</sup>. Малларме, напротив, предполагает, что именно фиксированный

размер, уже затронутый неуверенностью немой «е», находится в позиции всеобщей формы, содержащей свою противоположность как одну из возможностей. Неверно, что верлибр содержит метрический стих, потому что нельзя путать случайную регулярность верлибра — появляющуюся по смысловым или ритмическим причинам — со строгим правилом, которое поэт не может свободно менять. Суть размера и рифмы в том, что они ограничивают и что им необходимо следовать всегда — а не выбирать в качестве средства художественной выразительности из палитры других средств. Если Малларме видит в размере условие церемониальной и публичной поэзии, то потому, что размер дается как обязательство, предшествующее индивидуальному выбору каждого и подходящее для создания Песни, предназначенной для Толпы. С другой стороны, если это правило принимается — если александрийский стих берется за основную форму, — то каждый может ввести принцип неуверенности в *чтение* стихотворения, то есть добавить к публичному измерению измерение личное, что позволит каждому сыграть на общем инструменте в своей манере. Письмо регулируется, но чтение — свободно. Таким образом, именно фиксированный размер объединяет в себе и правило традиции, и свободу современников.

Мы ясно видим здесь мечту, которую лелеет Малларме: мечту о неумолимом правиле, которое бы при этом содержало возможность «игры» и позволяло стиху — в первую очередь александрийскому — свободно вибрировать, меняя ритм: от скандирования, присущего двенадцатисложнику, к текучести разговорного произношения; но правило это содержало бы такой принцип неуверенности в узком, маргинальном пространстве всего одной буквы — произносимой или нет. Судя по всему, поэт желал *сделать бесконечным* александрийский стих: пусть его 12 будет фиксированным числом, которое бы в то же время фиксированным не было. Создать размер, который, подобно Случаю, содержал бы в качестве возможности свою противоположность, верлибр, не имеющий строгого правила в отношении немой «е».

Однако это желание наталкивается на препятствие. Ведь, как мы указывали, александрийский стих *и есть* фиксированный размер, и его правило, даже допускающее определенную свободу

произношения, не предполагает никаких отклонений на письме: в строке должны *читаться* 12 слогов. То же касается рифмы. Александрийской строки не существует: даже если размер регулярен (как в однострочном «Певце» Аполлинера), то он не превосходит двенадцатисложный стих — а александрийский стих по определению содержит рифмованную пару строк в строфе или двистишии. С помощью немой «е» можно играть с (устным) *применением* правила, но нельзя отрицать или подвергать сомнению его существование. Александрийский стих не содержит, несмотря на допустимое свободное обращение с ним, возможность своего чистого и простого небытия; из-за этого он не может быть бесконечным по модели Случая.

Но предположим, что Метр «Броска костей» содержит в своем правиле неуверенность, аналогичную непостоянству немой «е» в регулярном стихе (по крайней мере в той версии, которую Малларме предлагает Моклеру). Никакой учебник стихосложения не указывал на существование такого Метра. Уникальность Числа происходит из того, что мы узнали о его существовании исключительно из поэмы, которую он структурирует, благодаря рассеянными в ней подсказкам. Таким образом, все основывается на гипотезе, а не на правиле, явно устанавливаемом традицией, — на гипотезе, которая из-за этого не может быть отвергнута. Так, если мы обнаружим неопределенность в коде, который лежит в основе уникального Метра, то тотчас само существование Числа и определяющего его правила будет поставлено под сомнение. Тогда Метр содержал бы в себе принцип радикальной неопределенности: он бы существовал и не существовал. В обоих случаях — по равно серьезным причинам, если мы хотя бы сможем показать не только неоднозначность подсчета слов, но также и фрагменты поэмы, которые ей явно служат. Тогда бы мы были уверены, что Малларме смог создать стих (масштаба «Броска костей»), содержащий и «игру» верлибра, и строгий подсчет регулярного стиха; и правило, и отсутствие правила в соответствии с колебанием, которое, объединяя оба измерения современной поэзии, оказалось способным выявить ее бесконечную сущность.

Следовательно, настало время отправиться на поиски этого бесценного сбоя.

В первой части мы нашли двойное подтверждение существования Числа, то есть свершившегося броска: зашифровка 707 *в тексте* (шарада водоворота) и зашифровка 707 *текстом* (количество слов).

Если мы хотим обнаружить с той же последовательностью существование бесконечного колебания кода, нам надо снова выявить такое двойное подтверждение. Сначала найти в тексте Поэмы такой фрагмент, который содержательно, хотя и уклончиво, описывает идею «дрожания», свойственного Числу; далее выявить в тексте нарушение принципа подсчета.

Однако в случае успеха подобной расшифровки мы придем к следующему парадоксу: мы должны быть не уверены в ее существовании, одновременно обнаруживая ее подтверждение. При этом два аспекта шифровки будут действовать в противоположных направлениях.

1. Если *счет* слов действительно окажется немного неправильным, то, несомненно, причиной этого может быть намерение Малларме сделать его таковым; но причиной может быть и то, что задуманный подсчет слов существовал лишь в нашем воображении. Так, первый аспект расшифровки *текстом* способен *ослабить* саму идею о существовании кода. Расшифровка в каком-то смысле поставит под сомнение саму себя, а заодно и бросит тень подозрения на весь наш замысел: если количество слов начнет скользить, то и мы сдвинемся в сторону гипотезы, что никакого кода не существует, *никакой расшифровка тоже нет* и все это лишь дым.

2. С другой стороны, если мы обнаружим *в тексте* эпизод, недвусмысленно указывающий на сбой подсчета и на вероятность того, что ничего похожего на подсчет не происходило, то мы сможем утвердиться в мысли, что Малларме все продумал заранее и в мельчайших деталях.

Итак, двойная расшифровка даст нам смесь неуверенности и укрепленной веры, а значит и «колебание» между этими противоположными убеждениями. Чем более явно будет вырисовываться второй аспект кода, тем больше мы будем сомневаться, принимать ли его сторону. При этом само колебание убежденности будет еще больше усиливаться из-за того, что, как мы увидим, фрагмент

с сиреной в точности описывает парадокс этого открытия — такого неустойчивого, такого сомнительного, что мы уже не знаем, имело ли оно место. Сумрачная неустойчивость, которая готовится, несомненно, к появлению сверкающего «Может быть» финальной альтернативы: ничего уже не будет, разве что за исключением *может быть* Конstellляции.



Начнем с того, что попытаемся обнаружить в тексте свидетельство о сбое в процедуре подсчета.

И действительно, нам предстает такой фрагмент, который говорит не о Метре, но о его бесконечном колебании. Речь идет, как мы и предполагали, о Странице VIII и *об эпизоде с сиреной* (см. с. 136-137).

Так же как Страница VI (с водоворотом) была «Страницей Метра и Рифмы», Страница VIII может быть названа «Страницей немой “е”». Во-первых, из-за большого количества существительных и прилагательных с окончанием женского рода, оккупирующих или целую строку («*lucide et seigneuriale aigrette de vertige*»), или до трех слов подряд («*stature mignonne ténébreuse*», «*impatientes squames ultimes*»), или до трех слов с небольшими промежутками («*vertige / scintille / puis ombrage*»). Однако название, которое мы дали, лучше всего оправдывается фрагментом, располагающимся вверху Страницы и по-настоящему неисчерпаемым, где прочитывается само имя подвижной гласной:

pubère

*muet*

rire

Ирония, конечно же, в том, что мы слышим *название* буквы (е *muet*, немая «е») только при условии, что она — конечная «е» слова *pubère* — не немая, а озвучивается. Указание предельно ясное: эпизод с сиреной, помещенный под покровительство «завуалированной» буквы, предполагает, что речь пойдет о строгом правиле и его ослаблении.

Что описано в этой сцене? Капитан, кажется, утонул: он был поглощен водоворотом Страницы VI, и от него осталось лишь перо, соприкасающееся со шляпой, которая, несомненно, ему принадлежала (Страница VII). Отныне «хохол» венчает невидимый лоб: он сверкает в свете звезд, будто уже захваченный головокружением у края водоворота. Но вот внезапно из вод появляется сирена, в том же месте, где было перо, как будто это морское создание украсило себя им, заняв место исчезнувшего Героя. Перо, которое одной стороной обращено к свету, другой стороной «затеняет» сирену, которую украшает собой, — и благодаря игре слов делает ее «мрачной»; это мрачное состояние души «тонкое» создание вымещает на «скале», которую разрушает одним ударом своего хвоста. В этой скале можно узнать черную «шляпу», которая, подобно темному камню, появляется из воды, так же как «выдуманные имения», виднеющиеся вдалеке сквозь туман. Шляпа — ночное облачение Капитана, атрибут его «темной стороны», «крошечного смелого рассудка» и безумия (*toqué* — «полоумный»), тогда как перо символизирует его светлую, звездную («сиятельную») сторону. Иными словами, сирена, становясь преемницей почившего Капитана — наследной принцессой, получающей его корону, — отделяет момент окончания четкого и однозначного кода (черная ночь, шляпа, разрушенная скала), составляющего 707, от момента появления бесконечности, скоротечного мига неуверенности, связанного с выводением Числа (сверкающий хохол, которым она себя украшает). Этим жестом, быстрым и решительным, сирена разрушает «скалу» Метра, до тех пор «укрепленную» в своей арифметической истинности; разрушает ее предельную и ограничивающую точность, которая, воплотившись в 707, «установила предел для бесконечности».

Подчеркнем, что здесь нет никакой необходимости вводить в поэму элемент «фантастического», то есть полагать, что появилась «настоящая» сирена. Вообще, в «Броске костей», кажется, изображаются лишь события — может и необычные, но возможные с точки зрения законов природы, и их поэтическая ценность содержится только в их символичности. Так, небесный бросок в конце поэмы не означает, что созвездия чудесным образом начали перемещаться по небу, но символизирует призыв поэта присмотреться к черноте ночи с той точки, в которой утонул Капитан,

*встревоженный*

*сомневающийся ломкий*

*молчаливый*

*Сиятельный и высокородный жохолок  
над невидимым лбом  
сверкает*

*и вот затемнение  
возникает тонкая темная  
подобная русалке*

*нетерпеливыми последними раздвоенными*



*смех*

*как*

*ЕСЛИ*

*головокружения*

*фигура*

*пора*

*ударить*

*чешуйками*

*по скале*

*выдуманные имена*

*в этот самый момент*

*растворяющиеся в тумане*

*установившем*

*предел для бесконечности*

с поверхности воды — с плоскости моря, которое все еще волнуется и «заливает отсутствие»<sup>130</sup> своим «неотчетливым плеском». То есть мы должны восстановить «реалистскую картину» эпизода с сиреной и таким образом раскрыть всю его красоту. Представим себе, что после того как тонет Капитан, обломки судна ненадолго всплывают на поверхность, поднятые водоворотом и им же через секунду проглоченные вновь, и что среди них виднеется *носовая часть* корабля, на которой, как это часто бывало, закреплена *статуя сирены* (отсюда слово «фигура»). Эта статуя по чистой случайности появляется ровно в той самой точке, где плавает перо исчезнувшего Капитана, и на мгновение, когда статуя соприкасается с этим пером, кажется, что она берет на себя его славную «миссию», прежде чем самой исчезнуть в бездне. Можно даже подумать, что сам Капитан восстал из вод, приняв облик фантастического существа. Перед нами — видение, одновременно и галлюцинаторное, и имеющее разумное объяснение, как те образы, что мы встречаем в рассказах Эдгара По — учителя Малларме, которому он оставался всегда верен.

Что означает это превращение Капитана? Сирена (si-rène) в своем движении по кругу (tor-si-on) — это Число, которое только что было закодировано нотой Si, ставшей «королевой» Поэмы. Эта Si восседает во славеверху той же Страницы VIII (muet rire que SI), как будто она взмыла туда из глубин воронки на Странице VIII прямо в Небо (смех назван «встревоженным», sou-cièux, поднебесным, sous des cièux). «Последние раздвоенные чешуйки» «тонкой фигуры» вызывают в памяти форму буквы S с ее двумя изогнутыми краями, а также рукописную 7, горизонтальная черта которой придает ей некоторую «раздвоенность». Число, возникающее из воронки, которая его только что и скрыла, разрушает тем самым преграды финитизма, так тревожившие Капитана: Метр освобождается от породившего его кода, который стал для него помехой; со следующей Страницы он воссияет во всей славе, отныне гипотетической и вечной, своего сослагательного бытия («ЭТО БЫЛО // ЧИСЛО / БЫЛО ЛИ» и т.д.). Он наконец родится по-настоящему благодаря удару химеры, закрывшей счет.

Но одновременно с этим осуществится и преображение Капитана. Мы помним, что встряхивающий кости «кулак» положил начало преображению Героя, появившись над его головой в *условном*, а не в изъяснительном наклонении. Теперь сам *Поэт* — то есть Автор «Броска костей» — *стал одним из своих Вымыслов*. Ведь именно Малларме возвращается из царства мертвых, возрождаясь в образе Сирены. Число сделалось бесконечным благодаря неуверенности в подсчете (о которой, кстати, нам еще ничего не известно) и наде- лило своей бесконечностью Бросившего кости. Но этот бросив- ший — не кто иной, как сам Малларме, написавший Поэму-Число. Так, Малларме описывает свою телесную смерть и свое восстание из мертвых (в строгом смысле слова — сирена *восстает*) в форме одного из своих созданий. Его тело исчезло, но его дух — его пре- емник, Малларме в памяти — возвращается к нам в форме Гипоте- зы, содержащей в себе все возможности Случая: он бросил кости и не бросил их, он испытал удачу и потерпел поражение — все это одновременно и в одной логике. Эта новая сущность, «посмерт- ный автор», воплощена в поэме как один из ее элементов, такой же неустойчивый и, значит, такой же безграничный, как и другие ее химеры. Так, Малларме становится единственным, кто *полно- стью* перешел в свое произведение, проскользнул в самую внутрен- ность Страниц, между чернилами и бумагой. Он — уникальный певец, ставший буквально «сыном своих произведений», сам себя заново породивший: не через рождение как результат случайной сексуальной встречи, но через воскрешение, вызванное строгой необходимостью Случая.

Таким образом, христианский процесс восстановлен верно, хотя и преображен. Во-первых, Капитан становится своим соб- ственным пророком: он — святой Иоанн-Креститель, обезглавлен- ный водами, и его шляпа и перо возвещают о приходе спасительного Числа. Затем он становится собственным Сыном, возрожденным из мертвых в форме Сирены, раздвоенного существа, представля- ющего собой и литературный вымысел, и реальность подлинно- го жеста. Наконец, он становится *сомнительной* божественностью, настолько кратким и противоречивым было его появление на этой Земле (или на этой воде). Сирена, лишь появившись, снова исчеза- ет в океане: состоялось ли это становление бесконечным на самом

деле или лишь в нашем воображении? Все произошло слишком быстро и было слишком невероятно, чтобы быть хоть в чем-нибудь уверенными. Если Число разрушается, само рожденное от кораблекрушения — от «сотрясения единогогласного горизонта», — и если причина катастрофы — скала — сама оказывается разбита, не имеем ли мы полное право сомневаться, что произошла настоящая драма, что все это не было лишь фантазией, порожденной туманом и плеском волн? Это едва различимое появление Сирены указывает нам на противоречивость ее существа: запутывая счет, *она стремится его вовсе уничтожить, а вместе с ним — и свое действие по его уничтожению*; она рубит сук, на котором ей так никогда и не пришлось посидеть. Мы, свидетели ее сверкающей грации, уже не понимаем, произошло ли что-либо с ее появлением или нет. И, таким образом, — в качестве последнего напоминания о «судьбах христианства» — скепсис современников по отношению к подлинной божественности Христа преобразуется в сомнение в противоречивом существовании Поэта-Сирены: так произошло что-то или нет?

Как мы указали ранее, нарушения в счете влекут за собой саму идею о существовании кода и возможности его расшифровки; в то же время описание в тексте этого неоднозначного процесса подтверждает идею о возможном существовании заранее продуманного нарушения кода, отсылающего к его бесконечной и спланированной сущности.

### Общая черта<sup>131</sup>

Но мы сделали достаточно предположений. Пора наконец показать, в чем может состоять неуверенность подсчета, который на первый взгляд кажется лишенным всякой возможности сомнения: что может быть проще, чем подсчитать количество слов? Итак, последний вопрос, который нам предстоит разрешить, таков: что при подсчете количества слов может играть такую же роль, как немая «е» с ее мерцанием при подсчете количества слогов?

131

В этой главе Мейясу говорит о дефисе (trait d'union — буквально «объединяющая черта»), в связи с чем возникает некоторое количество словесных эквивалентов — которые мы постарались передать по мере возможности. (Примеч. пер.)

Ответ нашелся, как можно предположить, случайно. В первые месяцы нашего исследования мы регулярно пересчитывали слова Поэмы, чтобы убедиться, что мы не ошиблись по поводу кода. Однако, к нашему замешательству, в один из дней все подсчеты давали разный результат, отличный от «правильного». Мы каждый раз получали число, чуть меньшее или чуть большее 707: 708, 706, 705... В конце концов нам удалось найти корень ошибки и получить искомое Число. Но эта проблема раскрыла перед нами более глубокое измерение Поэмы.

В чем была причина ошибки? В наличии в Поэме *трех составных слов*. И эти составные слова мы считали то *за два слова*, то *за одно* — отсюда и небольшие изменения конечной суммы. Можно, конечно, сказать, что эта ошибка имеет исключительно субъективный характер и ничто не позволяет видеть в ней объективный принцип неуверенности. Ведь *составное слово* всегда считается *за одно*, а не за два. В этом нет никакой неопределенности, никакого признака несостоятельности правила.

Но все не так просто. Ведь оказывается, и именно в этом была причина нашей ошибки, что в *двух* из трех составных слов Поэмы *нет дефиса*. На Странице V это предлог *par delà* («за»), на Странице XI — субстантивированный предлог *au delà* («по ту сторону», «горизонт»)<sup>132</sup>. Прежде чем рассмотреть последствия такого написания, отметим, что оба слова обладают небесной гармонией, подчеркивающей их важность в Поэме. Первое, как мы помним, используется для описания кулака, «зажатого *за* бесполезной головой», то есть указывает на начало звездного преобразования Капи-

132 В издании *Pléiade* под руководством Бертрана Маршала, в остальном восхитительном, в этом моменте допущена ошибка — используется современная орфография этих двух слов, с дефисами. Издание Боньо, конечно, обладает тем недостатком, что в нем изменены типографские особенности черновики 1898 года, для воссоздания которых Бертран Маршал восстановил шрифт Дидро, изначально выбранный Малларме, но в этом существенном для нас пункте, в отсутствии дефиса в словах *au delà* и *par delà*, Боньо точно следует написанию, существующему в рукописи 1898 года, доступной в издании Франсуаза Морель: *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard. Manuscrit et épreuves*, Paris, La Table Ronde, 2007. Удивительно, но Франсуаза Морель ссылается в упомянутой книге на издание Поэмы, точно следующее типографским предписаниям Малларме, но использующее дефисы, которые, как читатель мог убедиться несколькими страницами выше, отсутствовали в рукописи.

тана через его последний жест, обращенный к небу. Второе слово играет еще более важную роль. Оно появляется в самом конце Поэмы, во вводном предложении внутри второго главного, и описывает место появления Созвездия. Добавив для удобства знаки препинания, получим следующую фразу: «Rien n'aura eu lieu que le lieu, excepté, à l'altitude, aussi loin qu'un endroit fusionne avec au delà, une Constellation»<sup>133</sup> [Ничего уже не будет, разве что за исключением того, что на высоте, *также того, что сливается с горизонтом*, Созвездия]. Выбор слов необычный: au delà (за) используется как существительное, а не как предлог, но без артикля; Созвездие появляется в месте, которое fusionne avec au delà («сливается с горизонтом»), а не с l'au delà или с *un* au delà (определенный/неопределенный артикли). Малларме несомненно поступает так для того, чтобы избежать христианской коннотации (l'au delà — «загробная жизнь»), но также, возможно, и для того, чтобы намекнуть, что Созвездие занимает пространство самого слова, как будто смешиваясь и с самим понятием au delà, и с его двусмысленностью в вопросе подсчета<sup>134</sup>.

Но в чем же двусмысленность? Во-первых, в том, что мы в данном случае имеем дело с очевидной произвольностью во французском языке, где, как мы знаем, бывают случаи, когда составное слово сливается — например, как в случае contresens («противоположное направление; бессмыслица»). В этом случае «счет-за-одно» слова кажется очевидным: contre и sens слились *видимым образом* в одно слово. «Сращение» двух понятий может также производиться с помощью дефиса, как это произошло со словом non-sens («нонсенс, бессмыслица»). В этом случае также кажется логичным считать слово за одно. Но бывает и так, что две составные части остаются разделенными пробелом. Так, слово faux sens («смысловая ошибка») считается *одним* составным словом (грамматически оно имеет тот же

133 Курсив наш.

134 Судя по всему, Малларме в своих прозаических текстах пишет au-delà в функции существительного и au delà в функции предлога. Это различие, исчезающее в издании Бертрана Маршала (где дефис появляется повсеместно), тщательно восстановлено Ивом Бонфуа в издании Igitur. Divagations. Un coup de dés (Paris, Gallimard, 1976), см., например, с. 135, 295 и 356 (см. замечание о редактировании текста, в котором поэт и издатель ясно обосновывает свой выбор, с. 432).

статус, что и *non-sens*, только дефис добавляется «в уме»<sup>135</sup>. Однако в последнем случае появляется некоторая неоднозначность. Если кто-то противопоставляет две интерпретации одного и того же текста и одной приписывает *vrai sens*, а другой — *faux sens*, то мы имеем дело скорее со словосочетанием, чем с составным словом. Ведь наш собеседник мог бы говорить и о *sens faux* (и *sens vrai*), то есть поменять эти слова местами, что невозможно в случае составного слова (*non-sens* не может стать *sens-non*). Точно так же *chaise longue* («шезлонг», букв. «длинный стул») — составное слово (без дефиса), если мы используем его для обозначения «складного кресла, предназначенного для отдыха в лежащем положении». И тем не менее в следующей фразе в разговорном стиле: «Возьмите этот стул, поменьше — нет, то есть, прошу прощения, лучше тот, длинный стул — в общем да, самый большой из двух...» очевидно, что *chaise longue* — словосочетание из двух слов.

Таким образом, контекст может изменять смысл — и количество — таких «двойных» слов, если они пишутся без дефиса: из составных слов они могут превратиться в словосочетания. В этом заключается, как мы сказали, широкая произвольность французского языка в вопросах дефисов или сращения составных слов: слова *contresens*, *non-sens*, *faux sens* принадлежат к одной смысловой семье, но обладают разной орфографией; слово *contrepoison* («противоядие») пишется так же, как *contresens*, происходит сращение двух частей составного слова, но *contre-exemple* («контрпример») пишется через дефис. Для всех этих различий нет никакой грамматической причины.

Какой была ситуация во времена Малларме? Мы знаем, что министерское постановление от 1901 года — то есть через три года после публикации «Броска костей» — официально дозволило написание составных слов без дефиса<sup>136</sup>. Тот факт, что государство сочло необходимым вмешаться по такому поводу, хотя и санкционировав свободу, заставляет думать, что вопрос тогда был далек от ясности и единообразия. Короче говоря, все это позволяет предположить,

135 Об этих примерах см.: Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994, p. 80.

136 См.: M. Riegel, J.-C. Pellat et R. Rioul, *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 80.

что если в коде и есть пространство для «игры», то оно — в подсчете составных слов.

Кажется, что Малларме в своей Поэме пользуется общепринятым написанием. Если мы посмотрим на первое издание «Словаря французского языка» Эмиля Литтре — который поэт, судя по всему, ценил<sup>137</sup> — то обнаружим, что слово *au delà*, отнесенное к наречным оборотам, в то время писалось без дефиса<sup>138</sup>. С другой стороны, слова *par delà* в этом издании вообще нет: в то время оно не считалось *одним* составным словом, а воспринималось как сочетание *двух* предлогов, *par* и *delà*, каждому из которых посвящена отдельная статья. А *par delà* фигурирует как один из вариантов употребления *delà* в посвященной этому предлогу статье. Наличие в словаре Литтре первого слова и отсутствие второго кажется тем более произвольным, что в статье, посвященной *au delà*, приводится цитата из Вольтера, где рядом с этим последним словом фигурирует как раз... предлог *par delà*<sup>139</sup>. Мы считаем это доказательством того факта, что употребление обоих слов одинаково допустимо в том состоянии языка, на которое ссылаются.

Так как же считать эти два предлога? Должны ли мы в соответствии с указаниями Литтре считать *au delà* за одно слово, а *par delà* за два? В этом случае придется принять следующее правило: мы будем считать за одно слово те составные слова, которые имеют в словаре Литтре отдельную статью, считаются самостоятельными вокабулами и включены в алфавитный список, даже если они пишутся без дефиса; за два слова мы будем считать те составные слова, которые пишутся без дефиса, не считаются *одним* словом и не имеют отдельной статьи, то есть считаются словосочетаниями. В этом случае при подсчете количества слов в «Броске костей» *au delà* будет считаться за одно слово, а *par delà* — за два. Однако все не так просто, ведь Малларме, как мы видели, использовал *au delà* с нарушением грамматических правил: будучи тем, кто всегда скрупулезно следует правилам синтаксиса как гаранту того, что он называет «горизон-

137 См.: Charles Chassé, *Les Clés de Mallarmé*, op. cit., chap. III.

138 Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1878.

139 *Ma maison qui a le lac en miroir au bout du jardin, et la Savoie par delà ce lac et les Alpes au delà de cette Savoie*, Вольтер, письмо Д'Арженталю, 8 января 1758, *ibid.*, v. I.



том внятности», он использует это слово таким образом, что невозможно точно определить его функцию; это не предлог (что ясно из структуры предложения), но это и не существительное (отсутствует артикль). Не есть ли это скрытый способ указать читателю словаря Литтре, что слово *au delà* в контексте «Броска костей» так же исключено из словарного списка, как *par delà*? В таком случае не следует считать его за два слова? Мы видим, что при таком подходе двусмысленность не устранить.

Кроме того, можно задаться более общим вопросом: почему словарь Литтре должен считаться авторитетным для «Броска костей»? Не будет ли более соответствовать духу Поэмы принятие *внутреннего* правила подсчета, происходящего исключительно из собственной логики текста, то есть считать за отдельную вокабулу любое слово, *окруженное пробелами*? Ведь «Бросок костей» в принципе приглашает нас по-новому взглянуть на разделительную силу пробелов. Следовательно, кажется более правильным довериться белым промежуткам, которые мы видим между словами, в вопросе подсчета их количества.

В этом случае мы получаем четыре слова: *au*, *delà*, *par* и *delà* — тем более что у всех этих вокабул есть самостоятельные значения в словаре: в том же словаре Литтре каждой из них посвящена отдельная статья, так что не будет считаться грамматически абсурдным разбить те словосочетания, которые они составляют. С другой стороны, все составные слова, написанные с дефисом, исключают эту белую цезуру и возможность разбивки, так что будут считаться за одно слово. Следуя именно этому правилу, мы и получили 707 слов.

Попробуем разобраться в сложившейся ситуации. Мы пришли к идее о том, что существует способ подсчета составных слов, более оправданный, чем другие, учитывая свойства «Броска костей». Поскольку архитектура Поэмы основана на типографской мощи пробелов, их поэтической способности прерывать прозаическую строку, а также строку регулярного стиха, мы будем считать, что спонтанное чтение, при котором за единицу принимается слово, отделенное пробелами, наиболее верно духу текста. Таким образом, мы в каком-то смысле отдаем должное способности пробела к разделению даже внутри одного слова — хотя бы в тех случаях, когда обе половины имеют самостоятельный смысл. Мы

также отдаем должное «силе дефиса» — этому знаку, который, появляясь в строке, борется своей целостностью против неистовости пустоты; который, кажется, единственный может связать разъединенные вокабулы в одно слово: благодаря ему составное слово считается за одно. Итак, руководствуясь таким правилом, мы и получили, сложив эти три составных слова, из которых два написаны без дефиса, цифру 5, которая была необходима нам для получения общей суммы в 707.

Остается сказать, что здесь речь идет о *решении* — обоснованном, но не императивном: возможность «игры», заложенная в правиле, допускает возможность другого выбора, который не будет бессмысленным. В этом и заключается самое важное: подсчет слов перестает быть «нейтральной» и строго объективной процедурой. Малларме впустил в свою Поэму такую лингвистическую неуверенность, которая, как и чтение немой «е», становится неуверенностью метрической. Верлибр оставляет читателю свободный выбор в вопросе чтения немых «е», диерез и синерез, хотя и предполагает чаще всего более благозвучный вариант. Точно так же метр «Броска костей» предстает перед нами в соответствии с методом подсчета, возможно, более обоснованного, чем другие, однако этот способ слишком слабо оправдан какой-либо необходимостью, чтобы полностью запретить читателю использовать любой другой.

Итак, перед нами предстала та самая деталь, которая нарушает работу общего механизма уникального Числа и, таким образом, отменяет его — то есть делает бесконечным.

Однако нам предстоит сделать еще один, последний шаг. Потому что самая вершина этой затеи — также представляющая собой, по нашему мнению, самую вершину Поэмы — связана с *третьим* составным словом. Это слово также служит третьим возможным способом записи составных слов в словаре Литтре: помимо не записанного (*par delà*) и записанного (*au delà*) слов без дефиса есть еще записанные слова *с дефисом*. То есть можно сказать, что речь идет о наиболее «твердом» составном слове из трех, и именно поэтому мы всегда считали его за одно слово в отличие от двух других. Но теперь мы понимаем, что это третье слово отменяет возможность любого однозначного правила о подсчете составных слов. Действительно, если бы все *три* слова писались *с дефисом* или *без дефиса*, мы

могли бы применить *одинаковое* правило ко всем трем: считать их все за одно, если они соединены чертой, и за два — если разделены пробелом. Но теперь это невозможно: правило получения 707 оказывается разнородным, так как основано на двух решениях и проявляет тем самым свой «аксиоматический» характер (то есть произвольный, учрежденный, не нейтральный). Другими словами, если *au delà* и *par delà* играют в тексте роль исключений, подрывающих правило (вместо того, чтобы подтверждать его, как это часто бывает с исключениями), то наше третье составное слово — единственное написанное *с дефисом* — становится исключением из исключения. Оно — то самое «меньшинство в меньшинстве», которое усугубляет сбой общей суммы, выбиваясь из той искусственной конструкции, которая необходима для получения «правильной суммы». На нем сходится все самое важное в Поэме — гипотеза, бесконечность, коронация.

Это составное слово — то уникальное слово, которое путает нам подсчет на самых его краях, демонстрируя неразрешимую природу его процедуры, — читатель, несомненно, уже догадался, о каком слове идет речь, — это не что иное, как

## PEUT-ÊTRE

Rien n'aura eu lieu que le lieu excepté PEUT-ÊTRE  
une CONSTELLATION

Rien n'aura eu lieu que le lieu excepté *par le* PEUT-  
ÊTRE une CONSTELLATION<sup>140</sup>

Это самое плотное слово «Броска костей», ведь именно в нем и посредством него сходятся все строки Поэмы, так что само его присутствие становится достаточным для создания ее истины. Благодаря тому, что Малларме *вписал* это наречие в «Бросок костей», подсчет звездного Числа приобрел колебание неуверенности, необходимое для того, чтобы сделать Метр бесконечным. «Автоперфоративное» слово, слово, порождающее само себя в образе Поэта,

ставшего своим собственным Вымыслом; сирена преображенного Капитана. МОЖЕТ БЫТЬ, создатель своей собственной истины посредством самого факта своей записи в звездной ночи поэтом, утопающим в белом.

### Заключительные заметки

Теперь мы понимаем, откуда в Поэме такое изобилие линий — тех *соединяющих* глаголы и местоимения *черточек*, что появляются в описании Числа: *existât-il* [было ли], *se chiffraît-il* [подсчитано ли], *commençaît-il et cessaît-il* [началось ли и прервется ли], *illuminât-il* [раскрыто ли]. Со строго грамматической точки зрения это *такие же* дефисы, как и в предыдущих случаях. Они не вводят никакой неопределенности в вопрос подсчета количества слов (не сращивают соединяемые ими слова) и выступают, несомненно, ироническим намеком — сопровождающим торжественность глаголов в сослагательном наклонении — на абсолютную гипотетичность нового Бесконечного и того графического «Может быть», которое ее окончательно воплощает.

Читатель, конечно, вспомнит о существовании еще одной черты — в версии *Cosmopolis* 1897 года: речь о *тире*, отделяющем слово «коронация» от финальной фразы<sup>141</sup>:

d'un compte total en formation

veillant  
           doutant  
                  roulant  
                          brillant et méditant

avant de s'arrêter  
à quelque point dernier qui le sacre —

Toute Pensée émet un Coup de Dés

Тире — несомненно знаки препинания: они могут ввести реплику в диалог или играть роль своего рода ослабленных скобок внутри фразы. Дефисы же не принимают никакого участия в пунктуации: их роль может быть лексической (составные слова), синтаксической (*crois-tu, existât-il*) или типографской (перенос слова в конце строки). Когда Малларме удалил все знаки препинания из «Броска костей» версии 1898 года, то вместе с четырьмя скобками из версии *Cosmopolis* исчезло и это финальное тире, а все дефисы остались, как лексические, так и синтаксические. Но теперь мы лучше понимаем его сомнения по поводу тире: тире в версии 1897 года служило указанием на то, что в этом месте счет следует начинать заново и по отдельности считать семь слов последней фразы, а не прибавлять их к 707 предшествующим словам. В первой части нашей работы мы уточняли, что это тире 1897 года, отделяющее Поэму от ее вывода, несомненно, не следовало считать: ни если Малларме посчитал четыре скобки, чтобы получить 707 (вместе с тире получилось бы 708), ни в том случае, если в его подсчеты вкралась ошибка, ведь исходя из нашей гипотезы в подсчете должны были учитываться только слова, а не знаки препинания (скобки или тире). Другими словами, мы уверены, что это тире в любом случае *оставалось вне счета*. Или, точнее говоря, при его участии общий счет не давал бы 707. Так, этот знак препинания отсылал, служа своеобразным типографским намеком, к другой черте — к дефису *Peut-être*, ведь и тот и другой знак вводили в счет, каждый своим способом, возможную вариативность, способную сфальсифицировать Число.

Мы сказали, что не следует путать дефис и тире и что лишь последнее из них — знак препинания. Но тире в версии 1897 года, стоящее сразу после слова «коронация», явно служило *визуальной цитатой* важнейшего для Поэмы дефиса: чтобы превознести эту внутреннюю черту *Peut-être* и ее бесконечную ценность, ее извлекли из текста и присоединили к «морали» «Броска костей», так что она тоже не участвовала в общем счете. В каком-то смысле мораль Поэмы — *Toute Pensée émet un Coup de Dès* [Каждая Мысль производит Бросок Костей] — играла роль «масштабированной модели» целого: своим смыслом (пари и его результат, порожденные зашифрованным количеством слов), своим количеством слов (7 как «шифр» 707) и той чертой, которая свидетельствовала обо всем происходящем,

вводя принцип неуверенности как фактор бесконечности (надо ли считать тире после слова «коронация» в последней фразе — что даст в сумме не 7, а 8?).

Но в таком случае почему Малларме исключил это тире из финальной версии 1898 года? Несомненно, потому что этот знак одновременно вводил *слишком много* неопределенности в Поэму, соперничая в этом с тем, что должно было стать единственной чертой неясности «Броска костей», встроенным в его слово-символ. Так же как использование четырех скобок создавало в версии 1897 года ненужную неуверенность в подсчете, тире добавляло избыточный беспорядок, который рисковал сделать невозможной будущую расшифровку. Так, тире было вычеркнуто.



Вполне вероятно, что читатель, ранее возражавший против идеи о зашифровке Числа в «Броске костей», теперь сопротивляется идее, что код может быть *всерьез* поставлен под сомнение такими мелочами.

Его возражение может принять две формы.

А. Первое возражение состоит в том, чтобы допустить, что Число равняется 707 в соответствии с нашим принципом подсчета слов, но не согласиться, что Малларме зашел настолько далеко, что ввел в свою шифровку принцип неуверенности, зависящий от тонкостей использования дефиса. Такой читатель согласен с выводами первой части нашей работы — о существовании кода, но не согласен со второй — о бесконечности кода.

На это возражение мы, как нам кажется, достаточно полно ответили всей второй частью нашей работы. Нашей гипотезе придают высокую степень правдоподобности следующие три факта: 1) важность роли неразрешимости в поэтике Малларме (в очередной раз подчеркиваемая в «Броске костей» выражением «Может быть» (*Peut-être*), записанным заглавными буквами на своде Страницы), которая заставляет усомниться в возможности однозначной расшифровки Числа; 2) зашифровка не только текстом, но и в тексте (на Странице сирены, а также немой «с») принципа нарушения

порядка; 3) тот факт, что одно из трех составных слов, нарушающих принцип подсчета слов, как раз и есть то самое финальное «Может быть» (Peut-être), связанное с Созвездием.

Третий аргумент в пользу нашей гипотезы позволяет нам (и это усиливает его) понять, почему Малларме решил считать именно слова своей Поэмы, а не слоги или другую единицу языка. В первой части мы указали на то, что этот выбор может показаться абсолютно произвольным; но теперь мы понимаем, что на тот момент наше видение «Броска костей» было неполным. Единство счета уникального Метра не просто не представляет собой результат случайного выбора — вместо этого оно становится *ретроспективно* осмысленным, даже если первое его обнаружение возможно только по случайности. Ибо считать слова — это играть неопределенностью, заложенной в составных словах, то есть сделать одно из них — в котором весь проект приводится к единству — причиной обращения кода в неуверенность. Возможно, именно в этом и заключалось тайное стремление, заложенное в «Броске костей»: записать огненными буквами самое прекрасное «*может быть*» французского языка, причину самого себя.

Б. Но этот ответ на первое возражение лишь усиливает возражение второе. Оно состоит в том, чтобы согласиться с результатами как первой части (число 707), так и второй (нарушение 707), но при этом считать, что серьезное сомнение в существовании этого *двойного* устройства невозможно. В этом случае речь идет о несогласии не с нашей интерпретацией, но с самим замыслом Малларме: поэту не удалось создать в уме читателя колебание между верой и неверием в существование кода (и броска). До раскрытия кода читатель был убежден (в целом) в отсутствии какой бы то ни было шифровки — а затем не мог не убедиться в ее наличии, даже если она содержит собственное опровержение. Ведь механизм, благодаря которому число 707 становится ненадежным, слишком хорошо продуман, чтобы стать делом случая. Именно это мы только что доказывали; мы не можем верить, что ничего не было — что Поэма не была зашифрована, — только по той причине, что подсчет слов может давать разные результаты. Мы должны скорее быть убеждены своими собственными рассуждениями, вполне допустимыми, что Малларме нарочно ввел в код беспорядок. Вместо того что-

бы придать Числу статус неразрешимой гипотезы, «удар» сирены лишь укрепил в нас уверенность в том, что поэт продумал все в мельчайших деталях.

Тем не менее поводы сомневаться в надежности нашей конструкции существуют. Вообще говоря, эта последняя балансирует на весьма непрочных основаниях и может рассыпаться при появлении в них малейшей трещины. В конце концов, кажется вполне разумным считать три составных слова за три, а не за пять слов, разделяя два из них пополам по чисто типографским причинам; в таком случае «коронация» стала бы 705-м словом Поэмы. И даже принимая наши правила подсчета, не следует забывать, что Поэма в целом насчитывает не 707 слов, а 714 — вместе с последней фразой. Кроме того, первая версия «Броска костей» от 1897 года насчитывала, как мы помним, всего 703 слова... Неужели на этом и основано наше убеждение? На этом облаке ничего не значащих чисел — 705, 714, 703...? Не становится ли очевидным весь тот ряд *решений*, которые позволили нам «обнаружить» в нужный момент «то самое» число и тем самым отбросить другие возможности, портящие наше красивое построение?

Нумерологические гипотезы, как мы видим, могут быть с легкостью разрушены самой незначительной неполадкой в их механизме. Но мы приглашаем читателя, которого подобные сомнения охватили целиком, начать эту книгу с начала, и он вновь увидит, как улетучиваются его подозрения, разрушенные, в свою очередь, соединением противоречащих аргументов.

Итак, код — конструкция одновременно и хрупкая, и прочная, допускающая постоянное колебание между этими двумя крайностями. Благодаря этому движению читатель может проникнуться бесконечностью Капитана: бесконечностью его острого сомнения, бросать ли заново кости современной поэзии; бесконечностью его возможного существования, сумрачного и светлого — рассеянного в интеллигибельной и непроницаемой сущности Числа. Того уникального Числа, которое взбивает в белой ярости не существующая в дольном мире сирена, — Числа, сотрясенного звездой.



# Заклучение



Итак, современность восторжествовала, но мы ее не знаем. Страстное усилие XIX века по отделению мессианства от его христианских условий, по изобретению гражданской религии, очищенной от догмы, освободительная политика, чуждая древнему Спасению; это небывалое усилие поэтов (Ламартин, де Виньи, Гюго, Нерваль), историков (Мишле, Кинэ), философов (Фихте, Шеллинг, Гегель, Сен-Симон, Конт), писателей (снова Гюго, Золя) и того, кого всегда было трудно отнести к какой-то одной категории, — Карла Маркса, усилие по приданию субъекту новых смысла и направления, свободных от устаревшей эсхатологии; все то, что нам преподавали наши учителя как отжившее *par excellence*, эти почившие Большие нарративы, в лучшем случае — просто обветшавшие, рассыпавшиеся в руках одиноких исследователей, в худшем — преступные, под государственным нарядом Прогресса или Революции; все это тем не менее донесло до нас *одну* совершенно конкретную вещь — уникальную Поэму, которая пересекла XX век подобно спрятанной жемчужине и наконец открылась нам в XXI веке как неожиданно успешная защита эпохи, погребенной нашим разочарованием.

Малларме дал нам понять, что современность *действительно* произвела пророка, но скрытого; мессию, но гипотетического; Христа, но созвездного. Он сконструировал невероятный магиче-

ский кристалл неконсистентности<sup>142</sup>, несущий в своем сердце, видимом насквозь, жест сирены, невозможный и живой, его породивший и всегда порождающий. Таким образом, поэт рассеял «посвящение» своего Вымысла между всеми читателями, согласившимися принять мысленную облатку его обрывочных Страниц. Все это — в духе того строгого атеизма, для которого божественное — не что иное, как Самость, сопряженная с самим Случаем.

«Бросок костей» как спасительная кристаллизация Случая.

Как кристалл Небытия.

Как то, что делает не *бытие*, но *может-бытие* главной будущей задачей мыслителей и поэтов.

И очагом этой сокровенной революции субъекта, через которую пламенеющие века снова *говорят* с нами, он выбрал этот маленький знак — *дефис, общую черту*, позаимствованную французским языком из иврита около 1540 года. Ту самую черточку, которая в известном высказывании Малларме оказывается «протитирована» тире и заявляет в 1894 году с помощью забавной двусмысленности свою будущую функцию:

Чему служит это —

Игре.

(«Музыка и литература»)

Да, чему это служит — черточка, *которую я вам показал*, а не то тире, которое вы принимаете за знак препинания? Чему, кроме игры света на витражах наших произведений?

# Приложение 1

## **Поэма и сонеты**



# POÈME

*UN COUP DE DÉS JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD*

par

STÉPHANE MALLARMÉ





# UN COUP DE DÉS



# JAMAIS

QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES CIRCONSTANCES  
ÉTERNELLES

DU FOND D'UN NAUFRAGE

SOIT

que

l'Abîme

blanchi

étale

furieux

sous une inclinaison

plane désespérément

d'aile

la sienne

par

avance retombée d'un mal à dresser le vol  
et couvrant les jaillissements  
coupant au ras les bonds

très à l'intérieur résume

l'ombre enfouie dans la profondeur par cette voile alternative

jusqu'adapter  
à l'envergure

sa béante profondeur en tant que la coque

d'un bâtiment

penché de l'un ou l'autre bord

## LE MAÎTRE

surgi  
inférant

de cette conflagration

que se

comme on menace

l'unique Nombre qui ne peut pas

hésite  
cadavre par le bras

plutôt

que de jouer

en maniaque chenu

la partie

au nom des flots

un

nauffrage cela

hors d'anciens calculs  
où la manœuvre avec l'âge oubliée

jadis il empoignait la barre

à ses pieds  
de l'horizon unanime

prépare  
s'agite et mêle  
au poing qui l'étreindrait  
un destin et les vents

être un autre

Esprit  
pour le jeter  
dans la tempête  
en reployer la division et passe fier

écarté du secret qu'il détient

envahit le chef  
coule en barbe soumise

direct de l'homme

sans nef  
n'importe  
où vaine

ancestralement à n'ouvrir pas la main  
crispée  
par delà l'inutile tête

legs en la disparition

à quelqu'un ambigu

l'ultérieur démon immémorial

ayant

de contrées nulles

induit

le vieillard vers cette conjonction suprême avec la probabilité

celui

son ombre puérile

caressée et polie et rendue et lavée

assouplie par la vague et soustraite

aux durs os perdus entre les ais

né

d'un ébat

la mer par l'aïeul tentant ou l'aïeul contre la mer

une chance oiseuse

## Fiançailles

dont

le voile d'illusion rejailli leur hantise

ainsi que le fantôme d'un geste

chancellera

s'affalera

folie



N'ABOLIRA

*COMME SI*

*Une insinuation*

*au silence*

*dans quelque proche*

*voltige*

*simple*

*enroulée avec ironie*

*ou*

*le mystère*

*précipité*

*burlé*

*tourbillon d'hilarité et d'horreur*

*autour du gouffre*

*sans le joncher*

*ni fuir*

*et en berce le vierge indice*

*COMME SI*

*plume solitaire éperdu*

*sauf*

*que la rencontre ou l'effleure une toque de minuit  
et immobilise  
au velours chiffonné par un esclaffement sombre*

*cette blancheur rigide*

*dérisoire*

*en opposition au ciel  
trop  
pour ne pas marquer  
exigüement  
quiconque*

*prince amer de l'écueil*

*s'en coiffe comme de l'héroïque  
irrésistible mais contenu  
par sa petite raison virile*

*en foudre*

*soucieux*

*expiatoire et pubère*

*muet*

*La lucide et seigneuriale aigrette  
au front invisible  
scintille*

*puis ombrage  
une stature mignonne ténébreuse  
en sa torsion de sirène*

*par d'impatientes squames ultimes*

*rire*

*que*

*SI*

*de vertige*

*debout*

*le temps  
de souffleter  
bifurquées*

*un roc*

*faux manoir  
tout de suite  
évaporer en brumes*

*qui imposa  
une borne à l'infini*

**C'ÉTAIT**  
*issu stellaire*

**CE SERAIT**  
*pire*

*non*

*davantage ni moins*

*indifféremment mais autant*



## LE NOMBRE

EXISTÂT-IL

autrement qu'hallucination éparse d'agonie

COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL

sourdant que nié et clos quand apparu

enfin

par quelque profusion répandue en rareté

SE CHIFFRÂT-IL

évidence de la somme pour peu qu'une

ILLUMINÂT-IL

# LE HASARD

*Choit*

*la plume*

*rythmique suspens du sinistre*

*s'ensevelir*

*aux écumes originelles*

*naguères d'où sursauta son délire jusqu'à une cime*

*flétrie*

*par la neutralité identique du gouffre*

**RIEN**

**de la mémorable crise  
ou se fût  
l'évènement**

accompli en vue de tout résultat nul  
humain

N'AURA EU LIEU  
une élévation ordinaire verse l'absence

QUE LE LIEU  
inférieur clapotis quelconque comme pour disperser l'acte vide  
abruptement qui sinon  
par son mensonge  
eût fondé  
la perdition

dans ces parages  
du vague  
en quoi toute réalité se dissout

**EXCEPTÉ**

**à l'altitude**

**PEUT-ÊTRE**

**aussi loin qu'un endroit**

fusionne avec au delà

                                  hors l'intérêt  
                          quant à lui signalé  
  en général  
selon telle obliquité par telle déclivité  
  de feux

vers  
    ce doit être  
        le Septentrion aussi Nord

## UNE CONSTELLATION

froide d'oubli et de désuétude  
                                  pas tant  
                                  qu'elle n'énumère  
sur quelque surface vacante et supérieure  
                                  le heurt successif  
  sidéralement  
d'un compte total en formation

veillant  
    doutant  
        roulant  
            brillant et méditant

                          avant de s'arrêter  
à quelque point dernier qui le sacre

Toute Pensée émet un Coup de Dés



# ПОЭМА

*БРОСОК КОСТЕЙ НИКОГДА НЕ ОТМЕНИТ СЛУЧАЙ*

СТЕФАН МАЛЛАРМЕ

перевод Кирилла Корчагина





# БРОСОК КОСТЕЙ



# НИКОГДА

ПУСТЬ ДАЖЕ БРОШЕННЫХ  
В УСЛОВИЯХ  
БЕСКОНЕЧНОГО КРУШЕНИЯ

ПУСТЬ

лишь

Бездна

белеет

простирается

жестокая

под отчаянно плоским

наклоном

крыльев

своих

чтобы

от злого падения вернуться к полету  
и покрывая поток  
срезая всплески

внутри себя очерчивает

тень погруженную в глубину этими чередующимися парусами

почти сравнимая  
с ними по ширине

ее зияющая глубина подобная корпусу

судна

клонящегося с одного борта на другой

## КАПИТАН

появляется

предполагая что

в то время как сотрясается

что

будто грозящем

одно Число не способное

медлит

мертвец скорее

чем

разыгрывавший

как поседевший маньяк

партию

во имя волн

одна из них

это настоящее

позабывший с годами  
правила навигации

некогда он держал штурвал

единогласный горизонт  
под его ногами

зреет  
дрожит и соединяется  
в сжатом кулаке  
судьбе и ветрам

стать другим

Духом  
погруженным  
в бурю  
позволяющим высокомерно избежать столкновения

рукой отстраненный от сохраненного им секрета

охватывает его голову  
струится по послушной бороде

крушение человека

не корабля  
пустого  
где бы он ни был

**безумие**



НЕ ОТМЕНИТ

**КАК ЕСЛИ БЫ**

*Простой  
на тишину*

*в каком-то близком*

*подраживает*

*намек*

*не лишенный иронии*

*или*

*увлекательная*

*скандальная*

*тайна*

*водовороте веселья и ужаса*

*на краю бездны*

*и не поможет ни успокоить ее*

*ни сбежать от нее*

*убаюкивая ее нетронутый знак*

*КАК ЕСЛИ БЫ*

*отчаявшиеся одинокое перо*

**в полночь**

сталкивается соприкасается с его шляпой  
и обездвиживает  
сумрачным хохотом на фоне смятого бархата

эта непреклонная белизна

ничтожная

по сравнению с небом  
вблизи

нельзя не заметить  
некоего  
маленького

насмешливого принца рифов

он одет как герой  
неотразимый но сдерживаемый  
своим крошечным смелым рассудком

в молнии

*встревоженный*

*сомневающийся ломкий*

*молчаливый*

*Сиятельный и высокородный жохолок  
над невидимым лбом  
сверкает*

*и вот затемнение  
возникает тонкая темная  
подобная русалке*

*нетерпеливыми последними раздвоенными*

*смеж*

*как*

*ЕСЛИ*

*головокружения*

*фигура*

*пора*

*ударить*

*чешуйками*

*по скале*

*выдуманные имена*

*в этот самый момент*

*растворяющиеся в тумане*

*установившем*

*предел для бесконечности*

**ЭТО БЫЛО**  
*рожденное звездами*

**ЭТО БЫЛ БЫ**  
*худший*

**или**

**больше или меньше**

**возможно такой же**



# ЧИСЛО

БЫЛО ЛИ

что-то еще за пределами лихорадочных разрозненных галлюцинаций

НАЧАЛОСЬ ЛИ ОНО И ПРЕРВЕТСЯ ЛИ

возникающее но отвергаемое и замкнутое выявляемое

наконец

изобилием явленным в нехватке

ПОДСЧИТАНО ЛИ

очевидность счета даже остановившегося на единице

РАСКРЫТО ЛИ

# СЛУЧАЙ

*Ритмично*

*падает*

*отрешенное перо катастрофы*

*скрыться*

*в доисторической пене*

*откуда не так давно возникло его безумие достигшее*

*выцветшей вершины*

*в неизменном безразличии бездны*

**НИЧЕГО**

**от незабываемого кризиса  
там где  
событие**

воплощает ничтожный человеческий  
результат

УЖЕ НЕ БУДЕТ  
привычного восхождения к отсутствию

РАЗВЕ ЧТО  
какой-то неотчетливый плеск как будто внезапно рассеивается  
бессмысленное действие  
ведь иначе  
ложь породит  
гибель

в истоках  
волн  
где реальность растворяется полностью

**ЗА ИСКЛЮЧЕНИЕМ**

**ТОГО ЧТО НА ВЫСОТЕ**

**МОЖЕТ БЫТЬ**

**ТАКЖЕ ТОГО ЧТО**

не важно  
 сколько знамений обычно ему  
 предназначено  
 этим наклоном и отклонением  
 огней

## СОЗВЕЗДИЯ

бодрствующего  
сомневающегося  
обманывающего  
блестящего и размышляющего

перед тем как замереть  
в последней точке где состоится коронация

## Каждая Мысль возвращает к Броску Костей

**Salut**<sup>143</sup>

Rien, cette écume, vierge vers  
À ne désigner que la coupe;  
Telle loin se noie une troupe  
De sirènes mainte à l'envers.

Nous naviguons, ô mes divers  
Amis, moi déjà sur la poupe  
Vous l'avant fastueux qui coupe  
Le flot de foudres et d'hivers;

Une ivresse belle m'engage  
Sans craindre même son tangage  
De porter debout ce salut

Solitude, récif, étoile  
À n'importe ce qui valut  
Le blanc souci de notre toile

(77 слов)

Игрушка, пена, свежий стих  
Чуть обозначился бокалом;  
Так тонет стая, сжата валом  
Сирен в просторах вод морских.

О, разные друзья, среди них  
Плывем, я — кормщик в боте малом,  
Вы ж — на носу, рассекшем жалом  
Вал зим и молний заревых;

Под хмелем радостным прибоя,  
Не опасаясь качки, стоя,  
Я поднимаю этот тост,

Риф, одиночество, светила,  
За всех, кто бы не стоил звезд,  
Заботы белого ветрила.

Поэт поднимает бокал шампанского, стоя перед своими товарищами, и пена напитка направляет его грезы к стайке сирен, ныряющих в океанских волнах. Его стакан [verre] — это также и стих [vers], который он читает за общим столом, скатерть которого подобна парусу, — и собравшись вокруг него, поэты готовятся к плаванию, полному опасностей и побед, которые будут славиться отныне и всегда.

144 Сонеты в переводе М.В. Талова цит. по кн.: Малларме С. Собрание стихотворений. Переложил Марк Талов / Сост. и послесл. МА. и Т.М. Таловых. М.: Художественная литература 1990. 110 с.

**« À la nue accablante tu... »<sup>145</sup>**

À la nue accablante tu  
Basse de basalte et de laves  
À même les échos esclaves  
Par une trompe sans vertu

Quel sépulcral naufrage (tu  
Le sais écume mais y baves)  
Suprême une entre les épaves  
Abolit le mât dévêtu

Ou cela que furibond faute  
De quelque perdition haute  
Tout l'abîme vain éployé

Dans le si blanc cheveu qui traîne  
Avarement aura noyé  
Le flanc enfant d'une sirène

(70 слов)



\* \* \*

Умолкнув с тучей высоты  
Риф из базальта вместе с лавой  
Рождает отзвук рабский славой  
Рожка без свойств и моготы

Крушенье вдрызг (все знала ты,  
Пена, но брег слюнишь оравой)  
Одна меж выкидок ты плавай  
Мачт обнаженных сняв кресты

Иль то что в разъяренной из-за  
Смертельной гибели средь бриза  
Бездне что вдруг отверзлась вся

В столь белом волосе из пены  
Скупое топило б унося  
Ребро дитя одной сирены

Какое крушение теряет здесь свои следы, так что на поверхности остается лишь обнаженная мачта, лишенная парусов? Катастрофа разворачивается в тишине, приглушенная [tu] безмолвным рожком [rompre], под снижающимся грозовым облаком, черным, как базальт, и красным, как лава. Лишь пена могла бы ответить на этот вопрос, но она только покрывает своей белизной место вероятного несчастья. Возможно, ничего и не случилось, и жадная бездна разверзлась зря, поглотив своим пенным зевом лишь видение юной сирены.

**Sonnet en -x**<sup>146</sup>

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,  
 L'Angoisse ce minuit, soutient, lampadophore,  
 Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix  
 Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences au salon vide: nul ptyx,  
 Aboli bibelot d'inanité sonore,  
 (Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx  
 Avec ce seul objet dont le Néant s'honore.)

Mais proche la croisée au nord vacante, un or  
 Agonise selon peut-être le décor  
 Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir, encore  
 Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe  
 De scintillations sitôt le septuor.

(104 слова)

Высоко освятив ногтей своих оникс,  
 Сей ночью держит Грусть с душой лампадофора  
 Сожженных Фениксом грез уйму — сардоникс:  
 Пеплохранилище, их не хранит амфора

На алтарях, в пустой гостиной: там — не птикс,  
 Игрушка звончатой тщеты, просвет фарфора  
 (Ведь жрец слез зачерпнуть твоих пошел, о Стикс,  
 С сосудом, чем Ничто гордится без зазора).

Окно вакантное — на Норд, но кругозор  
 Агонизирует, быть может, как *désoir*  
 Ликорнов, прянувших из пламени на никсу,

На ту, усопшую, в зеркале ню, с тех пор  
 Как в мраке, взятом в кадр, подобно сардониксу,  
 Застыл в забвении мерцаний септуор.

Тревожная ночь, зажигая звезды своих ногтей, будто подношение, бережет сны поэта, которые возрождаются каждый вечер, не находя последнего отдохновения в пустой комнате. Ни одно слово, даже лишенное смысла (например, «птикс»), не сможет стать урной с прахом почивших снов: ведь жрец [Maître] ушел черпать слезы из подземного мира, забрав с собой последний след Ничто. Тем временем рядом с окном, смотрящим на север, мы видим отблеск света на золотой раме зеркала, изображающей единорогов, бросающих языки пламени на нимфу. Этот свет тоже затухает, но не полностью: на поверхности зеркала внезапно вспыхивает Большая Медведица.



Приложение 2

**Подсчет**



# Подсчет слов «Броска костей» (по версии 1898 года)

1 Un	36 avance	71 à
2 Coup	37 retombée	72 l'
3 de	38 d'	73 envergure
4 Dés	39 un	74 sa
5 jamais	40 mal	75 béante
6 quand	41 à	76 profondeur
7 bien	42 dresser	77 en
8 même	43 le	78 tant
9 lancé	44 vol	79 que
10 dans	45 et	80 la
11 des	46 couvrant	81 coque
12 circonstances	47 les	82 d'
13 éternelles	48 jaillissements	83 un
14 du	49 coupant	84 bâtiment
15 fond	50 au	85 penché
16 d'	51 ras	86 de
17 un	52 les	87 l'
18 naufrage	53 bonds	88 un
19 soit	54 très	89 ou
20 que	55 à	90 l'
21 l'	56 l'	91 autre
22 Abîme	57 intérieur	92 bord
23 blanchi	58 résume	93 LE
24 étale	59 l'	94 MAÎTRE
25 furieux	60 ombre	95 hors
26 sous	61 enfouie	96 d'
27 une	62 dans	97 anciens
28 inclinaison	63 la	98 calculs
29 plane	64 profondeur	99 où
30 désespérément	65 par	100 la
31 d'	66 cette	101 manoeuvre
32 aile	67 voile	102 avec
33 la	68 alternative	103 l'
34 sienne	69 jusqu'	104 âge
35 par	70 adapter	105 oubliée

106	surgi	143	l'	180	de
107	jadis	144	unique	181	jouer
108	il	145	Nombre	182	en
109	empoignait	146	qui	183	maniaque
110	la	147	ne	184	chenu
111	barre	148	peut	185	la
112	inférant	149	pas	186	partie
113	de	150	être	187	au
114	cette	151	un	188	nom
115	conflagration	152	autre	189	des
116	à	153	Esprit	190	flots
117	ses	154	pour	191	un
118	pieds	155	le	192	envahit
119	de	156	jeter	193	le
120	l'	157	dans	194	chef
121	horizon	158	la	195	coule
122	unanime	159	tempête	196	en
123	que	160	en	197	barbe
124	se	161	reployer	198	soumise
125	prépare	162	la	199	nauffrage
126	s'	163	division	200	cela
127	agite	164	et	201	direct
128	et	165	passer	202	de
129	mêle	166	fier	203	l'
130	au	167	hésite	204	homme
131	poing	168	cadavre	205	sans
132	qui	169	par	206	nef
133	l'	170	le	207	n'
134	êtreindrait	171	bras	208	importe
135	comme	172	écarté	209	où
136	on	173	du	210	vaine
137	menace	174	secret	211	ancestralement
138	un	175	qu'	212	à
139	destin	176	il	213	n'
140	et	177	détient	214	ouvrir
141	les	178	plutôt	215	pas
142	vents	179	que	216	la



217	main	254	caressée	291	chance
218	crispée	255	et	292	oiseuse
219	par	256	polie	293	Fiançailles
220	delà	257	et	294	dont
221	l'	258	rendue	295	le
222	inutile	259	et	296	voile
223	tête	260	lavée	297	d'
224	legs	261	assouplie	298	illusion
225	en	262	par	299	rejailli
226	la	263	la	300	leur
227	disparition	264	vague	301	hantise
228	à	265	et	302	ainsi
229	quelqu'	266	soustraite	303	que
230	un	267	aux	304	le
231	ambigu	268	durs	305	fantôme
232	l'	269	os	306	d'
233	ultérieur	270	perdus	307	un
234	démon	271	entre	308	geste
235	immémorial	272	les	309	chancellera
236	ayant	273	ais	310	s'
237	de	274	né	311	affalera
238	contrées	275	d'	312	folie
239	nulles	276	un	313	n'
240	induit	277	ébat	314	abolira
241	le	278	la	315	comme
242	vieillard	279	mer	316	si
243	vers	280	par	317	Une
244	cette	281	l'	318	insinuation
245	conjonction	282	aïeul	319	simple
246	suprême	283	tendant	320	au
247	avec	284	ou	321	silence
248	la	285	l'	322	enroulée
249	probabilité	286	aïeul	323	avec
250	celui	287	contre	324	ironie
251	son	288	la	325	ou
252	ombre	289	mer	326	le
253	puérile	290	une	327	mystère

328	précipité	365	effleure	402	comme
329	hurlé	366	une	403	de
330	dans	367	toque	404	l'
331	quelque	368	de	405	héroïque
332	proche	369	minuit	406	irrésistible
333	tourbillon	370	et	407	mais
334	d'	371	immobilise	408	contenu
335	hilarité	372	au	409	par
336	et	373	velours	410	sa
337	d'	374	chiffonné	411	petite
338	horreur	375	par	412	raison
339	voltige	376	un	413	virile
340	autour	377	esclaffement	414	en
341	du	378	sombre	415	foudre
342	gouffre	379	cette	416	soucieux
343	sans	380	blancheur	417	expiatoire
344	le	381	rigide	418	et
345	joncher	382	dérisoire	419	pubère
346	ni	383	en	420	muet
347	fuir	384	opposition	421	rire
348	et	385	au	422	que
349	en	386	ciel	423	si
350	berce	387	trop	424	La
351	le	388	pour	425	lucide
352	vierge	389	ne	426	et
353	indice	390	pas	427	seigneuriale
354	comme	391	marquer	428	aigrette
355	si	392	exigüment	428	de
256	plume	393	quiconque	430	vertige
357	solitaire	394	prince	431	au
358	éperdue	395	amer	432	front
359	sauf	396	de	433	invisible
360	que	397	l'	434	scintille
361	la	398	écueil	435	puis
362	rencontre	399	s'	436	ombrage
363	ou	400	en	437	une
364	l'	401	coiffe	438	stature

439	439 mignonne	476	issu	513	somme
440	ténébreuse	477	stellaire	514	pour
441	debout	478	LE	515	peu
442	en	479	NOMBRE	516	qu'
443	sa	480	existât-	517	une
444	torsion	481	il	518	illuminât-
445	de	482	autrement	519	il
446	sirène	483	qu'	520	ce
447	le	484	hallucination	521	serait
448	temps	485	éparse	522	pire
449	de	486	d'	523	non
450	souffleter	487	agonie	524	davantage
451	par	488	commençât-	525	ni
452	d'	489	il	526	moins
453	impatientes	490	et	527	indifféremment
454	squames	491	cessât-	528	mais
455	ultimes	492	il	529	autant
456	bifurquées	493	sourdant	530	le
457	un	494	que	531	hasard
458	roc	495	nié	532	Choit
459	faux	496	et	533	la
460	manoir	497	clos	534	plume
461	tout	497	quand	535	rythmique
462	de	499	apparu	536	suspens
463	suite	500	enfin	537	du
464	éaporé	501	par	538	sinistre
465	en	502	quelque	538	s'
466	brumes	503	profusion	540	ensevelir
467	qui	504	répandue	541	aux
468	imposa	505	en	542	écumes
469	une	506	rareté	543	originelles
470	borne	507	se	544	naguères
471	à	508	chiffât-	545	d'
472	l'	509	il	546	où
473	infini	510	évidence	547	sursauta
474	c'	511	de	548	son
475	était	512	la	549	délire

550 jusqu'	587 l'	624 l'
551 à	588 absence	625 altitude
552 une	589 que	626 PEUT-ÊTRE
553 cime	590 le	627 aussi
554 flétrie	591 lieu	628 loin
555 par	592 inférieur	629 qu'
556 la	593 clapotis	630 un
557 neutralité	594 quelconque	631 endroit
558 identique	595 comme	632 fusionne
559 du	596 pour	633 avec
560 gouffre	597 disperser	634 au
561 rien	598 l'	635 delà
562 de	599 acte	636 hors
563 la	600 vide	637 l'
564 mémorable	601 abruptement	638 intérêt
565 crise	602 qui	639 quant
566 ou	603 sinon	640 à
567 se	604 par	642 lui
568 fût	605 son	642 signalé
569 l'	606 mensonge	643 en
570 événement	607 eût	644 général
571 accompli	608 fondé	645 selon
572 en	609 la	646 telle
573 vue	610 perdition	647 obliquité
574 de	611 dans	648 par
575 tout	612 ces	649 telle
576 résultat	613 parages	650 déclivité
577 nul	614 du	651 de
578 humain	615 vague	652 feux
579 n'	616 en	653 vers
580 aura	617 quoi	654 ce
581 eu	618 toute	655 doit
582 lieu	619 réalité	656 être
583 une	620 se	657 le
584 élévation	621 dissout	658 Septentrion
585 ordinaire	622 excepté	659 aussi
586 verse	623 à	660 Nord

661 une	680 supérieure	699 s'
662 constellation	681 le	700 arrêter
663 froide	682 heurt	701 à
664 d'	683 successif	702 quelque
665 oubli	684 sidéralement	703 point
666 et	684 d'	704 dernier
667 de	686 un	705 qui
668 désuétude	687 compte	706 le
669 pas	688 total	707 sacre
670 tant	689 en	
671 qu'	690 formation	1 Toute
672 elle	691 veillant	2 Pensée
673 n'	692 doutant	3 émet
674 énumère	693 roulant	4 un
675 sur	694 brillant	5 Coup
676 quelque	695 et	6 de
677 surface	696 méditant	7 Dés
678 vacante	697 avant	
679 et	698 de	

**NB:** Чтобы получить 707, мы должны считать *quelqu'un* [кого-то] как два слова, а не одно — в словосочетании *legs à quelqu'un ambigu* [завещание для кого-то неясного]. Так Малларме будто в шутку мечтает оставить наследство для «кого-то» одного — но такого «одного», который «неясен» именно своей двойственностью: ведь этот «кто-то» считается за двоих, когда должен считаться за одного... Необходимость именно такого подсчета дает нам очередное, последнее разъяснение смысла поэмы.

носорог

ISBN 978-5-6041497-0-6



9 785604 149706