

МАНЬКОВСКАЯ Н.Б.

Лебедь, закованный льдом. Эстетические воззрения Стефана Малларме

MANKOVSKAYA NADEZHDA B.

Ice-bound Swan. The Aesthetic Views
of Stephen Mallarmé

В статье реконструируется эстетика С. Малларме, внесшего приоритетный вклад в создание теории символизма. В его творчестве органически сочетаются поэзия, метафизика, эстетика и философия искусства. Краеугольный камень его эстетической концепции – понятие суггестии; заслуга теоретической разработки, распространения и систематического его применения принадлежит именно Малларме. Тайну символа как «абсолютной силы» художественного творчества он видит в нацеленности на суггестию – иррационально-мистическое внушение, чья специфика – указывать, не определяя, но создавая аллюзии, цель – вызывать и длить эстетическую эмоцию, а отнюдь не передавать конкретное сообщение. Суггестия в его понимании – язык соответствий мира идей, души и природы. Поэзия для Малларме – идеал духовной деятельности, восхождение от мира земного к воображаемому миру идей. Путь такого восхождения – не рассудочно-умозрительный, а интуитивно-бессознательный, что предопределяет стилистический герметизм его поэтического языка, повышенный интерес к ритмической организации стиха, проблематике синтеза искусств и синестезии в тотальном произведении искусства. Эстетические воззрения Малларме органически сопряжены с созданием им новой суггестивной поэзии – дерзкой, беспрецедентной, более чем за полтора века превосхитившей опыты леттризма и концептуальной поэзии, а также экспериментальных стихотворений в прозе.

Маньковская Надежда Борисовна

Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник сектора эстетики, Институт философии Российской академии наук, Москва
ORCID ID: 0000-0002-3383-0663
mankovskaya.nadia@yandex.ru

Ключевые слова: Малларме, эстетика, искусство, поэзия, символ, суггестия, стиль, ритм, прекрасное.

Mankovskaya Nadezhda B.

PhD, professor, chief researcher, Aesthetics Sector, Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-3383-0663
mankovskaya.nadia@yandex.ru

Key words: Mallarmé, aesthetics, art, poetry, symbol, suggestion, style, rhythm, beauty.

In the article S. Mallarmé's aesthetics that has brought priority contribution to creation of theory of symbolism is reconstructed. In his creativity poetry, metaphysics, aesthetics and philosophy of art are integrally combined. The corner stone of his aesthetic concept is the notion of suggestion; a merit of theoretical development, distribution and its regular application belongs to Mallarmé. As "absolute force" of art creativity he sees secret of symbol in aiming on suggestion – irrational-mystical inspiration, whose specificity – to specify, not defining, but creating allusions, the purpose – to cause and prolong aesthetic emotion, and not to transmit a concrete message. Suggestion in his understanding is language of conformity of world of ideas, soul and nature. Poetry for Mallarmé is ideal of spiritual activity, ascension from the terrestrial world to the imagined world of ideas. The way of such ascension is not rationally-speculative, but intuitively-unconscious, that predetermines hermetical stylistics of his poetic language, heightened interest to the rhythmic organization of the verse, problems of art synthesis and synesthesia in a total work of art. Mallarmé's aesthetic views are integrated to creation by him new suggestive poetry – bold, totally new, more than for one and a half centuries anticipated experiences of lettrism and conceptual poetry, and also experimental poems in prose.

УДК 7.01
ББК 87.8

*Грядущих гимнов гладиолус
Огнем полнеба заслонит.*
Стефан Малларме. Проза для Дезэссента
(Перевод Р. Дубровкина)

В творчестве Стефана Малларме (1842–1898) нашли оригинальное развитие многие из постулатов символизма, заложенных Шарлем Бодлером [15; 16]. В своем эссе «Книги на диване. Записанное когда-то на белом листке в начале книги Бодлера» он резюмировал характер своего отношения к предшественнику: «Немощная Муза, Ты, что истощаешь ритм и заставляешь меня вновь читать; неприятельница с зельями, я тебе возвращаю хмель, пришедший извне. Некий пейзаж носится передо мной, сильный, как опиум...» [13, с. 101].

В самой поэзии Малларме, особенно парнасского периода (60-е гг.) заключены линии как преемственности, так и творческой полемики с Бодлером. Если последний символически самоидентифицировался с парящим в небесах могучим и свободным альбатросом, которому противопоставлено приземление, то метафорическое alter ego Малларме – лебедь. Но вовсе не тот лебедь, о котором писал Бодлер:

Как-то вырвался лебедь из клетки постылой.
Перепончатой лапкою скреб он песок.
Клюв был жадно раскрыт, но, гигант белокрылый,
Он из высохшей лужи напиться не мог,
Бил крылами и, грязью себя обдавая,
Хрипло крикнул, в тоске по родимой волне:
«Гром, проснись же! Пролейся, струя дождевая!»
Как напомнил он строки Овидия мне.



Илл. 1. Эдуард Мане. Портрет Стефана Малларме. 1876. Холст, масло. 27,5 x 36 см. Музей Д'Орсэ, Париж

Жизни пасынок, сходный с душою моею, –
Ввысь глядел он, в насмешливый синий простор,
Содрогаясь, в конвульсиях вытянув шею,
Словно богу бросал исступленный укор.
<...>

Даже здесь – перед Лувром – все то же виденье.
Белый Лебедь в безумье несом маяты,
Как изгнанник – смешной и нелепый в паденье,
Пожираемый вечно жаждой, и ты...

Шарль Бодлер. Лебедь⁽¹⁾
Перевод В. Левика

Лебедь Малларме совсем иной – отнюдь не бунтарь, но печальный обессиленный изгнанник, смирившийся с невозможностью оторваться от «ужаса земли», тоскующий о «несостоявшихся полетах», застывших подо льдом ненаписанных стихов:

(1) Бодлер Ш. Лебедь // Шарль Бодлер. Цветы зла. М.: Наука, 1970. – 485 с. С. 144–145.

Могучий, девственный, в красе извивных линий
Безумием крыла ужель не разорвет
Он озеро мечты, где скрыл узорный иней
Полетов скованных прозрачно-синий лед.

И лебедь прежних дней, в порыве гордой муки,
Он знает, что ему не взвиться, не запеть.
Не создал в песне он страны, чтоб улететь,
Когда придет зима в сияньи белой скуки.

Он шеей отряхнет смертельное бессилье,
Которым вольного теперь неволит даль,
Но не позор земли, что приморозил крылья.

Он скован белизной земного одеянья
И стынет в гордых снах ненужного изгнания,
Окутанный в надменную печаль.

Стефан Малларме. Лебедь⁽²⁾
Перевод М. Волошина

В «Эмалях и камнях» Теофиль Готье проникательно замечал, что лебедь у Малларме – не живой, а скульптурный, наподобие скульптуры в зимнем парке:

Вот лебедь, плавающая, закован
Среди бассейна Тюльери...

Теофиль Готье. Зимние фантазии⁽³⁾
Перевод Н. Гумилева

Как в парнасский, так и в последующий символистский (80–90 гг.) период [1; 2, с. 85–86, 258; 6; 7; 9, с. 3–25; 10, с. 5–50; 11; 18; 20, с. 224–244; 21; 22; 28] магистральными в размышлениях Малларме об эстетике и поэтике были понятия *суггестии*, *символа*, *стиля*, *ритма*. Малларме, признанный лидер французских символистов,

- (2) *Малларме С. Лебедь* // Шедевры французской поэзии. М.: Эксмо, 2013. – 128 с. С. 115.
(3) *Готье Т. Зимние фантазии* // *Гумилев Н.С.* Собрание переводов: в 2 т. Т. 1 / Сост. В. Полушин. М.: ТЕРРА—Книжный клуб, 2008. – 432 с. С. 56.

отказывался от титула «главы школы», полагая, что менторский тон в искусстве ни в коем случае не приемлем, ведь в художественной сфере все сугубо индивидуально: «случай поэта – это случай человека, уединившегося, дабы ваять собственное надгробие» [26, с. 869]. В двадцать лет он отправился в Англию, чтобы совершенствоваться в знании английского языка – как он признавался позже в письме к Полю Верлену, только для того, чтобы лучше читать Эдгара По. Позже, в письмах Анри Казалису, он писал о своей мечте: «напишу Поэму, достойную По и не уступающую его произведениям» [14, с. 387], оставаясь верен, и чем дальше, тем больше, «суровым принципам, завещанным моим великим учителем Эдгаром По» [14, с. 380] (как и Бодлер, Малларме переводил стихотворения По, в его переводе был издан «Ворон» с иллюстрациями Эдуарда Мане). Кроме этой основной творческой цели, Малларме шлифовал свой английский, дабы в будущем иметь во Франции преподавательский заработок. В молодости он вел достаточно уединенный образ жизни, зарабатывая сначала как преподаватель английского языка в провинции, а затем, уже в Париже, – как издатель модного женского журнала.

Однако первые шаги французского символизма как течения, датирующиеся 1880 г., связаны с литературным салоном Малларме, его знаменитыми «вторниками» на рю де Ром⁽⁴⁾. Хотя изначальные символистские опыты возникли еще во времена Бодлера⁽⁵⁾, именно Малларме является автором теории символизма (сам термин «символизм» принадлежит Ж. Мореасу), в его творчестве органически сочетаются поэзия, метафизика и эстетика. Краеугольный

- (4) Завсегдатаями салона Малларме были его друзья Э. Мане, Б. Моризо, Э. Дега, П. Гоген, О. Ренуар, К. Моне, П. Верлен, Т. де Банвиль, Вилье де Лиль-Адан, А. Реньо, дез Эссарт, Э. Золя, О. Мирбо; его постоянным гостем на протяжении десяти лет был В. Гюго, неизменно встречавший Малларме фразой: «Мой дорогой поэт-импрессионист». По словам Р. Де Гурмона, «к Малларме шли, как к сибилле; его речь слушали, как оракула. Он был приветлив, но без фамильярности. Похвала в его устах поражала, как воля судьбы». См. подробнее: [13, с. 102, 104].
(5) Как описывал возмужавшего Малларме его друг Рене Гиль, он был среднего роста, хорошо сложенный, широкоплечий, стройный, но без худобы. Он обладал корректностью всех движений, их размеренной и отчетливой грацией. В поэте не было никакой тяжеловатости, в выражении же лица была единственная напряженная одухотворенность, – напряженная, но спокойная и облегченная изяществом. Малларме не расставался с пенковой трубкой – ей он посвятил стихотворение в прозе «Трубка». Его страстью в часы досуга было катание на лодках, яликах, яхтах.



Илл. 2. Эдвард Мунк. Портрет Стефана Малларме. 1896. Гравюра. 45 x 60 см. Музей Эдварда Мунка, Осло

камень его эстетической концепции – понятие суггестии. Тайну символа как «абсолютной силы» художественного творчества он видит в нацеленности на суггестию – иррационально-мистическое внушение, чья специфика – указывать, не определяя, но создавая аллюзии, цель – вызывать и длить эстетическую эмоцию, а отнюдь не передавать конкретное сообщение.

Суггестия – один из специфических атрибутов эстетики и поэтики французского символизма. Принципиальный критик этого течения с позиций реалистического искусства, видевший в символистах мистиков, «эстетов», непонятных людям, А. Франс усматривал его суть именно во внушении, а не выражении. Сама идея суггестии не является оригинальным открытием символистов. Ее высказывал еще Э. По, считавший, что любому художественному произведению необходима определенная толика суггестии; А. Шопенгауэр усма-

тривал возможность восхождения к идеям только путем метафор и суггестии, а не жестких концептов. Однако заслуга теоретической разработки, распространения и систематического применения концепции суггестии принадлежит именно Малларме. Суггестия в его понимании – язык соответствий мира идей, души и природы: «Все мое духовное существо – потаенная сокровищница соответствий, тесное соитие красок и цветов, воспоминания о предвечном ритме и таинственной науке Глагола» [5, с. 569].

Неуловимой нитью догадок,
ощупью – к тебе, зиждетелю,
видящему созидателя в каждом человеке,
перелистывающем
струны твоей лиры;
воссоздателя твоих намеков,
внезапно обрывающихся
каскадом вольных зияний;
к тебе пробираюсь ощупью,
как Эдип, ведомый Антигоной...

Перевод М. Талова⁽⁶⁾

Суггестия не отражает вещи, а проникает в них, говорит о невыразимом, передает не образ предмета (это задача выразительности), но его невыразимую суть в ощущениях, чувствах. Малларме так описывал «сущее понятие», свободное от гнета непосредственных конкретных ассоциаций: «Цветок! – говорю я. И тотчас из недр забвения, куда голос мой проецирует смутные цветочные абрисы, прорастает нечто иное, чем знакомые цветочные чашечки; возникает, как в музыке, сама пленительная идея цветка, которой не найдешь ни в одном букете» [25, с. 857]. Та же мысль передана в его стихотворении «Цветы», также внутренне полемичном по отношению к бодлеровским «Цветам зла»:

(6) Малларме С. Собрание стихотворений. Переложил М. Талов. М.: Художественная литература, 1990. С. 105.

Из лавины лазури и золота, в час
Начинанья, из первого снега созвездья
Ты ваяла огромные чаши, трудясь
Для земли, еще чистой от зла и возмездья,

Гладиолус, который, как лебедь, парит,
Лавр божественных духов, избравших изгнание,
Пурпур – перст серафима и девственный стыд,
Как смущенье аврор и лозы вызревание,
<...>

О великая Мать, эти чаши твои
В лоне сильном и трепетном ты создавала
Для поэта, просящего о забытии, –
Бальзамической смерти живые фиалы!

Стефан Малларме. Цветы⁽⁷⁾.

Перевод О. Седаковой

В своих размышлениях об искусстве Малларме отдает пальму первенства неизъяснимой тайне творчества, передать которую способна лишь суггестия: «Назвать предмет, значит уничтожить три четверти наслаждения от стихотворения, доставляемого постепенным его разгадыванием: наши упования связаны с суггестией. Совершенное владение этой тайной и образует символ как некая „абсолютная сила“, способная постепенно вызывать представление об объекте, дабы показать состояние души, или, наоборот, выбрать объект и, постепенно расшифровывая его, выявить состояние души. <...> В поэзии всегда должна быть тайна. Единственная цель литературы – заклинать вещи» [26, с. 869].

Благодаря суггестии поэтическое слово оборачивается песнью и грезой, умножая свою основанную на вымысле и аллюзиях многозначность и герметичность, не свойственную повседневной речи: «Стих завершает это обособление речи – из многих вокабул заново творя целостный, новый, чуждый языку и будто заклинанием звучащий глагол... и через него удивляетесь вы обыкновенному сочетанию

произнесенных слов, как прежде не слышали его никогда, и сама отсылка к названному предмету окутывается, одновременно, новой какой-то атмосферой» [5, с. 589]. Малларме полагал, что слово имеет отношение к реальности вещей только через взаимопонимание людей: в литературе оно довольствуется намеком на вещи либо извлечением из них определенного свойства в соответствии с авторской идеей. Задачу эту он называл транспозицией, предполагающей выбор поэтической структуры. «Чудо транспозиции», превращения природного явления в словесное нацелено на воплощение в нем чистого понятия, не стесненного воспоминанием о чем-то близком и конкретном.

Именно этим принципам Малларме следовал и в собственном поэтическом творчестве – предельно суггестивном, герметичном, соответствующим его представлениям о колдовской ауре литературы, выпускающей на волю, разбивая оковы реальности, срывая ее завесы, летучую распыленность духа. Он противопоставлял непосредственно-данному, необработанному состоянию языка его сущностное – символическое – состояние, кристаллизующееся в трансформирующем традиционную смысловую систему слова-заклинании. Его предельно ассоциативная поэзия отмечена непривычными словосочетаниями, нарушением общепринятых семантико-синтаксических соотношений, многочисленными инверсиями. По мнению Жюль Ренана, Малларме непереводим даже на французский язык [17, с. 232]. Того же мнения придерживался и ученик Малларме Реми де Гурмон.

Забота Малларме о мощи, красоте и утонченности поэтического слова не требовала непреложной ясности: «он считал ясность второстепенной прелестью: лишь бы его стих был ритмичен, правилен, музыкален, если нужно – расслаблен или необычен...» [4, с. 257]. Устами своего героя дез Эссента Ж.К. Гюисманс восхищался компактностью мысли Малларме, «густым процеженным отваром искусства» в его поэзии: «Все хитросплетения мысли он связывал клейким языком, полным оглядками и странными оборотами, недомолвками и яркими иносказаниями. Сопоставляя несопоставимое, Малларме часто обозначал их одним термином, ...чтобы выделить из них все виды и все оттенки одним мановением. Одним мановением он уничтожал процесс поиска аналогии символа, дабы внимание не распылялось на различные свойства; и, таким образом, его обозначенные рядами

(7) Малларме С. Цветы // Седакова О. Том II. Переводы. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. С. 292.

определения, размещенные одно за другим, сосредоточивались на одном слове, на целом, давая общий и полный взгляд, подобный взгляду на картину» [8, с. 429–430].

Малларме провозглашает конец эстетически ошибочному притязанию перенести в книгу, на хрупкий лист бумаги, материальное. Поэзия для него – идеал духовной деятельности, восхождение от мира земного к воображаемому миру идей. Путь такого восхождения – интуитивно-бессознательный, а не рассудочно-умозрительный (в этом с ним будет солидарен М. Метерлинк, отдававший предпочтение «априорным символам», возникающим помимо воли автора, в противовес «сознательным абстрактным» символам) [23, с. 397]. В творчестве Малларме находят подтверждение представления о символизме как объективном идеализме в искусстве. Он рассуждает о «некоем Идеализме, какой отвергает (подобно фугам или сонатам) любые природные материалы... дабы сохранился один лишь на все нарек. <...> Дабы строгая установилась образцов взаимосвязь и отложился в ней третий какой-то, провидению только доступный аспект, прозрачный и плавкий...» [5, с. 585].

Малларме определяет поэзию как то, что позволяет выразить посредством исконных ритмов человеческого языка потаенный смысл бытия и тем самым придать жизни подлинность; поэзия для него – путь духовного восхождения. В письме Анри Казалису он подчеркивает, что не стоит смешивать идеал и реальность: «...если бы Мечту настолько осквернили и принизили, где искали бы спасения мы, несчастные, кому земная юдоль внушает отвращение и у кого одно прибежище – Мечта. Причастность Идеала...» [14, с. 379]. «Высокому небу идеала» посвящены его стихотворения «Окна» и «Штурм».

...И висну на любом оконном переплете,
К земному бытию повернутый спиной,
Крещенный вечною росой, весь в позолоте,
Рассвета чистого из бездны голубой.

Подобный ангелу, люблю и гибну разом
В таинственном стекле, где вера разлита,
Рождаюсь вновь и вновь, мечту несу алмазом
К тем древним небесам, где светит красота.

Но этот бренный мир, к несчастью, – наш властитель,
Он вездесущ. Куда мы от него уйдем?
Зловонье глупости плывет в мою обитель,
И затыкаю нос, любуюсь синим днем.

Поруганный кристалл смогу ль пронзить в просторах
Я, кто познал сполна и горечь, и тщету?
О, как мне улететь на двух крылах бесперых,
В пучину вечности не рухнув на лету?

Стефан Малларме. Окна⁽⁸⁾

Перевод А. Ревича

Реальность представляется Малларме всего лишь точкой опоры посредственного разума в миражах факта, за счет чего она вызывает всеобщее понимание. И он стремится «...представить картину материи, осознающей свое бытие и все же стремящейся к Мечте, лишенной, как она знает, бытия, воспевающей Душу и все прочие подобные ей духовные представления...» [14, с. 388]. По его признанию, это крайне непросто и требует почти маниакальных усилий – ведь так трудно бывает отвлечься от жизни, чтобы воспринимать без усилий взвешенные и оттого гармоничные впечатления [14, с. 387]. Исступленные порывы к тоскливой, изысканной запредельности нашли воплощение в его сонете «Весенний сплин», где «материальные явления – кровь и нервы – анализируются вперемежку с духовными – разумом, душой. <...> Когда два начала сочетаются гармонично, произведение не слишком материально и не слишком бесплотно, тогда оно способно нечто высказать» [14, с. 377]. Малларме стремится отыскать и в идеальном простые, очевидные, даже необходимые стороны, которые можно было бы назвать типичными⁽⁹⁾.

Исходя из этого, Малларме видит в искусстве анонимную и совершенную духовную протяженность – прозрачную и безупречную. Возносящиеся над «палящим зноем реальности» «чистые ледники

(8) Малларме С. Окна // Паломник. Страницы европейской поэзии XIV–XX веков / Сборник стихов. М.: Этерна, 2007. С. 188.

(9) См.: Малларме С. Стихотворение в прозе «Прерванное представление». [14, с. 183].

эстетики» даруют красоту, чистое видение гармонического целого. Красота – ключ к искусству и одновременно его предмет, доставляющий воспринимающему единственное в своем роде бесконечно редкое и возвышенное удовольствие, эстетическое наслаждение. Последнее способно озарить собой внутренний мир личности – «(Вспомните: ведь я не наслаждаюсь красотой, но живу в ней!)» [5, с. 569].

Во многом предвосхищая теорию и практику импрессионизма, Малларме усматривает задачу новой поэтики в том, чтобы «рисовать не саму вещь, но впечатление, которое она производит» [14, с. 382]. Создавать впечатление, причем без малейшего украшения – задача тем более сложная, что поэту-символисту трудно соблюдать равновесие при сочетании чистой и субъективной поэзии с драматическим сюжетом, «...ибо глубокая увлекательность таится под причудливыми складками, которыми современный прозаик вынужден драпировать свой замысел» [14, с. 397].

Поэтическая речь для Малларме, прежде всего, мечта и песнь. Как и многие его литературные предшественники и современники в искусстве XIX века, а также некоторые последователи в XX веке, он придавал большое значение идеям синестезии и синтеза искусств. А. Рембо облек их в поэтическую форму⁽¹⁰⁾:

- (10) Если Рембо ищет и находит соответствия звуков и цветов, то у героя романа Ж.К. Гюисманса «Наоборот» Жана дез Эссента синестезийные ассоциации вызывают вкусовые ощущения, ароматы и музыка. Его вкус услаждает «орган для рта» – собрание бочонков с ликерами, водкой, джином, виски и множеством других напитков; примечательно, что они помечены надписями «флейта», «волторна», «целеста»: хозяин дома отпивает по глотку то тут, то там, разыгрывая «внутренние симфонии», вызывая вкусовые ощущения, «аналогичные тем, какие музыка доставляет слуху» (сухой кюрасо соответствует в его синестетическом восприятии кларнету, кюммель – гобою, анисовая водка – флейте и т.п.). В том же синестезийном духе дез Эссент обостренно воспринимает не только «вкус музыки», но и «звучание ароматов», их прихотливые аккорды. Он любит и ценит духи в качестве искусства ароматов, довершающего начальный запах природы. Он и сам выступает в качестве парфюмера, создавая невиданные обонятельные букеты. Многие страницы «Наоборот» посвящены подробнейшему, и сугубо эстетскому, описанию драгоценных камней и самоцветов, не говоря уже об экзотических цветах, которые дез Эссент приобретает в огромных количествах (см.: [8, с. 298, 359]). Показательно, что дез Эссент декларирует отрывок из поэмы «Иродиада» Малларме, что в свое время принесло последнему громкую известность (см.: [8, с. 429]). Цвет драгоценностей вызывает синестезийно-вкусовые ощущения и у Поля Клоделя, размышляющего о мистике драгоценных камней: «Но те камни, которые сейчас перебирают мои пальцы, действуют, каждый по-своему, не только на наше зрение, но и на наш вкус. Один кислотоват, другой тает на языке, словно мед. Если представить, что

А – черно, бело – Е, У – зелено, О – сине,
И – красно... Я хочу открыть рожденье гласных.
А – траурный корсет под стаей мух ужасных,
Роящихся вокруг, как в падали иль в тине.

Мир мрака; Е – покой тумана над пустыней.
Дрожание цветов, взлет ледников опасных.
И – пурпур, сгустком кровь, улыбка губ прекрасных,
В их ярости или в их безумье пред святыней.

У – дивные круги морей зеленоватых,
Луг, пестрый от зверья, покой морщин, измятых
Алхимией на лбах задумчивых людей.

О – звона медного глухое окончанье,
Кометой, ангелом пронзенное молчанье,
Омега, луч Ее сиреневых очей.

Рембо А. Гласные⁽¹¹⁾
Перевод Н. Гумилева

Развивая линию соответствий и синестезии в духе «Гласных» Рембо, ученик Малларме Рене Гиль исходил из слитности чувства и идеи на основе ритмического аудиовизуального синтеза, акцентируя его символический смысл:

можно дегустировать пурпур, то в одном мы признали бы бургундское, в другом – шатоикем, этот был бы похож на херес или очень старую мадеру, в этом есть обжигающая крепость, а в том – щедрая, отважная веселость шабли, а вон тот, цвета меди, ударяет в нос, как пеннистое шампанское, а еще один хранит в себе ароматы виноградников, которые нёбо различает один за другим, а затем соединяет. Но какой знаток сумеет определить место разлива лазури, год вечности и урожай духа?» [12, с. 360–361].

- (11) Рембо А. Гласные // Гумилев Н.С. Собрание переводов: в 2 т. Т. 1 / Сост. В. Полушин. М.: ТЕРРА—Книжный клуб, 2008. С. 209.

А – Орган – черный
 Е – Арфа – белый
 I – Скрипка – синий
 О – Ударные – красный
 U – Флейта – желтый

Малларме импонировали эти идеи Гиля, первым из символистов соединившего понятия символа и суггестивной «поэзии-музыки» как «единого произведения», отличающегося музыкальной инструментальной пластичностью, живописного поэтического слова. Рассуждая в своей статье «Познание творчества» о цветовом слухе, или цвете звуков, Гиль подчеркивал, что музыкальный тембр не случайно определяется как «окраска звука». Он сравнивал гласные, составляющие «голос» языка, с различными музыкальными инструментами, обеспечивающими «словесную инструментовку». Гиль уподоблял поэтическое слово слову-мелодии; их совокупность слагается в язык-музыку. Поэт должен подбирать слова с определенной звуковой гаммой, дабы их непосредственный смысл дополнялся имманентной эмоциональной силой звука – звукового воплощения идей, порождающих свойственную им музыку и ритм. Символистский «язык-музыка» – органичное объединение фонетики со звуковой инструментальной мысли как путь проникновения в изначальный целостный смысл сущего. Инструментарием поэзии-музыки выступали слова=ноты=тембры; цвета=тембры=гласные.

Двойная обработка поэтического слова в тиглях значения и звучания, завершающаяся изгнанием из поэзии всего случайного, увенчивается, согласно Малларме, превращением стиха в слово-заклинание, цельное новое слово. В своей рефлексии и саморефлексии по поводу поэтического творчества он отмечал большее родство поэзии с музыкой, чем с живописью – по крайней мере, той, что ограничивается воспроизведением форм внешнего мира: для поэта важны не уже созданные до нас вещи, но отношения между ними. Ведь, по его остроумному замечанию, между демонстрацией внешней формы вещей и глубинным проникновением в мотивации человеческой души такая же разница, как между корсетом и красивой грудью...[26, с. 871]. Он заострил мысль Вагнера о поэзии как продолжении музыки: привлечение музыки в литературу, по его мнению, и есть поэзия; поэзия – служанка музыки, той чистой абстракции, к которой и стремится поэзия в поисках абсолюта; достичь ее можно лишь посредством символа: «Пусть услышим мы,

непреложно, луч света – как золотят и рвут изгиб мелодий блики его: как, с Вагнера начиная, достигает Музыка Стих, дабы создать Поэзию». [5, с. 585]. Этим идеям Малларме был верен и в собственной поэзии, отмеченной редкой ритмической музыкальностью.

Каждая человеческая душа виделась Малларме как неповторимая мелодия, которую можно поэтически развить звуками флейты или виолы, что великолепно удавалось Вагнеру:

<...>

Из подлинных глубин ликующего гула
 Лавина поднялась и паперть захлестнула,
 Где, ненавидимый, в огне фанфар возник

Не Рихард Вагнер, нет! – титан земных преданий,
 Священнодействуя над кипой древних книг,
 Как над чернилами пророческих рыданий.

Стефан Малларме. Посвящение (Рихарду Вагнеру)⁽¹²⁾

Перевод Р. Дубровкина

Музыкальные пристрастия Малларме снискали ему известность среди музыкантов: его эклога «Полдень фавна» послужила темой для симфонической «Прелюдии к послеполуденному отдыху фавна» Клода Дебюсси (1894), посещавшего салон Малларме; в 1912 году в Париже в рамках русских сезонов состоялась премьера созданного на эту музыку балета «Послеполуденный отдых фавна». В 1913 году Дебюсси и Равель независимо друг от друга создали вокальные циклы под одним и тем же названием – «Три поэмы Стефана Малларме» на его стихи «Вздых» и «Ничтожная просьба»: Дебюсси завершает свой цикл стихотворением «Веер», а Равель – «На крупе скакуна лихого». Морис Равель писал, что хотел передать в этом музыкальном опусе особенности поэзии Малларме и, прежде всего, свойственную ему изысканность и глубину. Поэтическое творчество Малларме вдохновило Пьера Булеза

(12) *Малларме С.* Посвящение [Электронный ресурс] // Стефан Малларме. Стихотворения. Игитур / в переводе Романа Дубровкина. М., 2012. Режим доступа: http://dubrovkin.imwerden.de/lib/exe/fetch.php/wiki:mallarme_v_perevodakh_romana_dubrovkina_2013_text.pdf (дата обращения 18.12.2019)

на создание «Импровизаций на Малларме» и музыкального цикла «Складка за складкой». Булез отмечал глубокое влияние, оказанное французским символистом на его музыкальное мышление⁽¹³⁾.

Большое место в своих эстетических исканиях Малларме уделял теме синтеза искусств в «тотальном» произведении: «...теперь, когда лежат перед нами в осколках великие ритмы литературы, ...распыляясь в голосовую рябь, к инструментовке близкую, именно и ищем мы искусство, какое должно завершить транспозицию симфонии в Книгу или, говоря попросту, возратить наше добро: ибо не из бесхитростных звуков, медью, струнами и деревом издаваемых, но, бесспорно, из разумной речи человеческой, апогея достигшей, воспоследует, как свод всепроникающих отношений, во всей полноте и очевидности своей – Музыка» [5, с. 588]. Он и сам задумал «Великое произведение», которое станет «орфическим воплощением Земли» [25, с. 663], «гимном всеобщим взаимосвязям» [25, с. 387], позволит радостно созерцать вечность и наслаждаться ею при жизни. Замысел Книги как венца своего творчества он ассоциировал с обретением ключа к собственной личности, как «центр самого себя, где я держусь, словно *священный паук*, на главных нитях, уже свитых моим разумом, и на их *переплетениях* я сплету великолепное кружево, уже сегодня я провижу его, оно существует в чреве красоты» [14, с. 391]. Первоначально поэт предполагал создать ее в одиночку. В 1886 году он рассчитывал, что такой труд займет двадцать лет, Книга будет насчитывать пять томов (позже он запланировал двадцать томов⁽¹⁴⁾). Предвосхищая идеи структуриали-

стов XX века о «смерти автора», он замысливал свой заветный труд как анонимный, «ибо Текст в нем говорит сам собой, без авторского голоса» [14, с. 412].

Малларме задумывал свою Книгу не только как объединение литературных жанров – поэзии, прозы и очерка, но и как синтез изящных искусств – музыки, театра, танца. По собственному признанию Малларме, его пристрастиями в искусстве, казалось бы, почти взаимно-исключающими, были балет и органная музыка [14, с. 413]. Не только в теории, но и на практике он начинает строить свои произведения по симфоническому принципу, как синтез стихов и прозы. Ему вторил Т. де Визева, мечтавший не только о синтезе литературных жанров, но и о том, чтобы «тогда, на основе наконец-то сложившейся литературы, к ней добавились основные средства живописи и музыки: тогда художники обретут Искусство» [29].

Апофеоз синтеза искусств Малларме связывал с театром будущего, способным выразить весь Универсум, стать союзом искусств. В те времена, когда на парижской сцене господствовал «бульвар», бешеным успехом пользовались спектакли по пьесам Скриба и Лабиша, а «Привидения» и «Кукольный дом» Ибсена, поставленные Антуаном в «Свободном театре», принимались критикой и публикой в штыки, он мечтал о театре-храме, где в целостном драматическом действе, коллективной народной мистерии соединятся мечта и действительность. Идеальный театр для него – церемония, где объединятся собственно драма («последовательность внешних действий»), танец («символическое изображение земных аксессуаров»), музыка («волшебница, посвящающая в тайну») на основе символической суггестии посредством «метафорических небес» «на фоне волшебного сияния экстаза, чисто духовного события, единой целостной идеи» [24, с. 234].

Такого рода упования разделяло немало театральных деятелей символистского круга. Так, теоретик символистского театра Э. Шюре видел его перспективы в создании на основе легенд и символов надмирного театра, идеалистического религиозного театра души, мечты, трансцендентного. П. Фор наметил впечатляющую программу «идеалистического театра» для «Театра микс»: в нем должны были ставиться великие несценические эпопеи – «Рамаяна», Библия, диалоги Платона и Ренана, китайские драмы, Верлен, Мореас (в XX в. с этим коррелировали замыслы А. Арто, планировавшего инсценизацию Библии,

(13) «Я считаю, что текст Малларме обладает собственной красотой и является самостоятельным, так что нет необходимости добавлять к нему что бы то ни было. Если мы хотим насладиться одной лишь красотой самого текста, то лучше послушать декламацию стихотворения. Столь же плохим решением, по-моему, было бы попросту проследить, как стихотворение развертывается. Для меня речь идет о том, чтобы дать уловить его внутреннюю структуру и согласовать ее с моей музыкой. Разумеется, для этого я могу и должен позволить себе достаточно значительные вольности; отношения со стихотворением для меня располагаются на более возвышенном уровне, чем просто соблюдение стоп и рифм. Такой более возвышенный уровень есть уровень семантики» [3, с. 169].

(14) Как полагают некоторые исследователи, к концу жизни Малларме был вынужден отказаться от своего замысла и склонялся к романтической концепции книги, постепенно создаваемой человечеством в целом (см.: [19, с. 102–103]. Малларме сетовал на книгу-деспота, им самим порожденного мучителя, на завершение которой не хватило бы и целой жизни. Однако, как он надеялся, готовые фрагменты свидетельствовали бы о том, что автору открылось нечто подлинно грандиозное, чего он не смог воплотить.

постановку всех произведений Шекспира, Фарга, Сада, Бюхнера, пьес елизаветинского театра, романтических мелодрам). И действительно, в этом театре, получившем после реорганизации название «Театр искусства», ставились не только классические пьесы, но и произведения символистов – Мориса, де Гурмона, Шюре, Метерлинка, самого Малларме. Причем акцент делался на синестезии, «симфонии чувств»: перепады страстей акцентировались не только сменой освещения сцены, но и ароматами гелиотропа или ландыша, ладана или одеколона – их разбрызгивали из пульверизаторов с верхних ярусов (более века спустя театр и кино еще только подступают к подобным спецэффектам в технике 4D). Но главное, не только в теории, но и в театральной практике появились символистские пьесы и спектакли, во многом оправдывающие такие ожидания – достаточно назвать метафизический театр трагического ожидания невидимого, оккультного, тайного М. Метерлинка («Слепые», «Там, за дверью», «Пеллеас и Мелизанда»), поэтические драмы П. Клоделя («Полуденный раздел», «Атласный башмачок», «Благовещение», «Золотая голова»), мистические драмы О. Вилье де Лиль-Адана («Аксель»), эзотерические пьесы Ж. Пеладана («Вавилон», «Эдип и Сфинкс», «Семирамида», «Прометеида»), пьесы-мистерии Рашильд («Госпожа Смерть»), Ж. Буа («Свадьба Сатаны»), П. Кияра («Девушка с отрезанными руками»), Ш. Мориса («Херувим»), Р. де Гурмона («Теодат»), М. Бобура («Образ»).

По мнению Малларме, поэтику символизма олицетворяют нежные звуки лютни, а не торжественные раскаты органа, присущие официальной поэзии его времени, которую он критикует за излишнюю гладкопись. Парнасцы, которым он сам отдал дань увлечения в молодые годы, в парнасский период творчества, по его зрелому мнению, чересчур прямолинейны в сюжетостроении, подобно философам и риторам прошлого, они недооценивают силу аллюзий. Критикуя парнасцев за чересчур педантичные описания, лишённые всякой таинственности, Малларме призывал художников «смутно намекать на молчаливый объект посредством аллюзий, исключая прямую прямолинейность» [25, с. 400]. К тому же парнасцы, по его мнению, злоупотребляют «ударными инструментами» александрийского стиха, который уместен лишь в «ударные», торжественные моменты: «Действительно, парнасцы были безоговорочными служителями стиха, подчиняли ему свою индивидуальность. Молодые же вдохновляются музыкой, как если бы до них

ничего не было. Но они лишь преодолевают окостенелость парнасской конструкции, и, по моему мнению, усилия и тех, и других могут дополнять друг друга» [25, с. 868]: ведь очередной раскол между «древними» и «новыми» обусловлен взаимным недопониманием. Вместе с тем, отдавая дань парнасцам, Малларме выступает на стороне «новых» – символистов, ставя на первое место не только в стихах, но и в прозе ритм и стиль – главные компоненты версификации. В содержательном отношении молодое поколение, подчеркивает он, ближе к поэтическому идеалу, чем парнасцы, благодаря тому, что в их творчестве больше воздуха, гибкости, текучести, движения. В формальном же отношении обновление поэтического языка связывается им с ростом творческой свободы, вдохновением, усилением личностных компонентов, а значит, приоритетом неожиданностей, диссонансов, разрывов, а не гладкости. Среди поэтов-символистов нового поколения, отличающихся безусловной оригинальностью художественного видения, он особо отмечал А. де Ренье, Ш. Мориса, Ж. Мореаса.

Такая позиция обусловила его критику натурализма: «Литературным ребячеством предшественников было полагать, что выбрать несколько драгоценных камней и записать, пусть и очень старательно, их названия на бумаге – это и значит *изготавливать* драгоценные камни. Ну уж нет! Поэзия – это *творчество*. Нужно улавливать в человеческой душе столь кристально чистые состояния, тот свет, который действительно является человеческим сокровищем: тогда и возникнут символ, творчество, а слово, поэзия, обретут свой смысл» [25, с. 870]. Малларме призывал ежедневно стирать со своей природной озаренности всю внешнюю пыль, которую часто, наоборот, накапливают, именуя ее опытом: «Когда какое-то произведение созреет, оно само падает, как спелый плод» [14, с. 390].

В отличие от натурализма, символизм обращен к более глубокому уровню духовности, к созиданию, а не воспроизведению: именно здесь область символа, сфера творчества. Задача художника-символиста – отнюдь не создавать вещи, но улавливать связи между ними, сплетая из этих связующих нитей стихи и оркестровые звучания. А для этого необходим созерцательный настрой, намек, подсказка, и ничего другого: совершенное владение таинством подсказки-намёка, передающей путем медленного разгадывания вещи состояние души, как раз и создает символ, являющийся целью и идеалом, заключает Малларме.

Именно этой цели и идеалу было посвящено поэтическое творчество Малларме. Поэзию, дарующую высшую радость, наслаждение, он считал высшей печатью цивилизации, единственным занятием, достойным человека. Стихотворная форма, в его представлении, возмещает недостаточность языков, являясь их высшим дополнением; когда же инстинкт поэзии отторгнут, без него мельчает все, даже и самое течение жизни. Миссия же поэзии состоит в том, что она позволяет языку вырваться на свободу, распасться на тысячи ритмических частиц.

Такая свобода стихосложения была присуща самому Малларме как новатору поэтического языка. Выступая против «старой натруженной, пустой формы стиха», он призывает к осознанию безусловной прелести неправильного стиха, бунтарской «перезакалке» поэзии: «Потребность в стихотворстве, противясь всевозможным обстоятельствам, продлила в новом облике блистательный расцвет: скрытая обычно от глаз, перезакалка стиха происходит теперь на виду у всех, через пленительную приблизительность. <...> Все здесь словно зависает в воздухе, дробящиеся фрагменты чередуются, располагаются один против другого, создают, и они тоже, всеохватный ритм – поэму молчания в пробелах строк; только по-своему преломляет его каждая подвеска» [14, с. 587].

Квинтэссенцией высокой, неизвестной до той поры ритмической свободы Малларме считал верлибр: «Все новое себя утверждает применительно к верлибру <...> к верлибру „полиморфному“, назовем его как подобает – и рассмотрим теперь, как растворяется установленное число слогов, до бесконечности, в чем угодно, лишь бы повторялось вновь и вновь удовольствие. Эвфония, сновиденный жест, тональная ценность слов» [14, с. 582, 587].

Вдохновляясь верлибром, Малларме стал создателем новой суггестивной поэзии – дерзкой, беспрецедентной, более чем за полтора века предвосхитившей опыты леттризма и концептуальной поэзии, а также экспериментальных стихотворений в прозе. В поэме «Бросок костей никогда не отменит случая» он создает причудливое словесное созвездие – пространственные построения на двустраничном развороте словесных фрагментов прихотливо ветвящейся нелинейной фразы, разнокалиберных буквенных узоров-звездочек. Малларме задумывал эту поэму как своеобразную партитуру, поэтическую канву,

предназначенную для вокального исполнения⁽¹⁵⁾. «Созвездие» свидетельствует о рождении нового художественно-эстетического принципа, новаторского поэтического кредо; метафорой творчества Малларме становится случайность, бросок игральные кости как магический поэтический жест: «Давно, с незапамятных времен... предпочтение отдал я случаю, что в самой сокровенности своей черпает силу для взрыва чувств» [5, с. 573]⁽¹⁶⁾.

СОЗВЕЗДИЕ

Забытое и остывшее
но еще
отображающее
на открытой и высокой небесной тверди
спонтанную
звездную россыпь
устремленную к неизвестному конечному результату
бодрствуя
катаясь
искрясь
созерцающая и медля
перед тем как остановиться
в некой последней точке которая венчает все

Каждая Мысль есть Бросок Костей

Перевод М. Фрейдкина⁽¹⁷⁾

- (15) Идея пространственного построения «Броска костей» повлияла на формирование концепции музыкальной формы и ее графической фиксации П. Булеза. Говоря о конструкции своей Третьей фортепианной сонаты, он отмечает: «В Антифонии варьироваться может только глобальная схема; она положена в основу двух индивидуализированных структур. <...> Две этих структуры записываются на двух разных страницах, и каждая исполняется в определенном темпе, с собственными стилистическими характеристиками: первая включает два фрагмента, вторая – три. Эти фрагменты записываются на сгибах картонного листа...» [3, с. 140].
- (16) «Стихами на случай» Малларме испещрял пасхальные яйца, морские камешки, кувшинчики и почтовые конверты. См.: [10, с. 46].
- (17) Малларме С. Бросок костей // Стефан Малларме. Сочинения в стихах и прозе. М.: Радуга, 1995. – 568 с. С. 22.

Свою концепцию нового поэтического искусства Малларме представил в предисловии к поэме «Бросок костей никогда не отменит случая» (в нее входит и «Созвездие»), скромно упоминая, что ее единственная новизна заключается не в окончательном разрыве с традицией, а в немного непривычном для чтения внешнем виде: «„Пробелы“ (а они действительно играют здесь весьма важную роль) поражают лишь сначала: этого требовала версификация: поэзию должна окружать тишина, и поэтому какой-либо лирический отрывок или небольшое стихотворение, располагаясь в центре страницы, занимает, как правило, ее треть; я не нарушал этого соотношения, а лишь рассредоточил строки. Свободное пространство появляется на бумаге всякий раз, когда образ исчезает из поля зрения или возвращается, обогащенный другим образом, и из-за того, что здесь нет соразмерно звучащих отрезков, нет регулярного стиха как такового – скорее, призматические преломления и отражения некой Идеи, которые возникают только на миг, пока длится их роль в той или иной духовной мизансцене, – то сам текст и определяет постоянно меняющееся расположение строк в зависимости от их приближения или удаления от скрытой сквозной нити и соответственно с требованиями правдоподобия. <...> Короче говоря, все происходит как бы гипотетично; повествовательные приемы избегаются. Заметим, что такой метод, позволяющий воспроизвести самый рисунок мысли с ее сокращениями, изменениями, удлинениями и ускользаниями, образует что-то вроде партитуры для тех, кто пожелает читать эту поэму вслух. Различные типографские шрифты, выделяющие основной, вторичный и побочные мотивы, регулируют декламацию; устремленность строк вверх или вниз подсказывает соответственное повышение или понижение интонации. <...> Не будучи преувеличенного мнения о том, что может из этого получиться в будущем – ничего или что-то вроде нового искусства, – можно сказать, что эта попытка самым неожиданным образом оказалась созвучной нынешним творческим поискам в верлибре и в стихотворениях в прозе. <...> Поэтический жанр, который мог бы постепенно возникнуть, был бы ближе к симфонии, оставив классический стих для одноголосого пения – я с неизменным уважением отношусь к этому стиху и считаю, что его область – это страсти и мечты, тогда как в этом новом жанре (как и в настоящем случае) речь шла бы преимущественно о предметах умозрительных и чисто

интеллектуальных, которые в такой же степени принадлежат Поэзии – этому единственному источнику» [5, с. 544–546].

Нужно сказать, что новаторская позиция Малларме не осталась без ответа со стороны приверженцев господствовавших в то время натуралистических тенденций в искусстве, третировавших в прессе символизм в целом как воляпюк («Temps») и требовавших для Гиля смиренную рубашку («France»). Его нововведения вызвали неприятие в литературно-критической среде. По свидетельству Поля Верлена, «вошло в моду издеваться над великолепными стихами, призывать к грамматике идеального писателя, к чувству прекрасного – уверенного художника. Глупцы из самых известных и влиятельных считали его сумасшедшим» [5, с. 257–258].

Однако в творческом плане Малларме игнорировал такого рода нападки как человек и поэт, «который в век всеобщего избирательного права и наживы жил в сфере литературы, защищаясь от окружающей глупости своим презрением, наслаждаясь вдали от мира дарами разума, игрой ума, доводил свои мысли до византийской тонкости, сплетая тончайшие философские построения» [8, с. 429]. Как писал о нем Ж.-П. Сартр, он редуцировал внешний мир, всегда сохраняя еле заметную дистанцию по отношению к вещам, людям, собственной персоне – его позицией в этом отношении был «террор учтивости» [27, с. 10]. Резкие выпады недоброжелателей лишь придавали веса харизматичной фигуре Малларме, который принимал в зрелые годы активное участие в литературно-художественной жизни и стал культовым персонажем, снискав себе почитание как молодых поэтов-символистов, так и признанных мэтров⁽¹⁸⁾.

(18) Школу Малларме прошли П. Клодель, А. Жид, Р. Гиль, М. Шваб, Э. Верхарн, Р. де Гурмон, А. де Ренье, Г. Канн, Ж. Лафорг. Его последователями были Г. Аполлинер, итальянские футуристы, в России – И. Анненский, Ф. Сологуб, В. Брюсов, Б. Лившиц.

Список литературы:

- 1 Баулер А. Стефан Малларме // Вопросы жизни. 1905. № 2. С. 61–100.
- 2 Брюсов В. Французские лирики XIX в. // Брюсов В. Полн. собр. соч. Т. XXI. СПб.: Сирин, 1913. 296 с.
- 3 Булез П. Построение импровизации // Ориентиры I. Воображать. Избранные статьи / Пер. с франц. Б. Скуратова. М.: Логос-Альтера, Ессеномо, 2004. 200 с.
- 4 Верлен П. Записки вдовца // Верлен Поль, Рембо Артю, Малларме Стефан. Стихотворения, проза. Пер. с франц. М.: Рипол Классик, 1998. 736 с.
- 5 Верлен Поль, Рембо Артю, Малларме Стефан. Стихотворения, проза / Пер. с франц. М.: Рипол Классик, 736. 1998 с.
- 6 Гиль Р. Стефан Малларме // Весы, 1908.
- 7 Госсе Э. Символизм и Стефан Малларме. Критический очерк // Мир божий. 1897. № 3.
- 8 Гюисманс Ж.К. Собр. соч. в 3 т. Т. 1: Марта. История падшей: Новелла / Перевод с фр. И. Мандельштама под ред. Н. Кулыгиной. М.: Книжный клуб Книгозек, 2010. 496 с.
- 9 Зенкин С. Пророчество о культуре (творчество Стефана Малларме) // Малларме С. Сочинения в стихах и прозе. Сборник / Сост. Р. Дубровкин. На франц. яз. с параллельным рус. текстом. М.: Радуга, 1995. С. 3–25.
- 10 Дорофеев О.А. Созвездие в зеркальной перспективе // Верлен Поль, Рембо Артю, Малларме Стефан. Стихотворения, проза. Пер. с франц. М.: Рипол Классик, 1998. С. 5–50.
- 11 Дубровкин Р.М. Стефан Малларме и Россия. Берлин: Bepn, Peter Lang, 1998. 565 с.
- 12 Клодель П. Мистика драгоценных камней // Клодель П. Глаз слушает. Перевод с франц. Н. Кулиш. М.: Б.С.Г.-Пресс, 2006. 379 с.
- 13 Малларме С. Собрание стихотворений. Переложил М. Талов. М.: Художественная литература, 1990. 110 с.
- 14 Малларме С. Сочинения в стихах и прозе. Сборник / Сост. Р. Дубровкин. На франц. яз. с параллельным рус. текстом. М.: Радуга, 1995. 568 с.
- 15 Маньковская Н.Б. Парадокс о поэте. Эстетические взгляды Шарля Бодлера и их современное звучание // Вопросы философии. 2019. № 5. С. 94–106.
- 16 Маньковская Н.Б. Поэзия соответствий. Философия искусства Шарля Бодлера // Филология: научные исследования. 2019. № 2. С. 260–275.
- 17 Ренар Ж. Дневник. М.: Художественная литература, 1965. 502 с.
- 18 Arnar A.S. The Book as Instrument: Stéphane Mallarmé, the Artist's Book, and the Transformation of Print Culture. Chicago: University of Chicago Press, 2011. 395 p.
- 19 Austin L.J. Mallarmé et le rêve du Livre // Mercure de France, 1 janvier 1953. Pp. 81–108.
- 20 Blanchot M. The Book to Come. Trans. Ch. Mandell. Stanford: Stanford University Press, 2003. 286 p.
- 21 Cohn R. Mallarmé in the Twentieth Century. New York: Fairleigh Dickinson University Press, 1998. 304 p.
- 22 Kristeva J. La révolution du langage poétique: l'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé. Paris: Seuil, 1974. 648 p.
- 23 Maeterlinck M. Théâtre. Bruxelles, Paul Lacomblez Editeur, 1925.
- 24 Mallarmé S. Divagations. Paris: Gallimard, 1910.
- 25 Mallarmé S. Oeuvres complètes. Paris: Gallimard, 1945. 1659 p.
- 26 Mallarmé S. Sur l'évolution littéraire. (Enquête de Jules Huret) // Mallarmé S. Oeuvres complètes. Paris: Gallimard, 1945. 1659 p.

- 27 Sartre J.-P. Mallarmé // Mallarmé S. Poésies. Paris: Gallimard, 1966. 190 p.
- 28 Williams H. Mallarmé's ideas in language. Oxford: Peter Lang, 2004. 175 p.
- 29 Wyzewa T. de. Notes sur la Littérature wagnérienne // La Revue wagnérienne, 8 juin 1886. Pp. 150–171.

References:

- 1 Bauler A. Stefan Mallarme [Stefan Mallarmé]. *Voprosy zhizni*, 1905, no. 2, pp. 61–100. (In Russ.)
- 2 Bryusov V. Francuzskie liriki XIX v. [French lyrics of the 19th century]. Bryusov V. *Complete Works*, vol. XXI. St. Petersburg, Sirin Publ., 1913. 296 p. (In Russ.)
- 3 Bulez P. Postroenie improvizacii [Construction of improvisation]. *Orientiry I. Voobrazhat'*. *Izbrannye stat'i* [Landmarks I. Imagine. Selected Articles]. Transl. from French by B. Skuratov. Moscow, Logos-Al'tera Publ., Eccehomo Publ., 2004. 200 p. (In Russ.)
- 4 Verlen P. Zapiski vdovca [Notes of the widower]. *Verlen Pol', Rembo Artyur, Mallarme Stefan. Stihotvoreniya, proza* [Verlaine Paul, Rimbaud Arthur, Mallarmé Stefan. Poems, prose]. Transl. from French. Moscow, Ripol Klassik Publ., 1998. 736 p. (In Russ.)
- 5 Verlen Pol', Rembo Artyur, Mallarme Stefan. *Stihotvoreniya, proza* [Verlaine Paul, Rimbaud Arthur, Mallarmé Stefan. Poems, prose]. Transl. from French. Moscow, Ripol Klassik Publ., 1998. 736 p. (In Russ.)
- 6 Gil' R. *Stefan Mallarme* [Stefan Mallarmé]. Vesy Publ., 1908. (In Russ.)
- 7 Gosse E. Simvolizm i Stefan Mallarme. Kriticheskij ocherk [Symbolism and Stefan Mallarmé. Critical Essay]. *Mir bozhij*, 1897, no. 3. (In Russ.)
- 8 Gyuismans Zh.K. Sobr. soch. [Collected Works] In 3 vol. Vol. 1: Marta. Istoriya padshej: Novella [Martha. The Story of the Fallen: Novel]. Transl. from French by I. Mandel'shtam, ed. N. Kulygina. Moscow, Knizhnyy klub Knigovek Publ., 2010. 496 p. (In Russ.)
- 9 Zenkin S. Prorochestvo o kul'ture (tvorchestvo Stefana Mallarme) [Prophecy about culture (creativity of Stefan Mallarme)]. *Mallarme S. Sochineniya v stihah i proze. Sbornik* [Mallarme S. Works in verses and prose. Collection]. Comp. by R. Dubrovkin. French/Russian bilingual edition. Moscow, Raduga Publ., 1995, pp. 3–25. (In Russ.)
- 10 Dorofeev O.A. Sozvezdie v zerkal'noj perspektive [Constellation in a mirror perspective]. *Verlen Pol', Rembo Artyur, Mallarme Stefan. Stihotvoreniya, proza* [Verlaine Paul, Rimbaud Arthur, Mallarmé Stefan. Poems, prose]. Transl. from French. Moscow, Ripol Klassik Publ., 1998, pp. 5–50. (In Russ.)
- 11 Dubrovkin R.M. *Stefan Mallarme i Rossiya* [Stefan Mallarmé and Russia]. Berlin, Bern, Peter Lang Publ., 1998. 565 p. (In Russ.)
- 12 Claudel P. Mistika dragocennykh kamnej [Mystery of precious stones]. Claudel P. *Glaz slushaet* [Eye listens]. Transl. from French by N. Kulish. Moscow, B.S.G.-Press Publ., 2006. 379 p. (In Russ.)
- 13 Mallarme S. *Sobranie stihotvorenij* [Collection of poems]. Transl. by M. Talov. Moscow, Hudozhestvennaya literatura Publ., 1990. 110 p. (In Russ.)
- 14 Mallarme S. *Sochineniya v stihah i proze. Sbornik* [Works in verses and prose. Collection]. Comp. by R. Dubrovkin. French/Russian bilingual edition. Moscow, Raduga Publ., 1995. 568 p. (In Russ.)

- 15 Man'kovskaya N.B. Paradoks o poete. Esteticheskie vzglyady Sharlya Bodlera i ih sovremennoe zuchanie [The paradox of the poet. Aesthetic views of Charles Baudelaire and their modern sound]. *Voprosy filosofii*, 2019, no. 5, pp. 94–106. (In Russ.)
- 16 Man'kovskaya N.B. Poeziya sootvetstvuj. Filosofiya iskusstva Sharlya Bodlera [The poetry of correspondences. Philosophy of art by Charles Baudelaire]. *Filologiya: nauchnye issledovaniya*, 2019, no. 2, pp. 260–275. (In Russ.)
- 17 Renar Zh. *Dnevnik* [Diary]. Moscow, Hudozhestvennaya literatura Publ., 1965. 502 p. (In Russ.)
- 18 Arnar A.S. *The Book as Instrument: Stéphane Mallarmé, the Artist's Book, and the Transformation of Print Culture*. Chicago, University of Chicago Press, 2011. 395 p.
- 19 Austin L.J. Mallarmé et le rêve du Livre. *Mercure de France*, 1 janvier 1953, pp. 81–108.
- 20 Blanchot M. *The Book to Come*. Trans. Ch. Mandell. Stanford, Stanford University Press, 2003. 286 p.
- 21 Cohn R. *Mallarmé in the Twentieth Century*. New York, Fairleigh Dickinson University Press, 1998. 304 p.
- 22 Kristeva J. *La révolution du langage poétique: l'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris, Seuil, 1974. 648 p.
- 23 Maeterlinck M. *Théâtre*. Bruxelles, Paul Lacomblez Editeur, 1925.
- 24 Mallarmé S. *Divagations*. Paris, Gallimard, 1910.
- 25 Mallarmé S. *Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1945. 1659 p.
- 26 Mallarmé S. Sur l'évolution littéraire. (Enquête de Jules Huret). Mallarmé S. *Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1945. 1659 p.
- 27 Sartre J.-P. Mallarmé. Mallarmé S. *Poésies*. Paris, Gallimard, 1966. 190 p.
- 28 Williams H. *Mallarmé's ideas in language*. Oxford, Peter Lang, 2004. 175 p.
- 29 Wyzewa T. de. Notes sur la Littérature wagnérienne. *La Revue wagnérienne*, 8 juin 1886, pp. 150–171.