

Вальтер

Беньямин

Бодлер

## Глава 2. Фланер

Ступив на рынок, писатель стал оглядываться там, словно в панораме. Его первые попытки сориентироваться отразились в своеобразном литературном жанре. Это панорамная литература. Не случайно такие публикации, как «Книга о всякой всячине», «Французы, изображенные ими самими», «Дьявол в Париже», «Большой город», пользовались расположением столицы в то же время, что и панорамы. Эти книги состоят из отдельных очерков, которые своей ориентацией на истории из жизни знаменитостей словно повторяют пластический первый план панорамы, а информационным сопровождением – ее широкий фон. Множество авторов участвовало в этих изданиях. Тем самым подобные сборники являются отражением того же коллективного беллетристического труда, для которого Жирарден<sup>[89]</sup> открыл возможность публикации в литературном отделе газеты. Эти тома были салонным одеянием для письменной продукции, изначально предназначенной для уличного потребления. Наиболее значимое место в этой литературе занимали невзрачные тетрадки карманного формата, которые назывались «physiologies» [«физиологии»]. Они пестрели типажам, встречающимися тому, кто оглядывает рыночную площадь. Не было фигуры парижской жизни, от юркого уличного торговца на бульварах до франтов в оперном фойе, которая не была бы обрисована физиологическими очерками. Расцвет этого жанра приходится на начало сороковых годов. Он стал высшей школой литературного отдела газеты; поколение Бодлера эту школу прошло. То, что ему самому она мало что могла дать, свидетельствует о том, как рано он двинулся своим путем.

В 1841 году было выпущено семьдесят шесть новых физиологических очерков<sup>[90]</sup>.

Далее начинается упадок этого жанра; с уходом буржуазной монархии исчез и он. В своей основе он был мелкобуржуазным. Монье<sup>[91]</sup>, мастер этого жанра, был обывателем, наделенным необычайной способностью самонаблюдения. Физиологические очерки никогда не выходили за пределы чрезвычайно ограниченного обывательского кругозора. Поработав над городскими типажам, их авторы принялись за физиологию города. Появились очерки «Париж ночью», «Париж за столом», «Париж на воде», «Париж верхом», «Живописный Париж», «Париж в браке». Когда и эта жила истощилась, отважились на «физиологию» народов. Не забыли и о «физиологии» животных, которые издавна служили темой для безобидной насмешки. Главное было в безобидности. В своих студиях по истории карикатуры Эдуард Фукс обращает внимание на то, что у истоков физиологических очерков стоят так называемые сентябрьские законы, то есть ужесточенные цензурные меры 1836 года. Из-за них целый штат способных и поднаторевших в жанре сатиры художников оказался одним махом отсеченным от политики. Если это удалось в графике, то уж в литературе правительственный маневр должен был тем более увенчаться успехом. Ведь в ней не было политической энергии, которую можно было бы сравнить с энергией Домье<sup>[92]</sup>. Таким образом, реакция стала предпосылкой, «объясняющей возникновение колоссального обзора буржуазной жизни, которым <...> занялись во Франции <...>. Все проходило перед глазами: дни радости и печали, работа и отдых, семейные нравы и холостяцкие обычаи, семья, дом, дети, школа, общество, театр, типаж, профессии»<sup>[93]</sup>.

Неторопливая безмятежность этих описаний вполне согласна с настроением фланера, отправляющегося на асфальтовые мостовые пополнять свой гербарий. Однако уже тогда не все места в городе подходили для бесцельных прогулок. Широкие тротуары до Османа<sup>[94]</sup> были редкостью, узкие же не давали надежной защиты от проезжавших экипажей. Фланерство едва ли получило бы значимое развитие, если бы не пассажи. «Пассажи, недавнее изобретение промышленной роскоши, – сообщает иллюстрированный путеводитель по Парижу, вышедший в 1852 году, – представляют собой крытые стеклом, вымощенные мрамором проходы через целые массивы домов, владельцы которых объединились для подобного предприятия. По обеим сторонам этих проходов, освещаемых сверху, располагаются самые элегантные магазины, так что подобный пассаж оказывается городом, миром в миниатюре». В этом мире фланер чувствует себя как дома; он готов стать летописцем и философом «излюбленного места празднующихся и курильщиков, ярмарки всевозможных малых ремесел»<sup>[95]</sup>.

Сам же он ищет там верного средства от скуки, процветающей под недремлющим оком окрепшей реакции. «Кто смог бы предаться скуке в человеческой толпе, – говорил, по свидетельству Бодлера, Гис<sup>[96]</sup>, – тот глупец. Глупец, повторю я, и глупец презренный»<sup>[97]</sup>.

Пассажи являются гибридом улицы и интерьера. Если говорить о литературной технике физиологических очерков, то речь идет об испытанном приеме газетного фельетона – обращать бульвар в интерьер. Улица становится для фланера квартирой, где он чувствует себя так же уютно, как буржуа – в своих четырех стенах. Блестящие эмалевые таблички компаний для него – такое же и даже более эффектное украшение стен, чем живопись, украшающая салон буржуа; балюстрады – его конторка, на которой он устраивает свою записную книжку; газетные киоски – его библиотеки, а террасы кафе – его эркеры, из которых он после завершённых трудов взирает на свое домашнее хозяйство. То, что жизнь во всем ее разнообразии, в ее неисчерпаемом изобилии вариаций только и может процветать на серой булыжной мостовой и на сером фоне деспотии, – вот в чем заключался политический подтекст словесности, к которой принадлежали физиологические очерки.

Эта словесность и в социальном отношении была достаточно скользкой. Длинный ряд странных и простоватых, симпатичных и суровых характеров, представленных читателю физиологическими очерками, объединялся одним: они без обидны, исполнены благодушия. Подобный взгляд на ближнего был слишком далек от реальности, так что без особо веских причин появиться не мог. Взгляд этот порождался беспокойством особого рода. Людям приходилось приспосабливаться к новому, чуждому обстоятельству, обычному для больших городов. Удачную формулировку нашел Зиммель<sup>[98]</sup>, подметивший, в чем тут дело. «Тот, кто видит, не слыша, в гораздо большей степени <...> обуреваем беспокойством, чем тот, кто слышит, не видя. В этом заключается нечто примечательное для социологии большого города. Взаимоотношения людей в больших городах <...> отличаются ярко выраженным перевесом активности зрения над активностью слуха. Основной причиной этого является общественный транспорт. До появления omnibusов, железной дороги, трамваев в девятнадцатом столетии люди не оказывались в ситуации, когда они достаточно долгое время, измеряемое минутами и даже часами, вынуждены смотреть друг на друга, не обмениваясь словами»<sup>[99]</sup>.

Новое состояние было, как обнаруживает Зиммель, не таким уж уютным. Уже Булвер<sup>[100]</sup> подкреплял свое изображение жителя большого города в «Юджине Эраме», ссылаясь на высказывание Гёте, согласно которому любой человек, будь то самый благородный или самый презренный, несет в себе тайну, которая сделала бы его ненавистным всем окружающим, если бы она открылась<sup>[101]</sup>.

Физиологические очерки как раз и подходили для того, чтобы отодвигать в сторону подобные беспокойные представления как незначачие мелочи. Они надевали на городских жителей, если можно так выразиться, оберегающие шоры «ограниченной городской скотины», как о том говорится в одном месте у Маркса<sup>[102]</sup>.

Насколько основательно они по необходимости сужали поле зрения, показывает характеристика пролетариата в «Физиологии французской индустрии» Фуко: «Наслаждение покоем для пролетария прямо-таки утомительно. Пусть его дом под безоблачным небом будет совершенно утопать в зелени, овеянный ароматом цветов и окруженный птичьим щебетом, – если он в бездействии, то прелести уединенности не для него. Однако стоит только случайно донестись до его слуха резкому звуку или свистку с отдаленной фабрики, стоит ему только услышать равномерный стук, издаваемый водяным колесом мануфактуры, как чело его проясняется <...>. Он уже не чувствует утонченного цветочного аромата. Дым высокой фабричной трубы, гулкие удары молота о наковальню заставляют его трепетать от радости. Он вспоминает блаженные дни своего труда, направляемого духом изобретательства»<sup>[103]</sup>.

Предприниматель, прочитав это описание, возможно, спокойнее обычного отходил ко сну.

И в самом деле, первое, что приходило в голову, – это внушать людям благожелательное представление друг о друге. Тем самым физиологические очерки вносили свою лепту в построение фантазмагии парижской жизни. Однако их приемы не могли дать серьезных результатов. Люди знали друг друга как кредитор должника, как продавец покупателя, как работодатель служащего – и прежде всего они знали друг друга как конкуренты. Пробуждать в них представление о партнерах как

безобидных чудаках было делом довольно бесперспективным. И вот в этой литературе довольно рано зародился другой взгляд на вещи, обладавший гораздо большим энергетическим воздействием. Он восходит к физиогномике восемнадцатого столетия. Правда, он имеет довольно мало общего с солидными усилиями физиономистов того времени. У Лафатера<sup>[104]</sup> и Галля<sup>[105]</sup> наряду с умозрением и визионерством присутствовала и подлинная эмпирия. Физиологические очерки питались ею, ничего не добавляя от себя. Они уверяли, что каждый в состоянии, не будучи отягощенным специальными познаниями, угадывать профессию, характер, происхождение и образ жизни прохожих. У них этот дар предстает как способность, дарованная жителям большого города от рождения. Подобные убеждения более других были близки Бальзаку. Его пристрастие к масштабным высказываниям хорошо сочеталось с ними. Он пишет, например: «Гений настолько виден в человеке, что даже самый большой неуч, оказавшись в Париже и столкнувшись с великим художником, тут же поймет, к чему он прикоснулся»<sup>[106]</sup>.

Дельво<sup>[107]</sup>, друг Бодлера и наиболее интересный из газетных литераторов второго ряда, уверен, что в состоянии столь же легко разделить парижскую публику на слои, как геолог – напластования пород. Если бы это удалось, то жизнь в большом городе была бы далеко не столь тревожной, как это представлялось людям. Тогда не более чем красным словом обернулся бы вопрос Бодлера: «Что значат опасности, подстерегающие в лесу и на равнине, по сравнению с повседневными потрясениями и войнами в недрах цивилизации? Сжимает ли человек свою одуроченную добычу в объятиях на бульваре или пронзает дичь в глухом лесу, – разве это не тот же неизменный человек, то есть самое совершенное из всех хищных животных?»<sup>[108]</sup>

Бодлер обозначает эту жертву словом *dupe*, что значит «обманутый, тот, кого обвели вокруг пальца»; его противоположностью является знаток человеческих душ. Чем менее безопасным оказывается большой город, тем больше требуется, как полагали, хорошо разбираться в людях, чтобы действовать в нем. На самом же деле обостряющаяся конкуренция прежде всего заставляет индивида властно заявлять о своих интересах. Точное их знание часто оказывается при оценке поведения человека гораздо полезнее знания его сущности. Дар, которым фланер так любит похвалиться, оказывается поэтому скорее одним из идолов, которых уже Бэкон поселил на рынке. Бодлер этому идолу не поклонялся. Вера в первородный грех хранила его от веры в знание людей. Он был заодно с де Местром<sup>[109]</sup> который, в свою очередь, соединил изучение догматов с изучением Бэкона<sup>[110]</sup>.

Успокоительные микстурки, выставленные на продажу авторами физиологических очерков, вскоре перестали действовать. Зато литературе, державшейся возбуждающих и опасных сторон городской жизни, было уготовано большое будущее. Эта литература также имеет дело с толпой. Однако у нее другие приемы, нежели у физиологических очерков. Определение типажей значит для нее не много; она больше интересуется функциями, присущими человеческой массе в большом городе. Среди них выделялась одна, отмеченная уже в полицейском донесении накануне девятнадцатого века. «Почти невозможно, – пишет парижский тайный агент в 1798 году, – придерживаться добропорядочного образа жизни при большой плотности населения, когда каждый предстает для всех прочих, так сказать, неизвестным, а потому может никого и не стесняться»<sup>[111]</sup>.

Здесь масса оказывается убежищем, укрывающим асоциального типа от преследователей. Среди ее опасных сторон эта функция массы обозначилась ранее других. С ней связаны истоки детективного жанра.

В годы террора, когда каждый несет в себе нечто от конспиратора, каждый попадает и в ситуацию, когда ему приходится изображать детектива. Фланерство дает ему для этого самые лучшие шансы. «Наблюдатель, – говорит Бодлер, – это принц, повсюду хранящий свое инкогнито»<sup>[112]</sup>.

Если фланер таким образом становится детективом поневоле, то с точки зрения социальной это ему вполне к стати. Это оправдывает его праздность. Его бездействие лишь кажущееся. За ним скрывается бдительность наблюдателя, не упускающего из вида преступника. Так перед детективом открываются довольно широкие пространства самоощущения. Он вырабатывает формы реакции, подходящие темпу большого города. Он ловит события на лету; он может считать себя существом, близким художнику.

Всякий похвально отзываясь о быстром карандаше рисовальщика. Бальзак вообще полагает, что сила художника связана с быстротой восприятия<sup>[113]</sup>.

Соединение криминалистического чутья с легкой беззаботностью фланера – вот в общих чертах основа «Могикан Парижа» Дюма. Герой книги отправляется на поиски приключений, путешествуя за листком бумаги, брошенным на ветер. По какому бы следу ни двинулся фланер, тот приведет его к преступлению. В этом скрыт намек на то, как и детективный сюжет, несмотря на свой трезвый расчет, причастен к фантазмагии парижской жизни. Детектив еще не прославляет преступника, но прославляет его преследователей, и прежде всего оправдывает причины, по которым они за ним охотятся. Мессак показал, как при этом проявляется стремление пробуждать ассоциации с Купером<sup>[114]</sup><sup>[115]</sup>.

Самое интересное во влиянии Купера заключается в том, что это влияние не скрывают, напротив, его выставляют напоказ. В упомянутых «Могиканах Парижа» это проявляется уже в заглавии; автор дает читателю понять, что откроет ему в Париже дремучие леса и прерии. Гравюра на дереве, помещенная на фронтисписе третьего тома, изображает заросшую кустарником, в те времена почти безлюдную улицу, подпись гласит: «Дебри улицы д'Анфер». Издательский проспект этой книги описывает сюжет в блестящих напыщенных фразах, в которых чувствуется рука опьяненного своими успехами автора: «Париж и могикане <...>, эти два понятия сталкиваются как *qui vive* [кто идет?] двух незнакомых гигантов. Их разделяет пропасть, а в ней вспыхивает соединяющая их электрическая искра, рожденная Александром Дюма». Феваль<sup>[116]</sup> еще прежде того перенес красную женщину в полную приключений жизнь большого города. Ее зовут Това, и ей удастся во время поездки в фиакре оскальпировать четверых своих белых спутников так, что кучер ничего не замечает. «Парижские тайны» в самом начале отсылают к Куперу, обещая, что герои книги, обитатели парижского дна, «ничуть не менее далеки от цивилизации, нежели дикари, столь превосходно изображенные Купером». Особенно же Бальзак отличался тем, что неустанно поминал Купера как образец для подражания. «Поэзия ужаса, наполняющая американские леса, в которых на тропе войны сталкиваются враждующие племена, – эта поэзия, столь удачно развитая Купером, точно так же присуща и мельчайшим деталям парижской жизни. Прохожие, лавки, наемные экипажи или человек, прильнувший к окну, – все это занимало телохранителей Пейрада столь же напряженно, как рухнувшее дерево, бобровая плотина, шкура бизона, недвижимое каноэ или гонимый ветром лист – читателя романа Купера». Интрига у Бальзака богата игрой, смешивающей индейские сюжеты с детективом. Его «могикане в пенсне» и «гуроны в сюртуках» давно вызывали критику<sup>[117]</sup>.

В то же время Ипполит Бабу, близко знавший Бодлера, писал в 1857 году, оглядываясь назад: «Если Бальзак <...> пробивает стены, чтобы проложить дорогу наблюдению, то любопытные принимают к дверям, чтобы подслушивать <...>, со словом обращаются как *police détective* [полицейский детектив], как говорят наши чопорные соседи англичане»<sup>[118]</sup>.

Детективный сюжет, пробуждающий интерес логической конструкцией (в принципе не обязательной для уголовной истории), впервые появляется во Франции с переводами рассказов По<sup>[119]</sup> «Тайна Мари Роже», «Убийство на улице Морг», «Похищенное письмо». Вместе с заимствованием этих моделей Бодлер воспринял и жанр. Творчество По свободно вливалось в его собственное, и Бодлер подчеркивает это обстоятельство, солидаризуясь с методом, в котором сходились отдельные жанры, использованные По. По был одним из наиболее блестящих мастеров техники новой литературы. Как замечает Валери<sup>[120]</sup>, он первым обратился к опыту научного повествования, современной космогонии, изображения патологических состояний. Эти жанры были для него точным порождением метода, бывшего, по его мнению, универсальным. Именно в этом с ним солидаризуется Бодлер и пишет, следуя По: «Недалеко то время, когда поймут, что литература, отказывающаяся шагать, дружески обнявшись с наукой и философией, – литература убийственная и самоубийственная»<sup>[121]</sup>.

Детективная новелла, наиболее значимое по своим последствиям техническое достижение По, принадлежала литературе, отвечавшей постулату Бодлера. Ее анализ – часть анализа творчества самого Бодлера, пусть он и не писал подобных историй. В виде *disjecta membra* [лат. разрозненных частей]

«Цветам зла» известны три их решающих элемента: жертва и место преступления («Une martyre» [«Разрушение»]), убийца («Le vin de l'assassin» [«Хмель убийцы!»]), толпа («Le crépuscule du soir» [«Вечерние сумерки»]). Отсутствует четвертый элемент, позволяющий разуму проникнуть в эту заряженную аффектами атмосферу. Бодлер не писал детективных новелл, потому что по структуре его инстинктов самоотжествление с детективом для него было невозможно. Расчет, конструктивный момент находился для него на стороне асоциального начала. Оно полностью погружено в жестокость. Бодлер был слишком хорошим читателем де Сада<sup>[122]</sup>, чтобы стать конкурентом По<sup>[123]</sup>.

Изначальное социальное содержание детективной новеллы – исчезновение следов индивида в толпе большого города. Подробно этим мотивом По занимается в «Тайне Мари Роже», самой большой по объему из своих детективных новелл. Одновременно же эта история оказывается примером того, как используется журналистская информация для раскрытия преступлений. Созданный По детектив, шевалье Дюпен, действует не только на основании увиденного им, но и при помощи газетных сообщений. Критический анализ газетной информации становится несущей конструкцией повествования. В частности, необходимо установить время совершения преступления. Одна из газет, «Commerciel», полагает, что жертва, Мари Роже, была убита сразу же после того, как покинула дом своей матери.

«„Невозможно предположить, – настаивает газета, – чтобы кто-нибудь, столь известный публике, как эта молодая особа, мог пройти незамеченным три квартала“. Такую мысль мог высказать лишь мужчина, коренной парижанин, видный член общества, который, как правило, ходит только по определенным улицам в деловой части города. <...> Он проходит туда и обратно в определенные часы, и его маршрут пролегает по улицам, где ему на каждом шагу встречаются люди, интересующиеся им из-за общности их занятий. Мари же в своих прогулках вряд ли придерживалась какого-либо определенного маршрута. А в данном случае наиболее вероятным будет предположение, что она избрала путь, как можно более отличающийся от обычных. Сопоставление, которое, как мы подозреваем, подразумевала „Commerciel“, оказалось бы справедливым, только если бы два сопоставляемых индивида прошли через весь город. В этом случае, при условии равной обширности круга их знакомств, были бы равны и их шансы на равное число встреч со знающими их людьми. Я же считаю не только возможным, но и гораздо более вероятным, что Мари могла в любое заданное время проследовать по какому-либо из многочисленных путей, соединяющих ее жилище и жилище ее тетки, не встретив ни единого человека, который был бы ей известен или которому была бы известна она. Рассматривая этот вопрос наиболее полно и правильно, мы должны все время помнить о колоссальном несоответствии между кругом знакомств даже самого известного парижанина и всем населением Парижа»<sup>[124]</sup>.

Если оставить в стороне контекст, в котором возникают эти рассуждения у По, то детектив хотя и утрачивает компетентность, однако проблема сохраняет свою значимость. В измененной форме она лежит в основе одного из наиболее знаменитых стихотворений «Цветов зла», сонета «A une passante» [«Прохожей»].

La rue assourdissante autour de moi hurlait.  
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,  
Une femme passa, d'une main fastueuse  
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.  
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,  
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,  
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté  
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,  
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *jamais* peut-être!  
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,  
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!<sup>[125]</sup>

[Ревела улица, гремя со всех сторон.  
В глубоком трауре, стан тонкий изгибая,  
Вдруг мимо женщина прошла, едва качая  
Рукою пышною край платья и фестон,

С осанкой гордою, с ногами древних статуй...  
Безумно скорчившись, я пил в ее зрачках,  
Как бурю грозную в багровых облаках,  
Блаженство дивных чар, желаний яд проклятый!

Блистанье молнии... и снова мрак ночной!  
Взор Красоты, на миг мелькнувшей мне случайно!  
Быть может, в вечности мы свидимся с тобой;

Быть может, никогда! И вот осталось тайной,  
Куда исчезла ты в безмолвье темноты.  
Тебя любил бы я – и это знала ты!

(Перевод Эллиса)

В сонете «Прохожей» толпа предстает не как убежище для преступника, а как место, где скрывается избегающая поэта любовь. Можно сказать, что сонет – о роли толпы в существовании не буржуа, а человека как существа эротического. На первый взгляд ее роль может показаться негативной, но это не так. Видение, завораживающее эротически настроенного наблюдателя, в толпе не просто от него уходит – только благодаря этой толпе оно и приходит к нему. Восхищение городского жителя – любовь не столько с первого, сколько с последнего взгляда. «Jamais» [«Никогда»] оказывается кульминацией встречи, в которой страсть, вроде бы несбывшаяся, на самом деле только и вспыхивает в поэте. В этой страсти он сгорает, однако из пламени не возникает птица Феникс. Возрождение в первом терцете открывает такой взгляд на происшедшее, который в свете предшествующей строфы оказывается чрезвычайно проблематичным. Тело пронзает судорога – не изумление видением, вторгающимся во все покои его существа, это скорее шок от того, как властная похоть внезапно захватывает одинокого горожанина. Дополнение «comme un extravagant» [«как безумный»] говорит почти об этом; значение, которое поэт придает тому обстоятельству, что представшая перед ним женщина носит траур, вовсе не предназначено это скрыть. В действительности между четверостишиями, описывающими происшедшее, и терцетами, дающими его преображенное толкование, – глубокая пропасть. Тибоду, сказавший

относительно этих строк, что «они могли быть написаны только в большом городе»<sup>[126]</sup>, не продвинулся далее самого поверхностного слоя. Их внутренняя конфигурация выражается в том, что в них сама любовь познается как стигматизированная большим городом<sup>[127]</sup>.

Со времен Луи Филиппа<sup>[128]</sup> у буржуа обнаруживается стремление компенсировать тот факт, что их частная жизнь в большом городе проходит бесследно. Они пытаются решить эту проблему в собственных четырех стенах. Это выглядит так, словно для них дело чести – оставить в вечности след если не своих земных дней, то своих предметов быта и обстановки. Буржуа неумоимо собирают отпечатки множества предметов; они создают футляры и чехлы для тапочек и карманных часов, термометров и рюмок для яиц, столовых приборов и зонтов. Они предпочитают плюшевую и бархатную обивку, хранящую след от каждого прикосновения. Для макартовского стиля<sup>[129]</sup> – стиля конца Второй империи – квартира становится своего рода шкатулкой. Стиль делает ее футляром для человека и укладывает его туда со всеми его принадлежностями, обеспечивая сохранность человеческого следа, как природа хранит в граните след умерших растений. Не следует, однако, забывать, что у этого процесса было две стороны. Реальная или сентиментальная ценность сохраняемых таким образом предметов оказывается акцентированной. Их скрывают от профанного взгляда того, кто ими не владеет; особенно характерно, что при этом стирается их силуэт. Нет ничего удивительного в том, что сопротивление контролю, становящееся второй натурой асоциального элемента, обнаруживается и у обладающей собственностью буржуазии. В этом поведении можно усмотреть диалектическую иллюстрацию к тексту, публиковавшемуся с продолжением в «Journal officiel». Уже в 1836 году Бальзак писал в «Модесте Миньон»<sup>[130]</sup>: «Попробуйте-ка остаться неузнанными вы, несчастные дочери Франции, попытайтесь затеять самый пустячный роман, когда цивилизация отмечает на площадях час отъезда и прибытия фиакра, пересчитывает и дважды штемпелует письма: при их поступлении на почту и при их разноске; когда она нумерует дома, заносит в реестр налогообложения даже этажи зданий, предварительно пересчитав все их ходы и выходы; когда ей скоро будет подвластна вся территория, изображаемая до мельчайших подробностей на огромных листах кадастра»<sup>[131]</sup>.

Обширная сеть контроля, начиная со времен Французской революции, все теснее оплетала своими ячейками буржуазную жизнь. Хорошим показателем прогресса работы по учету и контролю в больших городах является нумерация домов. Наполеоновская администрация предписала в Париже обязательную нумерацию в 1805 году. Однако в пролетарских кварталах эта рядовая полицейская мера натолкнулась на сопротивление; о квартале столяров Сент-Антуан еще в 1864 году писали: «Если спросить кого-нибудь из обитателей этого предместья, какой у него адрес, то он непременно назовет имя, которое носит его дом, а не сухой официальный номер»<sup>[132]</sup>.

Разумеется, в долговременной перспективе подобное сопротивление было бессильно против стремления властей с помощью сложной регистрационной сети восполнить утрату следов человека, который оказался растворен в толпе больших городов. Бодлер чувствовал себя столь же ущемленным этим стремлением, как и какой-нибудь уголовник. Скрываясь от кредиторов, он обитал в кафе или читальнях. Случалось, что он значился одновременно по двум адресам – однако в день, когда требовалось заплатить за квартиру, он нередко ночевал у своих друзей, в третьем месте. Так он скитался по городу, давно переставшему быть родиной фланера. Любая постель, в которую он ложился, становилась для него «lit hasardeux» [«случайной кроватью»]<sup>[133]</sup>.

Крепе насчитывает четырнадцать парижских адресов Бодлера в период между 1842 и 1858 годами.

Технические меры были призваны обеспечить процесс административного контроля. У истоков процедуры идентификации личности, современный стандарт которой задается разработанной Бертильоном дактилоскопией, стоит опознание личности по подписи. В истории этой процедуры узловым моментом является изобретение фотографии. Для криминалистики оно не менее значимо, чем изобретение книгопечатания для письменной культуры. Фотография впервые позволила надолго и однозначно запечатлеть следы отдельного человека. Детективный жанр начинается в тот момент, когда была окончательно одержана эта принципиальнейшая из всех побед над инкогнито. С того времени не прекращаются усилия зафиксировать слова и дела человека.

Знаменитая новелла По «Человек толпы» представляет собой нечто вроде рентгеновского снимка детективного повествования. Оболочка, какой в детективе является преступление, в ней отсутствует. Осталась одна арматура: преследователь, толпа, неизвестный,двигающийся по Лондону так, чтобы все время оставаться в гуще толпы. Этот неизвестный и есть фланер как таковой. Так понимал его и Бодлер, назвавший фланера в своем эссе о Гисе l'homme des foules [человеком толпы]. Однако описание этой фигуры, которое мы находим у По, свободно от снисходительности, с которой к ней относился Бодлер. Для По фланер – прежде всего тот, кому неуютно в своем собственном обществе. Оттого он стремится в толпу; неподалеку следует искать и причину, по которой он скрывается в толпе. По намеренно смазывает грань между фланером и асоциальным элементом. Чем труднее разыскать человека, тем больше он вызывает подозрений. Отказываясь от дальнейшего преследования, рассказчик внутренне подводит следующий итог своих наблюдений: «Этот старик, – произнес я наконец, – прообраз и воплощение тягчайших преступлений. Он не может остаться наедине с самим собой. Это человек толпы»<sup>[134]</sup>.

Автор направляет интерес читателя не только на этого человека; с не меньшей энергией занят он и изображением толпы. И происходит это как по документальным, так и по художественным причинам. Она оказывается примечательной в обоих отношениях. Что прежде всего поражает, так это увлеченность, с которой рассказчик следит за зрелищем толпы. За ним следит из своего углового окна и кузен из известного рассказа Э. Т. А. Гофмана. Однако взгляд кузена, запертого у себя дома, весьма скован в своем движении по толпе. И насколько более пронизателен взгляд человека, неотрывно следящего за толпой через витрину кофейни! Различие в выборе наблюдательного пункта отражает отличие Берлина от Лондона. В одном случае – обыватель, сидящий в своем эркере, как в театральной ложе; если ему нужно повнимательнее присмотреться к происходящему на рыночной площади, у него под рукой есть театральный бинокль. В другом случае – безымянный потребитель, входящий в кофейню, чтобы вскоре вновь покинуть ее, повинувшись притяжению толпы, с которой он находится в постоянном соприкосновении. В одном случае множество пестрых жанровых картинок, складывающихся в альбом раскрашенных гравюр; в другом – грандиозная панорама, которая могла бы вдохновить великого мастера гравюры: бескрайняя людская масса, в которой никто не может рассмотреть другого со всей ясностью, но и никто не остается совсем скрытым от других. Немецкому бюргеру положены узкие границы. И все же по своим задаткам Гофман принадлежал к тому же семейству, что и По с Бодлером. В биографической заметке к его последним сочинениям говорится: «Вольная природа никогда не вызывала у Гофмана особого интереса. Его более всего занимал человек, общение с людьми, наблюдение за ними, просто созерцание людей. Когда он отправлялся летом на прогулку, что при хорошей погоде происходило ежедневно ближе к вечеру, то <...> нелегко было найти трактир или кондитерскую, в которую он бы не заглянул, чтобы посмотреть, что за народ там собрался»<sup>[135]</sup>.

Позднее Диккенс, когда ему доводилось путешествовать, постоянно жаловался на отсутствие уличного шума, без которого у него работа не ладилась. «Не могу и выразить, как мне не хватает улиц, – писал он в 1846 году из Лозанны, работая над романом „Домби и сын“. – Похоже, что они дают что-то моему мозгу, без чего он не может обойтись, когда необходимо работать. Неделю, две недели я могу прекрасно писать в уединенном месте; после этого мне достаточно одного дня в Лондоне, чтобы восстановиться <...>. Однако напряжение и труд, необходимые для того, чтобы писать изо дня в день без этого волшебного фонаря, совершенно непомерны <...>. Мои персонажи словно замирают, если их не окружает толпа»<sup>[136]</sup>.

Среди многого, чем Бодлер недоволен в ненавистном ему Брюсселе, его более всего бесит одно: «Ни одной витрины. Фланерство, любимое народами, наделенными фантазией, в Брюсселе невозможно. Смотреть не на что, и на улицах нечего делать»<sup>[137]</sup>.

Бодлер любил уединенность, но хотел ощущать ее в толпе.

В рассказе По на город опускаются сумерки. Он наблюдает город при свете газовых фонарей. Видение улицы как интерьера, в котором обитает фантазмагория фланера, неотделимо от газового освещения. Первые газовые фонари появились в пассажах. Ко времени детства Бодлера относятся первые попытки установить фонари под открытым небом, светильники появились на Вандомской площади. При Наполеоне III газовые фонари стремительно множатся на парижских улицах<sup>[138]</sup>.

В результате безопасность в городе возросла; толпа на улице и в ночное время стала привычной, звездное небо исчезло из образов ночного города из-за фонарей в гораздо большей мере, чем из-за высоких домов. «Я запахи палатки заходящим солнцем: теперь оно отправилось в постель, как и подобает; у меня же остается только один свет – свет газового рожка»<sup>[139]</sup><sup>[140]</sup>.

Луна и звезды отныне не заслуживают упоминания.

Во времена расцвета Второй империи магазины на центральных улицах Парижа закрывались не ранее десяти вечера. Это был период активной ночной жизни. «Человеку позволительно отдохнуть, – писал тогда Дельво в посвященной второму часу пополуночи главе своей книги „Heures parisiennes“ [„Парижские часы“], – для этого у него есть возможность остановки и передышки, но спать он не имеет права»<sup>[141]</sup>.

На Женевском озере Диккенс меланхолично вспоминает Геную, где у него было две мили освещенных улиц, по которым он мог блуждать ночью. Позднее, когда пассажи стали вымирать, а фланерство вышло из моды и газовый свет уже не казался столь благородным, последнему фланеру, печально двигавшемуся по пустому пассажию Кольбер, казалось, что дрожащий огонь газового рожка означал всего лишь то, что само пламя опасается, как бы в конце месяца не кончились деньги на его оплату<sup>[142]</sup>.

В то время Стивенсон сочинил свой плач по исчезающим газовым фонарям. Стихотворение повторяет ритм движения уличного фонарика, зажигающего фонарь за фонарем. Сначала этот ритм контрастирует с равномерной рассеянностью сумерек, затем – с тем жестоким шоком, который испытывают города, одним махом оказывающиеся в сиянии электрического освещения. «Этот свет должен падать лишь на убийц и государственных преступников либо освещать коридоры в сумасшедшем доме – ужас, ужас, вот что он внушает»<sup>[143]</sup>.

Есть основания полагать, что газовое освещение довольно поздно стало восприниматься столь идиллическим образом, подобно тому, как это отражено в эпитафии Стивенсона. Прежде всего, об этом свидетельствует разбираемый текст По. Едва ли можно описать воздействие этого света в более мрачных тонах: «<...> лучи газовых фонарей, вначале с трудом борющиеся со светом угасающего дня, теперь сделались ярче и озарили все предметы своим неверным сиянием. Все вокруг было мрачно, но сверкало подобно черному дереву, с которым сравнивают слог Тертуллиана»<sup>[144]</sup><sup>[145]</sup>.

«В доме, – можно прочесть у По в другом месте, – газовое освещение совершенно неуместно. Его мерцающий, резкий свет оскорбляет взор»<sup>[146]</sup>.

Мрачной и рассеянной, подобно свету, в котором она движется, предстает и сама лондонская толпа. Это касается не только черни, выползающей ночью «из своих нор»<sup>[147]</sup>.

Класс достаточно состоятельных служащих описывается у По следующим образом: «У каждого намечалась небольшая лысина, а правое ухо, за которое они имели привычку закладывать перо, презабавно оттопыривалось. Я заметил, что они всегда снимали и надевали шляпу обеими руками и носили свои часы на короткой золотой цепочке добротного старинного образца»<sup>[148]</sup>.

К непосредственности зрительного впечатления По в своем описании не стремился. Единообразие, которому подчиняется мелкий буржуа в силу своего присутствия в толпе, преувеличено; его шествие готово превратиться в униформированное. Еще более удивительно описание манеры движения толпы. «У большей части прохожих вид был самодовольный и озабоченный. Казалось, они думали лишь о том, как бы пробраться сквозь толпу. Они шагали нахмуриив брови, и глаза их перебежали с одного предмета на другой. Если кто-нибудь нечаянно их толкал, они не выказывали ни малейшего раздражения и, пригладив одежду, торопливо шли дальше. Другие – таких было тоже немало – отличались беспокойными движениями и ярким румянцем. Энергично жестикулируя, они разговаривали сами с собой, словно чувствовали себя одиночками именно потому, что кругом было столько народу. Встречая помеху на своем пути, люди эти внезапно умолкали, но продолжали с удвоенной энергией жестикулировать и, растерянно улыбаясь, с преувеличенной любезностью кланялись тому, кто им мешал, ожидая, пока он не уйдет с дороги»<sup>[149]</sup><sup>[150]</sup>.

Может показаться, что речь идет о подвыпивших и опустившихся типах. На самом же деле речь идет о «людях с положением, коммерсантах, стряпчих и биржевых маклерах»<sup>[151]</sup>.

Дело здесь не в психологии классов<sup>[152]</sup>.

У Зенефельдера<sup>[153]</sup> есть литография, изображающая игорный клуб. Никто из ее персонажей не предается игре обычным способом. Каждый одержим своим аффектом: один – безудержной радостью, другой – недоверием к партнеру, третий – мрачным отчаянием, четвертый лезет в драку, а кто-то готовится наложить на себя руки. Своей экстравагантностью графический лист напоминает По. И все же критический запал По более масштабен, под стать ему и средства. Мастерский ход его изображения заключается в том, что он выражает безнадежную изолированность людей в их частных интересах не через различия в их действиях, как это делает Зенефельдер, а через неупорядоченное однообразие, будь то однообразие их одежды или их поведения. Готовность, с которой получившие в толпе толчок еще и извиняются, дает указание на то, откуда берутся средства, используемые По. Они происходят из клоунского репертуара. И он использует их так же, как позднее их будут использовать актеры-эксцентрики. В работе эксцентрика соотнесенность с экономикой очевидна. Своими угловатыми движениями он имитирует действие как машин, подающих ткань, так и конъюнктуры, продвигающей товары. Сходное подражание «лихорадочному <...> движению материального производства» и соответствующим формам деловой жизни осуществляют движущиеся в изображенной у По толпе. В описании По предвосхищено то, что стал делать позднее своими аттракционами луна-парк, превращающий маленького человека в клоуна-эксцентрика. Люди ведут себя у По так, словно они в состоянии выполнять только рефлекторные движения. Эти действия предстают еще более лишенными человеческих свойств из-за того, что у По упоминаются только люди. Если толпа останавливается, то это происходит не из-за того, что ей мешают экипажи, – о них нет ни слова, – а из-за того, что путь ей преграждают другие толпы. В человеческой массе такого рода расцвет фланерства был невозможен.

В Париже времен Бодлера дело до этого еще не дошло. Паромы еще пересекали Сену в тех местах, где позднее пролегли мосты. В год смерти Бодлера одному из предпринимателей еще могло прийти в голову пустить по городу для удобства состоятельных горожан пять сотен паланкинов. Еще были популярны пассажи, в которых фланер мог забыть об экипажах, теснивших на улице пешеходов. Были прохожие, врезавшиеся в толпу, но были еще и фланеры, которым нельзя было обойтись без своего поля действия, без приватного пространства. Фланер – праздношатающаяся личность, в этом его протест против разделения труда, обращающего людей в специалистов. Точно так же протестует он и против их деловитости. Году в 1840-м хорошим тоном считалось выгуливать черепах в пассажирах. Темп, заданный черепахой, вполне подходил фланеру. Будь его воля, то и прогрессу пришлось бы освоить черепаший шаг. Однако последнее слово осталось не за ним, а за Тейлором<sup>[154]</sup>, провозгласившим лозунг «долгой фланерство»<sup>[155]</sup>.

Кое-кто стремился заранее получить представление о будущем. Как писал в 1857 году Ратье в своем утопическом сочинении «Paris n'existe pas» [«Париж не существует»], «фланер, которого можно было прежде встретить на улице и перед витринами, этот ничтожный, никчемный, вечно глазеющий тип, обуреваемый дешевыми страстями и не ведающий ничего, кроме мостовой, фиакров и газовых фонарей, <...> превратился теперь в земледельца, винодела, занялся выработкой льна, производством сахара, изготовлением стальных изделий»<sup>[156]</sup>.

Продолжая свои блуждания, человек же толпы под вечер оказывается в еще открытом универсальном магазине. Там он как рыба в воде. Существовали ли во времена По многоэтажные магазины? Как бы то ни было, По пишет, что пребывающий в вечном движении прохожий ходил по магазинам «в течение полутора часов». «Он заходил во все лавки подряд, ни к чему не приценивался, не произносил ни слова и диким, отсутствующим взором глядел на все окружающее»<sup>[157]</sup>.

Если пассаж – классическая форма интерьера, каким представляется фланеру улица, то его деградированной формой является универсальный магазин. Универсальный магазин – последнее прибежище фланера. Если сначала улица стала для него интерьером, то теперь этот интерьер стал для него улицей, и он принялся блуждать по лабиринту товаров, как прежде блуждал по городскому лабиринту. Замечательная особенность рассказа По заключается в том, что он объединяет и самое раннее описание фланера, и символ его конца.

Жюль Лафорт<sup>[158]</sup> сказал о Бодлере, что тот первым заговорил о Париже как «осужденный на ежедневное столичное существование»<sup>[159]</sup>.

Он мог бы сказать, что тот первым заговорил и об опиате как данном для облегчения мук этому – и только этому – осужденному. Толпа не только новейшее прибежище отверженных; она и новейший наркотик бесприютных. Фланер бесприютен в толпе. Тем самым он разделяет судьбу товара. Эту особенность он не сознает. Однако от этого она сказывается на нем ничуть не меньше. Она пронизывает его блаженным облегчением, как наркотик, позволяющий ему забыть множество унижений. Опыание, которому предается фланирующий, сродни состоянию товара, окруженного толпой покупателей.

Если бы у товара была душа – о чем Маркс сказал как-то в шутку<sup>[160]</sup>, – то она была бы самой проникновенной из всех, когда-либо существовавших на свете. Ведь она должна была бы в каждом видеть покупателя, в чьи руки и в чей дом она желала бы попасть. А ведь именно способность проникаться состоянием других – это и есть природа опыания, которому предается фланер в толпе. «Поэт пользуется ни с чем не сравнимой привилегией быть по желанию самим собой и кем-то другим. Подобно блуждающим душам, ищущим тело, он может, когда захочет, войти в обличье другого. Любое обличье открыто для него; если какие-то места кажутся ему недоступными, то это потому, что они в его глазах не стоят усилий, необходимых для их посещения»<sup>[161]</sup>.

Так говорит сама душа товара. Именно последние слова довольно точно дают представление о том, что товар бормочет бедняге, бредущему вдоль витрины с красивыми и дорогими вещами. Они ничего не хотят о нем знать, они им не проникаются. В характерной зарисовке «Les foules» («Толпы») говорит другими словами сам фетиш, и отзвук его слов так силен в чувствительной натуре Бодлера, что способность проникнуться неорганическим явлением оказывалась одним из источников его вдохновения<sup>[162]</sup>.

Образ сфинкса, завершающий стихотворение, наделен мрачной прелестью надзирателей у входа в магазины, каких еще можно встретить в пассажах.

Бодлер был знатоком наркотических препаратов. Тем не менее от него, судя по всему, ускользнуло одно из наиболее значимых в социальном отношении действий наркотиков. Оно заключается в том, что наркоманы, находясь под воздействием наркотика, становятся очаровательны. Этот же эффект обнаруживает товар под воздействием шумящей вокруг него, возбужденной толпы. Массовость публики, благодаря которой, собственно, формируется рынок, обращающий товар в товар, усиливает очарование товара для среднего покупателя. Когда Бодлер говорит о «религиозном экстазе больших городов»<sup>[163]</sup>, то неназванным субъектом этого состояния можно было бы считать товар. А «священная проституция души», в сравнении с которой «то, что люди именуют любовью, представляется поистине мелким, ограниченным и слабым»<sup>[164]</sup>, может быть только – если противопоставление любви сохраняет свой смысл – проституцией товарной души. «Cette sainte prostitution de l'âme qui se donne tout entière, poésie et charité, a l'imprévu qui se montre, a l'inconnu qui passe» [*фр.* «Эта святая проституция души посвящает себя всему целиком, поэзии и милосердию. И в неожиданности, которое внезапно себя проявляет, и в неизвестности, которое минует»]<sup>[165]</sup>, – говорит Бодлер. Именно на эту поэзию и на это милосердие претендуют занимающиеся проституцией. Они вкусили тайн открытого рынка, они ни в чем не уступали товару. Рынку обязан был он своими прелестями, и эти прелести становились средствами воздействия. Именно такими описывает их Бодлер в «Вечерних сумерках»:

A travers les lueurs que tourmente le vent  
La prostitution s'allume dans les rues;  
Comme une fourmilière elle ouvre ses issues;  
Partout elle se fraye un occulte chemin,  
Ainsi que l'ennemi qui tente un coup de main;  
Elle remue au sein de la cité de fange  
Comme un ver qui dérobe à l'Homme ce qu'il mange<sup>[166]</sup>.

[И проституция вздымает меж огней,  
Дрожащих на ветру, свой светоч ядовитый...  
Как в муравейнике, все выходы открыты;  
И, как коварный враг, который мраку рад,  
Повсюду тайный путь творит себе Разврат.  
Он, к груди города припав, неумоимо  
Ее сосет.

*(Перевод В. Брюсова)]*

Лишь масса городских жителей позволяет проституции распространиться на значительную часть города. И лишь масса позволяет сексуальному объекту испытывать опьянение от той бездны очарования, которое он сам распространяет на окружающих.

Не всякого захватывало пьянящее зрелище, представляемое толпой большого города. Задолго до того, как Бодлер написал свое стихотворение в прозе «Толпы», Фридрих Энгельс попытался живописать суету лондонских улиц. «Такой город, как Лондон, в котором можно часами блуждать, даже не приближаясь при этом к окраине, не находя и малейшего знака, указывающего на близость сельских просторов, – вещь своеобразная. Эта колоссальная централизация, это скопление полутора миллионов человек в одном месте усиливает мощь этих полутора миллионов стократно <...>. Однако жертвы, которых <...> это стоило, обнаруживаются лишь позднее. Проведя день-другой на мостовой главных улиц <...>, замечаешь, что эти лондонцы должны были пожертвовать лучшей частью своей человеческой природы, чтобы добиться всех тех чудес цивилизации, которыми кишит их город, что в них пропадают, так и не пробудившись, или оказываются подавленными сотни сил <...>. Уже в уличной толчее есть что-то отвратительное, нечто возмущающее человеческую природу. Разве все эти сотни тысяч людей всех классов и всех сословий, протискивающиеся в этой толпе, разве все они – не люди, наделенные одними и теми же свойствами и способностями, а также одним и тем же стремлением стать счастливым? <...> И все же они мчатся друг мимо друга, словно нет у них ничего общего, словно нет им друг до друга дела, и все же единственное их согласие – молчаливый уговор, что каждый будет держаться той стороны тротуара, что справа от него, чтобы два несущихся друг навстречу другу потока не препятствовали друг другу; и все же никому не приходит в голову удостоить других хотя бы взгляда. Жестокое равнодушие, бездушная изоляция каждого индивида, поглощенного своими частными интересами, проявляются тем отвратительнее и оскорбительнее, чем больше этих индивидов оказывается спрессовано в небольшом пространстве»<sup>[167]</sup>.

Фланер лишь по видимости пронизывает эту «бездушную изоляцию каждого индивида, поглощенного своими частными интересами», наполняя пустоту, вызванную в нем его собственной изоляцией, заимствованными, да еще и сочиненными интересами других людей. Рядом с ясным описанием Энгельса невнятно звучат слова Бодлера: «Удовольствие, испытываемое от пребывания в толпе, – это таинственное выражение наслаждения умножением числа»<sup>[168]</sup>; однако высказывание проясняется, если представить себе, что произносится оно не столько человеком, сколько товаром. Поскольку человек, будучи рабочей силой, является товаром, то ему нет и нужды специально представлять себя товаром. Чем больше этот образ бытия, к которому он приговорен способом производства, входит в его сознание, – чем дальше продвигается его пролетаризация, – тем больше пронизывает его ледяное дыхание товарного хозяйства, тем меньше ему будет необходимо входить в роль товара. Однако класс мелких буржуа, к которому принадлежал Бодлер, в тот момент еще не дошел до такого состояния. На ведущей вниз лестнице, о которой здесь идет речь, он еще находился на верхних ступенях. Для многих из них еще должен был настать день неизбежного столкновения с товарным характером своей рабочей

силы. Но этот день еще не пришел. Так что у них пока еще была возможность, так сказать, воспользоваться оставшимся временем. Поскольку их уделом в лучшем случае могло быть удовольствие, а никак не господство, то и отпущенный им историей срок использовался для праздного времяпрепровождения. Кто отправляется убивать время, ищет наслаждения. Но при этом было ясно, что наслаждению этого класса были положены тем более узкие пределы, чем больше он стремился ему предаться *в пределах* этого общества. Менее ограниченным наслаждение оказывалось, когда он был в состоянии получать удовольствие *от этого* общества. Если же он желал достичь в наслаждении этого рода виртуозности, то без вчувствования в товар ему было не обойтись. И отвесть этого проникновения в товарность он должен был с вожделием и робостью, подсказанными ему предчувствием его собственной судьбы как класса. В конце концов он должен был выработать перед лицом этой судьбы некоторый чувствительный орган, способный находить прелесть даже в попорченном, в гниющем. Бодлер, говорящий в стихотворении о куртизанке, что «сердце ее, помятое, как персик, созрело для мудрой жизни» так же, как и ее тело, был наделен таким чувствительным органом. Благодаря ему он мог испытывать от этого общества наслаждение, будучи уже наполовину отверженным им.

В позе предающегося подобному наслаждению Бодлер погружался в созерцание толпы. Самое же глубокое очарование этого зрелища заключалось в том, чтобы не пытаться спрятаться в опьянении, которое оно ему дарило, от ужасной социальной действительности. Бодлер удерживал ее в своем сознании, правда, так, как «все еще» продолжают сознавать реальность опьяневшие. Поэтому большой город у Бодлера почти никогда не предстает в непосредственном изображении его обитателей. Прямота и ожесточенность, с которой такой автор, как Шелли, запечатлел Лондон в образе населяющих его людей, не подошли бы для Парижа, увиденного Бодлером.

Hell is a city much like London –  
A populous and a smoky city;  
There are ail sorts of people undone;  
Small justice, and still less pity<sup>[169]</sup>.

[Град Лондон есть подобье Ада:  
Мгла, безысходность, многолюдье.  
И вход заказан в оба града  
Для доброты и правосудья.

(Перевод А. Глебовской)]

Для фланера эта картина словно подернута пеленой. И пелену эту образует толпа; она колыхнется «в изгибах сумрачных старинных городов»<sup>[170]</sup>. Она обращает для фланера ужас в очарованье<sup>[171]</sup>. Лишь когда эта пелена оказывается прорванной и взгляду фланера предстает «одна из людных площадей», опустевшая во время уличных боев<sup>[172]</sup>, он тоже начинает видеть город в истинном свете.

Если требуется подтверждение мощи, с какой опыт толпы взволновал Бодлера, то можно указать на тот факт, что под знаком этого опыта Бодлер попытался вступить в соревнование с Гюго. Для Бодлера было очевидно, что именно здесь скрывалась сила Гюго. Он восхваляет в Гюго «*caractère poétique... interrogatif*» [«*вопрошающий... поэтический характер*»]<sup>[173]</sup> и добавляет, что тот не только умеет четко и ясно передать ясное, но и с непременной смутностью изображает то, что может быть явлено только в темном и неясном виде. Из трех стихотворений «Парижских картин», посвященных Гюго, одно начинается с обращения к заполненному людьми городу: «О город, где плывут кишаших снов

потоки»<sup>[174]</sup>, другое же следит, как через толпу, сквозь «пеструю картину»<sup>[175]</sup> города бредут старушки<sup>[176]</sup>.

Толпа была новым предметом лирики. Еще новатора Сент-Бёва хвалили за то, что он, как это и подобает поэту, «находит толпу несносной»<sup>[177]</sup>.

Этот предмет поэзии был открыт Гюго во время его изгнания на Джерси. В своих одиноких прогулках по побережью он видел себя в толпе благодаря одной из могучих антитез, без которых немислимо его вдохновение. Толпа входит в поэзию Гюго как предмет созерцания. Ее моделью является океан, а мыслитель, погруженный в размышления при виде этого вечного зрелища, и есть истинный исследователь толпы, которой он отдается, как шуму прибоя. «Подобно тому как он, изгнанник, бросает взгляд с одинокой скалы на великие страны с их богатыми судьбами, точно так же он взирает и на прошлое народов <...>. Он углубляется со своими судьбами в гущу событий, и они становятся для него живыми и сливаются с бытием природных стихий, с морем, с выветренными скалами, с несущимися облаками и с прочими возвышенными явлениями, свойственными одинокой и спокойной жизни в общении с природой»<sup>[178]</sup>.

«L'océan même s'est ennuyé de lui» [«Даже океан смирялся перед ним»], – сказал о Гюго Бодлер, лучом своей иронии коснувшись поэта, предающегося размышлениям на скалистом берегу. Бодлер не ощущал порыва, приковывающего внимание к театру природы. Его опыт толпы вмещал следы «обид и тысячи толчков», достающихся прохожему в городской толчее и не дающих уснуть осознанию своего «я». (В сущности, именно этим осознанием «я» наделяет он фланирующий товар.)

Толпа никогда не вызывала у Бодлера искушения запустить лот мысли в пучины мира. Гюго же пишет: «les profondeurs sont des multitudes» [«глубин – множество»]<sup>[179]</sup>, открывая тем самым для своих размышлений огромный простор. Естественно-сверхъестественное, поразившее Гюго в толпе, можно встретить и в лесу, и среди зверей, и в морском прибое; в каждом из этих явлений может на мгновение блеснуть физиономия большого города. «Pente de la rêverie» [«Бездны мечты»] рисует величественную картину переплетения всего множества живых существ.

См. Porché, op. cit. P. 156.

[Вернуться](#)

## 83

Ernest Raynaud. Ch. Baudelaire. Etude biographique et critique suivi d'un essai de bibliographie et d'iconographie baudelairiennes. Paris, 1922. P. 319.

[Вернуться](#)

## 84

II. P. 385.

[Вернуться](#)

## 85

Мюссе, Альфред де (1810–1857) – французский поэт, прозаик и драматург романтического направления. – *Примечание Александра Белобратова.*

[Вернуться](#)

## 86

Цит. по: Eugène Crépet. Charles Baudelaire. Etude biographique, revue et mise à jour par Jacque Crépet. Paris, 1906. P. 196–197.

[Вернуться](#)

## 87

У Бодлера это стихотворение обозначено как «Вступление». – *Примечание Александра Белобратова.*

[Вернуться](#)

## 88

I. P. 209.

[Вернуться](#)

## 89

Жирарден, Эмиль де (1806–1881) – писатель и политик. Один из наиболее ярких журналистов и газетных редакторов Франции, основатель газеты «Пресс». – *Примечание Александра Белобратова.*

[Вернуться](#)

## 90

См. Charles Louandre. Statistique littéraire. De la production intellectuelle en France depuis quinze ans. Dernière partie. – Revue ds deux mondes, t. 20, 17e année, nouv. série, 15 nov. 1847. P. 686–687.

[Вернуться](#)

## 91

Монье, Анри (1799–1877) – французский художник-сатирик и писатель, создавший образ Жозефа Прюдона, романтически настроенного, высокопарного и самоуверенного буржуа. – *Примечание Александра Белобратова.*

[Вернуться](#)

## 92

Домье, Оноре (1808–1879) – живописец, скульптор и график. Автор острогротескных карикатур, направленных против социальной реакции во Франции и «добрых буржуа». – *Примечание Александра Белобратова.*

[Вернуться](#)

## 93

Eduard Fuchs. Die Karikatur der europäischen Völker. Erster Teil: Vom Altertum bis zum Jahre 1848. 4. Aufl. München, 1921. S. 362.

[Вернуться](#)

## 94

Осман, Жорж Эжен (1809–1891) – политический деятель, префект Парижа, руководивший широкомасштабной реконструкцией французской столицы. – *Примечание Александра Белобратова.*

[Вернуться](#)

## 95

Ferdinand von Gall. Paris und seine Salons. Bd. 2. Oldenburg, 1845. S. 22.

[Вернуться](#)

## 96

Гис, Константин (1805–1892) – французский художник-рисовальщик. Бодлер посвятил ему статью «Поэт современной жизни» (1863). – *Примечание Александра Белобратова.*

[Вернуться](#)

## 97

II. P. 333.

[Вернуться](#)

## 98

Зиммель, Георг (1858–1918) – немецкий философ, основатель научной социологии, представитель философии жизни. – *Примечание Александра Белобратова.*

[Вернуться](#)

## 99

G. Simmel. *Mélange de philosophie relativiste. Contribution à la culture philosophique.* Traduit par A. Guillaïn. Paris, 1912. P. 26–27.

[Вернуться](#)

## 100

Булвер-Литтон, Эдуард (1803–1873) – английский писатель, автор исторических романов, драм и произведений на темы великосветской жизни. – *Примечание Александра Белобратова.*

[Вернуться](#)

## 101

[E. G. Bulwer Lytton.] Eugene Aram. A tale. By the author of «Pelham», «Devereux» etc. Paris, 1832. P. 314.

[Вернуться](#)

## 102

Marx und Engels über Feuerbach. Der erste Teil der «Deutschen Ideologie». In: Marx-Engels Archiv, Bd. 1, Frankfurt a. M., 1926. S. 272.

[Вернуться](#)

## 103

Foucaud, op. cit. P. 222–223.

[Вернуться](#)

## 104

Лафатер, Иоганн Каспар (1741–1801) – швейцарский писатель, автор трактата по физиогномике. – *Примечание Александра Белобратова.*

[Вернуться](#)

## 105

Галль, Франц Йозеф (1758–1828) – австрийский врач, создатель френологии, определяющей человеческий характер по строению черепа. – *Примечание Александра Белобратова.*

[Вернуться](#)

## 106

Honoré de Balzac. Le cousin Pons. Ed. Conard. Paris, 1914. P. 130.

[Вернуться](#)

## 107

Дельво, Альфред (1825–1867) – французский писатель, автор многочисленных книг, посвященных парижской жизни. – *Примечание Александра Белобратова.*

[Вернуться](#)

## 108

II. P. 637.

[Вернуться](#)

## 109

Де Местр, Жозеф (1753–1821) – католический философ, писатель, сторонник теократии, учения о светских и церковных властях как о полномочных представителях божественной власти. Отстаивал превосходство сверхличной воли (нации, государства) над индивидуальным разумом. Бодлер познакомился с сочинениями де Местра в начале 1850-х гг., в поисках опоры в борьбе с собственным индивидуализмом, и восторженно воспринял «ясновидящего» сторонника подчинения авторитету. – *Примечание Александра Белобратова.*

[Вернуться](#)

## 110

Бэкон, Фрэнсис (1561–1626) – английский философ, провозгласивший целью науки увеличение власти человека над природой и обосновавший принцип эксперимента в познании мира. – *Примечание Александра Белобратова.*

[Вернуться](#)

## 111

Цит. по: Adolphe Schmidt. Tableaux de la révolution française. Publiés sur les papiers inédits du département et de la police secrète de Paris. T. 3. Leipzig, 1870. P. 337.

[Вернуться](#)

## 112

II. P. 333.

[Вернуться](#)

## 113

В «Серафите» Бальзак говорит о «быстром взоре, восприятие которого поставляет фантазии стремительно сменяющиеся контрасты земных просторов».

[Вернуться](#)

## 114

См. Régis Messac. Le «Déetective Novel» et l'influence de la pensée scientifique. Paris, 1929.

[Вернуться](#)

## 115

Купер, Джеймс Фенимор (1789–1851) – американский писатель-романтик, автор приключенческих романов на темы освоения Америки. – *Примечание Александра Белобратова.*

[Вернуться](#)

## 116

Феваль, Поль (1817–1887) – французский писатель, автор развлекательных романов. – *Примечание Александра Белобратова.*

[Вернуться](#)

## 117

См. André le Breton. Balzac. L'homme et l'oeuvre. Paris, 1905. P. 83.

[Вернуться](#)

## 118

Hippolyte Babou. La vétité sur le cas de M. Champfleury. Paris, 1857. P. 30.

[Вернуться](#)

## 119

По, Эдгар Аллан (1809–1849) – американский писатель-романтик, создавший жанр трагической фантастической новеллы и детективной повести. Ш. Бодлер перевел многие произведения Э. По на французский язык. – *Примечание Александра Белобратова.*

[Вернуться](#)

## 120

См. Baudelaire. Les fleurs du mal. Ed. Crès. Paris, 1928. – Introduction de Paul Valéry.

[Вернуться](#)

## 121

II. P. 424.

[Вернуться](#)

## 122

Де Сад, Донатьен Альфонс Франсуа (1740–1814) – французский писатель, философ и политический деятель, автор многочисленных произведений, проповедующих разрушительный культ абсолютной свободы индивида, духовной, моральной и телесной. – *Примечание Александра Белобратова.*

[Вернуться](#)

## 123

«Для объяснения зла следует всегда обращаться <...> к Саду» (II. P. 694).

[Вернуться](#)

## 124

Edgar Poe. Histoires extraordinaires. Trad. de Charles Baudelaire. (Ch. Baudelaire. Oeuvres complètes. T. 5; Traductions I. Ed. C Lévy.) Paris, 1885. P. 484–486. *(Перевод И. Гуровой.)*

[Вернуться](#)

## 125

I. P. 106.

[Вернуться](#)

## 126

Albert Thibaudet. Intérieurs. Baudelaire, Fromentin, Amiel. Paris, 1924. P. 2 2.

[Вернуться](#)

## 127

Мотив любви к случайной прохожей подхватывает в одном из своих ранних стихотворений Георг. Решающий момент он все же упустил – движение толпы, несущее женщину мимо поэта. В результате возникает натужная элегия. Говорящий, как он признается своей даме, отвел свой взгляд, «влажный от томления, / не решаясь его в твой вперить взор» (Stefan George. Hymnen Pilgerfahrten Algabal. 7. Aufl., Berlin, 1922. S. 23). Бодлер не оставляет никаких сомнений в том, что *он* заглянул прохожей прямо в глаза.

[Вернуться](#)

## 128

Со времен Луи-Филиппа – т. е. периода Июльской монархии (1830–1848), времени правления французского короля Луи Филиппа (1773–1850), представлявшего интересы богатой буржуазии. – *Примечание Александра Белобратова.*

[Вернуться](#)

## 129

Макартовский стиль – по имени австрийского живописца Ханса Макарта (1840–1884), автора монументальных полотен на исторические сюжеты. В 1879 г. по случаю серебряной свадьбы императорской четы оформил помпезно-праздничное шествие – парад ремесел, сословий и народов, населяющих Австро-Венгерскую империю. – *Примечание Александра Белобратова.*

[Вернуться](#)

## 130

Беньямин допускает хронологическую неточность: роман Бальзака «Модеста Миньон» написан в 1844 г. – *Примечание Александра Белобратова.*

[Вернуться](#)

## 131

Balzac. Modeste Mignon. Ed. du Siècle. Paris, 1850. P. 99. *(Перевод О. Моисеенко.)*

[Вернуться](#)

## 132

Sigmund Engländer. Geschichte der französischen Arbeiter-Associationen. 3. Theil. Hamburg, 1864. S. 126.

[Вернуться](#)

## 133

I. P. 115. [Из стихотворения «Туманы и дожди». *(Перевод В. Левика.)*]

[Вернуться](#)

## 134

Poe. Nouvelles histoires extraordinaires. Trad. der Charles Baudelaire. (Ch. Baudelaire. Oeuvres complètes. T. 6; Traductions II. Ed. C Lévy.) Paris, 1887. P. 102. *(Перевод М. Беккер.)*

[Вернуться](#)

## 135

E. T. A. Hoffmann. Ausgewählte Schriften. Bd. 15: Leben und Nachlaß. Von J. E. Hitzig. Bd. 3. 3. Aufl. Stuttgart, 1839. S. 32–34.

[Вернуться](#)

## 136

[Franz Mehring.] Charles Dickens // Die Neue Zeit, 1911/1912, Bd. I. S. 622.

[Вернуться](#)

## 137

II. P. 710.

[Вернуться](#)

## 138

[Marcel Poète et al.] La transformation de Paris sous le Second Empire. Exposition de la Bibliothèque et les travaux historique de la ville de Paris. Organisée avec le concours des collections de P. Blondel [et al.]. Paris, 1910. P. 65.

[Вернуться](#)

## 139

Тот же образ в «Вечерних сумерках»: небо медленно запахивается, подобно гигантскому алькову, см. I. P. 108.

[Вернуться](#)

## 140

Julien Lemer. Paris au gaz. Paris, 1861. P. 10.

[Вернуться](#)

## 141

Alfred Delvau. Les heures parisiennes. Paris, 1866. P. 206.

[Вернуться](#)

## 142

См. Louis Veillot. Les odeurs de Paris. Paris, 1914. P. 182.

[Вернуться](#)

## 143

Robert Louis Stevenson. Virginibus Puerisque and other papers. London. P. 192 («A plea for gas lamps»).

[Вернуться](#)

## 144

Рое. Nouvelles histoires extraordinaires, op. cit. P., 94. *(Перевод М. Беккер.)*

[Вернуться](#)

## 145

Слог Тертуллиана – Тертуллиан, Квинт Септимий Флоренс (155/165 Карфаген – после 220 н. э., вероятно, там же), христианский теолог и писатель, основатель и один из крупнейших представителей латинской патристики. Выработав свой особый стиль письма, он стал зачинателем церковной латыни. Его труды изобилуют яркими запоминающимися фразами, оригинальными афоризмами, смелой игрой слов, остроумием, сарказмом, в них много слов его собственного изобретения и целые потоки инвектив против оппонентов. – *Примечание Александра Белобратова.*

[Вернуться](#)

## 146

Рое. Histoires grotesques et sérieuses. (Charles Baudelaire. Oeuvres complètes. T. 10.) Paris, 1937. P. 207.

[Вернуться](#)

## 147

Рое. Nouvelles histoires extraordinaires, op. cit. P. 94. *(Перевод М. Беккер.)*

[Вернуться](#)

## 148

Poe. Nouvelles histoires extraordinaires, op. cit. P. 90–91. (Перевод М. Беккер.)

[Вернуться](#)

## 149

Параллель к этому месту обнаруживается в «Un jour de pluie» [«Дождливом дне»]. Стихотворение, хотя оно и подписано другим именем, принадлежит Бодлеру (см. Baudelaire Ch. Vers retrouvés. Ed. J. Mouquet. Paris, 1929). Совпадение последней строки с упоминанием Тертуллиана у По поразительно тем более, что вещь была написана не позднее 1843 года – в то время, когда Бодлер ничего не знал о По.

Chacun, nous coudoyant sur le trottoir glissant,  
Egoïste et brutal, passe et nous éclabousse,  
Où, pour courir plus vite, en s'éloignant nous pousse.  
Partout fange, déluge, obscurité du ciel:  
Noir tableau qu'eût rêvé le noir Ezéchiël!

(I. P. 211)

[Вернуться](#)

## 150

Poe. Nouvelles histoires extraordinaires, op. cit. P. 89. (Перевод М. Беккер.)

[Вернуться](#)

## 151

Poe. Nouvelles histoires extraordinaires, op. cit. P. 89–90. (Перевод М. Беккер.)

[Вернуться](#)

## 152

Образ Америки, какой ее представлял себе Маркс, соткан, похоже, из той же материи, что и описание По. Маркс подчеркивает «лихорадочное молодое движение материального производства» в Штатах и возлагает на него вину за то, что «не было ни времени, ни удобного случая», чтобы «разделаться со старым миром духов» (Marx. Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, op. cit. S. 30). У По даже фи зионмия деловых людей скрывает в себе нечто демоническое. Бодлер описывает, как с наступлением темноты в воздухе «вяло, как дельцы, пробуждаются злые демоны» (I. P. 108). Возможно, это место в «Вечерних сумерках» возникло не без влияния По.

[Вернуться](#)

## 153

Зенефельдер, Алоис (1771–1834) – изобретатель литографической печати, нашедшей широкое распространение в станковой и журнальной графике. – *Примечание Александра Белобратова.*

[Вернуться](#)

## 154

Тейлор, Фредерик Уинслоу (1856–1915) – американский инженер, предложивший систему организации промышленного производства на принципе максимальной рационализации и интенсификации труда. – *Примечание Александра Белобратова.*

[Вернуться](#)

## 155

Georges Friedmann. La crise du progrès. Esquisse d'histoire des idées 1895–1935. 2e éd. Paris, 1936. P. 76.

[Вернуться](#)

## 156

Paul-Ernest de Rattier. Paris n'existe pas. Paris, 1857. P. 74–75.

[Вернуться](#)

## 157

Nouvelles histoires extraordinaires, op. cit. P. 98. *(Перевод М. Беккер.)*

[Вернуться](#)

## 158

Лафорг, Жюль (1860–1887) – французский поэт-символист, в творчестве которого трагизм мироощущения сочетался с «дендизмом» и иронией буффонады. – *Примечание Александра Белобратова.*

[Вернуться](#)

## 159

Jules Laforgue. Mélanges posthumes. Paris, 1903. P. 111.

[Вернуться](#)

## 160

Marx. Das Kapital, op. cit. S. 95.

[Вернуться](#)

## 161

I. P. 420–421.

[Вернуться](#)

## 162

К примерам, собранным в первой части, следует прибавить как один из наиболее важных второе стихотворение из озаглавленных «Сплин». Вряд ли кто до Бодлера мог написать нечто подобное его строке «Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées» [«Я старый будуар, весь полный роз поблекших»] (l. P. 86). Все стихотворение настроено на проникновение материей, являющейся мертвой в двойном смысле. Во-первых, это материя неорганическая, во-вторых – выбывшая из процесса обращения.

Désormais tu n'es plus, ô matière vivante!  
Qu'un granit entouré d'une vague épouvante,  
Assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux;  
Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux,  
Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche  
Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche.

*(l. P. 86)*

[Кусок материи живой, ты будешь вечно  
Гранитом меж валов пучины бесконечной,  
Вкушающий в песках Сахары мертвый сон!  
Ты, как забытый сфинкс, на карты не внесен, –  
Чья грудь свирепая, страшась тепла и света,  
Лишь меркнувшим лучам возносит гимн привета!

*(Перевод Эллиса)*

[Вернуться](#)

## 163

II. P. 627.

[Вернуться](#)

## 164

I. P. 421.

[Вернуться](#)

## 165

I. P. 421.

[Вернуться](#)

## 166

I. P. 108.

[Вернуться](#)

## 167

Engels. Die Lage der arbeitenden Klasse in England. Nach eigener Anschauung und authentischen Quellen. 2. Ausg. Leipzig, 1848. S. 36–37.

[Вернуться](#)

## 168

II. P. 626.

[Вернуться](#)

## 169

Percy Bisshe Shelley. The complete poetical works. London, 1932. P. 346 («Peter Bell the third part»).

В. Беньямин цитирует описание Лондона из поэмы «Питер Белл» (1819), принадлежащей перу английского писателя и поэта Уильяма Вордсворта (1770–1850), которую он ошибочно приписывает Перси Биши Шелли (1792–1822), английскому поэту-романтику. – *Примечание Александра Белобратова.*

[Вернуться](#)

## 170

I. P. 102. (Перевод П. Якубовича.)

[Вернуться](#)

## 171

Ср. I. P. 102.

[Вернуться](#)

**172**

II. P. 193.

[Вернуться](#)

**173**

II. P. 522.

[Вернуться](#)

**174**

II. P. 100. (Перевод Эллиса.)

[Вернуться](#)

**175**

I. P. 103.

[Вернуться](#)

**176**

В цикле «Старушки» третье стихотворение подчеркивает его соперничество почти дословной близостью к третьему стихотворению в цикле Гюго «Фантомы». Таким образом, соотнесенными оказались сильнейшие из написанных Бодлером и слабейшие из написанных Гюго стихи.

[Вернуться](#)

**177**

Sainte-Beuve. Les consolations, op. cit. P. 125. (Цитируемое Сент-Бёвом по рукописи высказывание принадлежит Жоржу Фарси.)

[Вернуться](#)

**178**

Hugo von Hofmannsthal. Versuch über Victor Hugo. München, 1925. P. 49.

[Вернуться](#)

**179**

Цит. по: Gabriel Bounoure. Abîmes de Victor Hugo. – In: Mesures, 15 juillet 1936. P. 39.

[Вернуться](#)