



Михаил Ямпольский

НАБЛЮДАТЕЛЬ

ОЧЕРКИ ИСТОРИИ ВИДЕНИЯ



Михаил Бениаминович Ямпольский

Наблюдатель. Очерки истории видения

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=74080797

Наблюдатель. Очерки истории видения./ Ямпольский Михаил:

Мастерская Сеанс; Санкт-Петербург; 2012

ISBN 978-5-905669-06-4

Аннотация

Книга Михаила Ямпольского «Наблюдатель. Очерки истории видения» представляет собой концептуальное исследование визуальной культуры от эпохи романтизма до начала прошлого века. Впервые она была издана более 10 лет и с тех пор стала почти что классикой российской visual culture – дисциплины, совмещающей в себе искусствоведческий, культурологический и философский подходы.

Содержание

Предисловие ко второму изданию	5
Введение	8
Глава 1	16
Конец ознакомительного фрагмента.	61

Михаил Ямпольский



СЕАНС № 10

© Ямпольский М. 2012

© ООО «Мастерская СЕАНС», 2012

© ООО «Порядок слов», 2012

Предисловие ко второму изданию

Читатель держит в руках второе издание книги, выпущенной в издательстве «Ad Marginem» в 1998 году. Но собранные в ней тексты были написаны гораздо раньше, в основном в 80-е годы молодым еще тогда человеком. Естественно, возникает вопрос: каков резон переиздавать эти старые тексты? Не скрою, что они уже кажутся мне чужими и – в какой-то мере в силу большой временной дистанции – вызывают легкое чувство ностальгии.

Но дело, конечно, не в ностальгии. В книгу включены тексты, посвященные истории культуры, представленной в плоскости истории зрения, видения. Методологически они отражают мои представления о культуре тех лет. Представления эти сложились под влиянием структурализма 1960–1970-х, хотя в книге об этом нет речи. Важным тогда для меня было положение Юрия Лотмана о том, что смысл – это память «употреблений», узуса. Не менее важным было и положение Леви-Стросса о мифе, чей смысл возникает из множества неунифицируемых вариантов. Мне казалось тогда, что, просматривая движение каких-нибудь существенных мотивов, можно составить карту культуры определенного периода и описать переход от одного периода к другому. Работу такого рода, меня вдохновлявшую, проводил тогда В. Н. Топоров, выстраивая свой петербургский миф.

Существенным отличием моих очерков было введение фигуры наблюдателя, которая связывалась для меня со структурой репрезентации, описанной Фуко, в которой дискурсивное поле культуры вплоть до XX века строилось по отношению к точке зрения субъекта. Переход к зрелой современности при этом описывался мной не как исчезновение этой внешней по отношению к объекту точки зрения, но как ее инкорпорирование в саму «машину» зрения. Когда в молодости я изобретал эту фигуру наблюдателя, я совершенно не отдавал себе отчета в том, что она была по существу метафорой автора книги, то есть меня самого, взирающего на культуру как на некое тематическое визуальное поле. *Наблюдатель* лишь обозначал мою собственную позицию. Именно перед автором этих очерков и располагались плоскости зрения, которые, как мне тогда казалось, были обращены не ко мне, а к моему умозрительному персонажу. Сегодня я отчетливо понимаю, что сама операция описания таких тематических областей культуры является операцией их конструирования. Ведь, когда я выбираю тот или иной мотив и провожу его через множество текстов, я сам создаю некую тотальность, область, в которой мотив начинает резонировать и образует некое поле, становящееся объектом моего описания. Сегодня я уверен в том, что культура действует не как система повторяющихся мотивов, но как система совершенно неоднородных и бесконечно расширяющихся связей, как «мир» феноменологических описаний. Но тогда, когда я со-

чинял эту книгу я не думал о Dasein Хайдеггера, не принимал в расчет странных конструкций Аби Варбурга и гораздо хуже понимал Вальтера Беньямина, чей интерес к стеклянной архитектуре был одним из источников моего интереса к теме стекла.

Если бы я писал эту книгу сегодня, я бы не стал нанизывать, например, один водопад на другой, но перешел бы от водопада к голосу, к образу невидимого бога, манифестированного только в голосе, и одновременно к теме реки, метафоре времени и жизни, с ней связанной, и т. д. Иначе говоря, я бы строил гетерогенную, а не гомогенную карту культуры. Но именно потому, что я бы не мог сегодня написать такой книги, я, вероятно, все еще ценю эти очерки. Они сами представляются мне теперь отражением определенного типа сознания и культуры, но, главное, я вижу в них зеркало, отражающее исчезнувшего наблюдателя, который мне интересен тем, что он одновременно и все мы, и я сам.

Нью-Йорк, февраль 2012

Введение

В 1781 году Кант опубликовал «Критику чистого разума». С этого момента можно отсчитывать историю кризиса субъекта в европейской культуре. Декартовское *cogito* было связано с мыслящим индивидом. Кант в рамках своей критики, однако, был вынужден отказать картезианскому «Я мыслю» в праве быть основанием субъектности. Поскольку Я существует во времени, а не в пространстве, его существование, по определению, дается нам лишь в формах изменения, различия:

Сознание самого себя при внутреннем восприятии согласно определениям нашего состояния только эмпирично, всегда изменчиво; в этом потоке внутренних явлений не может быть никакого устойчивого или сохраняющегося Я¹.

Для того, чтобы сохранить субъект, Кант был вынужден ввести понятие «трансцендентальной апперцепции» – чисто логическое основание, позволяющее постулировать единство нашего сознания. Но став чисто логическим основанием единства субъекта, трансцендентальная апперцепция по существу лишилась всякого эмпирического наполнения.

Кантовская революция, отразившая первую стадию в кри-

¹ И. Кант. *Критика чистого разума*. М., 1994, с. 504.

зисе субъекта, в значительной мере предвосхитила и определила развитие европейского искусства. Филипп Лаку-Лабарт и Жан-Люк Нанси правы, утверждая, что романтизм был реакцией на кантовскую интерпретацию субъекта. По их мнению, поскольку кантовское *cogito* пусто, а функция субъекта отныне сводится лишь к обеспечению единства синтеза,

трансцендентальное воображение, *Einbildungskraft*, это функция, которая должна оформлять (*bilden*) это единство, и оно должно оформлять его в виде *Bild*, в качестве репрезентации или картинки, или иными словами, феномена².

Речь идет об исчезновении «идей» и их замещении визуальными восприятиями, которые постигаются и синтезируются воедино с помощью этой загадочной, эмпирически непредставимой трансцендентальной апперцепции.

По мнению Лаку-Лабарта и Нанси, форма фрагментов, типичная для романтической литературы, тесно связана с кантовским кризисом субъекта, которому отводится роль инстанции, унифицирующей, упорядочивающей хаос фрагментов в единстве интеллектуального синтеза³. Хаос кристаллизуется в форму с помощью мгновенной интуиции, получившей у романтиков определение «остроумия» (*Witz*), случайного озарения, неожиданно обрушивающейся идеи (*Einfall*).

² Ph. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy. *The Literary Absolute*. Albany, 1988, p. 30.

³ *Ibid.*, p. 52.

Новое понимание субъекта неотделимо от общей эволюции культуры, по-новому сплетающей между собой старые темы: мир как хаос, нуждающийся в упорядочивании, идею случайности и т. д. Но главное следствие кризиса субъективности – это превращение субъекта в наблюдателя. Субъект все в меньшей степени понимается как «человек мыслящий» и в большей степени как «человек наблюдающий». Конечно, визуальная сфера становится очень важной уже в эпоху Ренессанса. Но от Ренессанса до Канта видение неотторжимо от теоретической рефлексии. В XIX веке, однако, теоретическая рефлексия постепенно заменяется «синтезом», связанным с узнаванием, памятью, расшифровкой и т. д., то есть операциями весьма далекими от картезианской геометрии или теории перспективы. Это превращение субъекта в наблюдателя становится особенно очевидным в XX веке, требующем от наблюдателя безостановочного синтеза рваного потока визуальных образов.

Книга, которую держит в руках читатель, не является историей субъективности. Ее тема – история наблюдателя с кантовских времен до 20-х годов прошлого столетия. Она задумана как серия очерков, фрагментарно прослеживающих постепенное «исчезновение» рефлексии из сознания наблюдателя и его превращение в чистую, «бессознательную» машину видения, в которой интенциональность становится формой проявления случайности. В центре повествования – явления, обыкновенно соотносимые с европейским

романтизмом. В первой главе описывается символическое превращение художника в старьевщика, человека, наделенного сверхострым зрением и выискивающего перлы в хаосе тряпья и отбросов. Старьевщик – еще совершенно романтическая, мифологическая фигура, существующая в ауре театральности и травестики. Новый тип наблюдателя, отказывающийся от «нормального» зрения во имя обнаружения фрагмента, детали, еще воспринимается как травестированная ипостась художника⁴.

В последующих главах наблюдатель сталкивается с целым рядом нетривиальных ситуаций, в которых невозможно сохранить «естественную» дистанцию от объекта наблюдения. Расстояние между наблюдателем и объектом, не имеющее существенного значения для Декарта, у Канта уже играет важную роль. Так, он утверждает, что возвышенное в пирамидах может быть обнаружено только с определенной дистанции: «...дабы испытать все волнение от величины пирамид, не надо подходить слишком близко к ним, но и не надо отходить от них слишком далеко»⁵. Постепенно, однако, ситуация наблюдателя будет предполагать постоянное нарушение некой «естественной» дистанции и развитие того, что

⁴ В дальнейшем литераторы, натренированные на видение деталей (Набоков, Э. Юнгер), будут стилизовать себя, например, под ученых-энтомологов, а не театральную богему.

⁵ И. Кант. Критика способности суждения / И. Кант. Сочинения в 6 тт. Т. 5. М., 1966, с. 258.

⁶ A. Riegl. *Late Roman Art Industry*. Roma, 1985, pp. 24–27.

Алоис Ригль определит как «близкое» (*Nachsicht*) или «далекое» (*Fernsicht*) видение в оппозиции к «нормальному» видению (*Normalsicht*)⁵. Ситуация будет осложнена также и тем, что наблюдатель оказывается вынужденным постоянно переходить от «близкого» видения к «далекому», а с какого-то момента он вообще утрачивает способность занимать определенную позицию в пространстве и даже во времени. Эта сложность приводит к возникновению «шизы» внутри воображаемого наблюдателя и создает ситуацию, при которой он уже не в состоянии нормализовывать и упорядочивать восприятия в некоем синтезе. Под угрозой оказывается уже не просто эмпирическое единство субъекта, но и сама логическая функция трансцендентальной апперцепции.

Книга эта задумывалась в Москве, а завершена была в Нью-Йорке. Первые варианты глав (для книги они все переписаны заново) печатались в периодических изданиях, главным образом, в «Трудах по знаковым системам», «Советском искусствознании» и «Декоративном искусстве СССР». Жанр книги всегда виделся мне как жанр очерков истории культуры. Ее написание растянулось на многие годы и было связано среди прочего с целым рядом методологических трудностей. Историческая культурология в значительной степени сформировалась в русле «истории идей» или традиций «Варбургской школы». В «Наблюдателе» я отдаю

⁵ И. Кант. Критика способности суждения / И. Кант. Сочинения в 6 тт. Т. 5. М., 1966, с. 258.

дань этим влиятельным направлениям. Моя связь с ними выражается прежде всего в интересе к символическому измерению моего сюжета, в прослеживании процессов символизации тех или иных объектов (вулкан, стекло, водопад и т. д.). Однако история видения отличается от «истории идей» как раз тем, что она существует вне сферы идей. Поэтому в предлагаемых очерках я старался постоянно выходить за чисто символическое в область свободно понимаемой феноменологии восприятия. Возможным вариантом было использование методологии, разработанной Мишелем Фуко, который посвятил замечательные главы своей книги «Наблюдать и наказывать» как раз трансформации форм видения. Но тема данной книги с трудом укладывалась в модель «дискурсивных практик». Показательно, что когда Фуко рассматривает паноптическое видение, кристаллизованное в структуре тюрьмы, придуманной Бентамом, он совершенно не касается того, что собственно видит наблюдатель в центральной башне. Согласно Фуко, Бентам построил Паноптикон на основе

... принципа, согласно которому власть должна быть видимой и непроверяемой (*inverifiable*). Видимой: заключенный постоянно будет иметь перед глазами высокий силуэт центральной башни, откуда за ним следят. Непроверяемой: заключенный никогда не должен знать, смотрят ли на него в данный момент; но он должен быть уверен в том, что на него всегда могут

посмотреть⁷.

Меня же интересует как раз то, что видит наблюдатель в башне. Совершенно очевидно, что реальный наблюдатель не может одновременно видеть все внутреннее кольцо здания, в центре которого построена башня. Паноптичность видения у Фуко вписана в структуру здания, отражающего структуру власти, но не в сознание наблюдателя, скрываемое за понятием «непроверяемости». Фуко закономерно называет Паноптикон оптической машиной, для функционирования которой, в принципе, безразлично, что видит конкретный наблюдатель, помещенный в ее оси. Внешне Паноптикон напоминает здание панорам, о которых речь идет в данной книге, но для функционирования панорам как раз совсем не безразлично, что видит ее посетитель. Панорама также является оптической машиной, но такой, которая создает сложности в восприятии наблюдателя, хотя и помещенного в центр, но утрачивающего центральное положение субъекта, традиционно связываемое с точкой зрения живописной перспективы.

В центре книги – не столько оптические машины (о которых речь идет в последней главе и в заключении), сколько именно положение наблюдателя внутри этих машин-структур.

В конце концов, я склонился к сохранению весьма традиционного исторического повествования, сфокусированного

⁷ M. Foucault. *Surveiller et punir*. Paris, 1975, p. 203.

на отношениях между наблюдателем и его объектом и поведении наблюдателя перед лицом меняющихся объектов. «Объекты» при этом рассматриваются как в символическом, знаковом, так и в феноменологическом ключе. Значительное внимание уделено также «медиуму» зрения – среде, в которой объект обретает видимость и которая сама в итоге становится «объектом» (транспарантный покров, стекло). Значение медиума определялось тем, что по мере усиления процесса, который я описываю, как «отделение» наблюдателя от самого себя, на медиум начинают проецироваться свойства восприятия: например, время, затрачиваемое на восприятие образа, превращается во время прохождения образа через стекло. Иными словами, функция наблюдателя постепенно передается самому медиуму (фиксация изображения на сетчатке становится эквивалентной экспонированию фотопленки).

Нью-Йорк, февраль 1998 года

Глава 1

Старьевщик

В 1859 году Эдуард Мане сделал попытку выставить в Салоне картину «Любитель абсента», но она была отвергнута жюри. На холсте изображен мужчина в цилиндре и коротком плаще, справа от него на каменном парапете стоит бокал с абсентом, у ног валяется пустая бутылка. Прототипом «Любителя абсента» был некий Колларде – старьевщик. Однако, как показала Э. Лайер-Бурчарт, «Любитель абсента» одновременно является и автопортретом Мане⁸. Необычное проецирование образа художника на фигуру старьевщика получило классическое выражение в известном стихотворении Бодлера «Вино тряпичников» (вероятном источнике Мане) и было проанализировано Вальтером Беньямином. Напомню текст стихотворения Бодлера:

При свете красного, слепого фонаря,
Где пламя движется от ветра, чуть горя,
В предместье города, где в лабиринте сложном

⁸ E. Lajer-Burcharth. *Modernity and the Condition of Disguise: Monet's «Absinthe Drinker»*. – *Art Journal*, v.45, №1, Spring 1985, pp. 18–26. Мане также изобразил старьевщика в картине «Старый музыкант». См.: A. Coffin Hanson. *Popular Imagery and the Work of Edouard Manet*. In: *French 19th Century Painting and Literature*. Manchester, 1972, pp. 133–163; *Manet and the Modern Tradition*. New Haven, 1980.

Кишат толпы людей в предчувствии тревожном,

Тряпичник шествует, качая головой,
На стену, как поэт, путь направляя свой;
Пускай снуют в ночных тенях шпионы,
Он полон планами; он мудрые законы

Диктует царственно, он речи говорит;
Любовь к поверженным, гнев к сильным в нем горит:
Так под шатер небес он, радостный и бравый,
Проходит, упоен своей великой славой...

Погруженный в мечтания нищий старьевщик идет в кабаке, – вино источник всех его возвышенных грез:

Чтоб усыпить тоску, чтоб скуку утолить,
Чтоб в грудь отверженца луч радости пролить,
Бог создал сон; Вино ты, человек, прибавил
И сына солнца в нем священного прославил⁹.

Видения славы и пиршеств, роящиеся в сознании пьяного старьевщика, непосредственно связывают этот образ с темой вина и гашиша как стимуляторов поэтического воображения у Бодлера. Тема эта развита еще более зримо в раннем варианте стихотворения¹⁰, а также в прозе Бодлера, в эссе «О

⁹ Ш. Бодлер. Цветы зла. М., 1970 (перевод Эллис).

¹⁰ Бодлер пишет о старьевщиках в первом варианте «Вина тряпичников»: «Однажды ночью, когда они оказываются во власти иллюзий, /А дух их озаряет»

вине и гашише», где описание старьевщика предстает своеобразным комментарием к стихотворению:

Вот человек, который должен собирать то, что столица выбросила за день. Все то, что большой город отбросил, потерял, презрел, разбил, он упорядочивает (*il le catalogue*), коллекционирует. Он сверяется с архивами разврата, свалками отбросов. Он сортирует, точно отбирает; подобно скупцу, он собирает клад, мусор, который станет предметами, приносящими пользу или наслаждение после того, как его пережует божество Промышленности. <..> Он одет в свою *ивовую шаль, украшенную номером семь*. Он появляется, качая головой и спотыкаясь на мостовых, подобно юным поэтам, целые дни бредущим в поисках рифм. Он что-то говорит сам себе; он изливает душу в холодный и сумрачный воздух ночи. Это великолепный монолог, делающий ничтожными самые лирические из трагедий. <..> Кажется, что номер *семь* превратился в железный

ся странными видениями, Они уходят <..> / И никто никогда не видел их славных подвигов, / Шумных триумфов, торжеств, / Оживающих в глубинах их мозга, / Более прекрасных, чем те, о которых могут мечтать Короли. [Ont une heure nocturne, oï pleins d'illusions, / Et l'esprit eclaire detranges visions, / Ils sen vont <..> / Mais nul n'a jamais vu les hauts faits glorieux, / Les triomphes bruyants, les fetes solemnelles, / Qui s'allument alors aufond de leurs cervelles, / Plus belles que les Rois n'en reveront jamais] (Baudelaire. Les Fleurs du Mai. Paris, 1961, pp. 121–122). Отметим существенный мотив сравнения старьевщика с королем, а также сходство их видений с видениями самого Бодлера в «Парижском сне». Вино – непременный атрибут тряпичника, но в данной работе мы не будем его касаться, так как этот мотив представляется наиболее очевидным для интерпретации и хорошо изучен Л. Бадеско и В. Беньямином.

скипетр, а *ивовая шаль* в императорскую мантию. <...>
Он проскакал на лошади под триумфальной аркой¹¹.

Сравнение старьевщика с поэтом, бредущим в поисках рифм, перекликается с самоописанием Бодлера в стихотворении «Солнце»¹²: перед нами вновь скрытый автопортрет

¹¹ *Baudelaire, Œuvres complètes. Paris, 1968, pp. 305–306. О цифре «семь» на шали старьевщика см. ниже.*

¹² «Бреду, свободу дав причудливым мечтам, / И рифмы стройные срываю здесь и там. / То, как скользящею ногой на мостовую, / Наткнувшись на слова, сложу строфу иную». (Ш. Бодлер. Цветы зла, с. 140, [перевод Эллис]). Солярный аспект мифа о старьевщике отчасти проанализирован Л. Бадеско, показавшим, что он связан с символикой Бахуса: «Солярный характер Бахуса является следствием его идентификации с фракийским богом Сабазием, который был также богом пророческого вдохновения и чей иступленный восторг подобный опьянению в конце концов связался с возбуждением, вызываемым вином» (L. Badesco. *Baudelaire et la revue Jean Raisin. La première publication du «Vin des chiffonniers»*. – *Revue des Sciences Humaines*, fasc. 85, janvier-mars 1957, p. 81). Однако у Бодлера солярная символика, с нашей точки зрения, сложнее, так как входит в контекст ночи, меланхолии и сатурнической символики (см. ниже), и поэтому может быть интерпретирована как «черное солнце Меланхолии» – образ, встречающийся у Т. Готье, В. Гюго, Ж. де Нерваля. Бодлер мог быть знаком с вариацией на тему солнца в «Меланхолии I» Дюрера, принадлежащей высоко ценимому им немецкому графику Альфреду Ретелю – «Два солнца, разрезанных надвое». См.: *Baudelaire. Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres œuvres critiques. Paris, 1962, pp. 507–508. В некоторых случаях вино могло ассоциироваться не только с кровью (солярный аспект), но и с чернилами (ночной аспект), как у Ж. Валлеса: «Вино быстро превращается в кровь. Чернила, газетные чернила (всегда завораживавшие Валлеса! до эпохи Коммуны он находил их «опьяняющими, как вино») превращаются <...> в кровь и кровь горячую...» (R. Bellet. *Rue de Paris et Tableau de Paris. Vieux Paris et Paris révolutionnaire chez Jules Valles. In: Paris au XIXe siècle. Aspects d'un mythe littéraire. Paris, 1984, p. 141*). В данной работе мы не можем более подробно остановиться на взаимоотношениях ночного и солярного симво-*

художника.

Беньямин объясняет метафору поэта как старьевщика социальной маргинализацией и обнищанием художника¹³, его превращением в своего рода люмпен-пролетария духовного производства (*Lumpen* по-немецки – тряпка, *Lumpenhandler* – старьевщик).

На мифологическом уровне, согласно Беньямину, интерес к старьевщику связан с возникающим интересом к миру социального дна и его героизацией, с интересом к миру тайны и ночных заговоров, к полунищей богеме. «И для старьевщика и для поэта важны отбросы; и тот и другой занимаются своим делом в одиночестве в те часы, когда буржуа предаются сну; их манера держаться, даже их походка сходны»¹⁴. И, наконец, героизация старьевщика связана с тем, что «современный герой является не просто героем – он играет роль героя»¹⁵, а потому может принимать разные обличья – фланера, денди, апаша, старьевщика.

В этих замечаниях Беньямина важен акцент на трансформации функции художника, который отныне соотносится с некими сущностями, выражаемыми им в искусстве не непосредственно, как это делает пророк или провидец, но в рам-

лизма, а также мотивах вина и крови у Бодлера и в символике старьевщика.

¹³ W. Benjamin. *Charles Baudelaire. Unpoete lyrique a l'apogee du capitalisme*. Paris, 1982, pp. 33–35.

¹⁴ *Ibid.*, p. 116.

¹⁵ *Ibid.*, p. 139.

ках определенной роли, которую он разыгрывает. «Он играет роль героя». И это разыгрывание роли существенно и для статуса текстов, которые он производит. Тексты сами начинают становиться продуктом некой театральной травестики. Присвоение художникам роли старьевщика отражает и изменение статуса реальности, с которой соотносится художник. Этому присвоению предшествовала интенсивная символизация фигуры старьевщика, складывание своего рода культурного мифа внутри возникающей в XIX веке разветвленной городской мифологии.

Одним из эффективных способов мифологизации действительности является ее театрализация. Проекция театральных кодов на реальность облегчает процесс ее «окультуривания» и символизации. Реальность превращается в репрезентацию, предназначенную для созерцания. Театр как знаковая система предполагает восприятие жизни как зрелища, человека как актера и вводит чрезвычайно важное для культуры понятие травестики. Дух травестики позволяет видеть в человеке не то, чем он в действительности является, а нечто иное, скрытое. Травестия является важным элементом в процессе метафоризации социального типа. В XVII–XVIII веках театральные коды проецировались на максимально семиотизированную культуру – культуру двора¹⁶.

¹⁶ Показательно, что в начале XVIII века всеобщее распространение получает новая форма развлечения – маскарад, – окончательно кодифицирующая травестику. Маскарад завозится из Венеции и распространяется по европейским столицам. См.: T. Castle. *The Female Thermometer*. New York-Oxford, 1995, pp. 82–119.

Крах «старого режима» и придворной культуры приводит к неожиданному эффекту переноса придворной театральности на целый город. Город становится своего рода придворным театром буржуазии.

Это явление имеет множество причин. Новое общество пришло к власти под лозунгом всеобщего равенства. Но по мере складывания новой культуры возникает потребность в восстановлении символической иерархии ценностей. При этом новая иерархия в значительной мере имитировала уже существующую – старую, аристократическую. Восстановление в измененном виде старых парадигм камуфлировало новые рыночные отношения старой символической парадигмой, которая привилегировала иные ценности – аристократизм рода, благородство духа и т. д. Буржуазия решительно и быстро оформляет себя в новую аристократию. Отсюда глубокая потребность в новой театральности. Буквально все слои общества начинают играть некоторые символические роли, копирующие старые иерархии. Несоответствие этих ролей реальности ощущается всеми, как «актерами», так и «зрителями». Особую роль в этом социальном театре играет художник, которому в эпоху абсолютизма отводилось иное амплуа, правда, и тогда также не соответствовавшее его реальному статусу. Жан-Поль Сартр так описывает это явление:

Когда аристократический класс рушится, писатель испытывает глубокое потрясение от падения

своих покровителей; он вынужден искать новый источник санкционирования. Отношения, которые он поддерживал со священной кастой духовенства и аристократии, воистину меняли его классовую принадлежность, то есть отрывали его от класса буржуазии, чьим выходцем он был, смывали с него печать его происхождения, возвышали его до аристократии, в чье лоно он, тем не менее, не мог войти¹⁷.

Сартр показывает, что революция возвращает художника внутрь буржуазии, по отношению к которой он осуществляет «мифический разрыв»:

Этот разрыв будет безостановочно *разыгрываться* через символическое поведение: одежду, питание, нравы, речи и вкусы, которые неотвратимо должны изображать разрыв, иначе, без неусыпного внимания, последний рискует оказаться незамеченным¹⁸.

Художник, вырабатывая для себя театрализованную культуру богемы или дендизма, принимает роль травестированного аристократа, тем самым активно включаясь во всеобщий социальный театр. В этом театре буржуазия копирует непосредственно старую аристократию, художники копируют ее в инвертированном виде, еще более выпячивая театральность своей травестии. Идет борьба за вакантное место

¹⁷ J.-P. Sartre. *Baudelaire. Paris, 1964, p. 173.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 176.

аристократии в символической парадигме. Различные слои общества включаются в соревнование за право иллюзорного присвоения себе этой мифической роли.

Ощущение тотальной театральности французского общества начиная с 30-х годов XIX века становится всеобщим. Бальзак пишет о «миллионной театральной труппе, играющей на подмостках огромного театра, именуемого Парижем»¹⁹. Анри Монье так описывает Париж:

Комедию играли повсюду, в салонах, в мансардах, в мастерских и даже в коморках консьержей. Мелкие буржуа изучали перед зеркалом улыбку и жеманные манеры большой кокетки; детей двенадцати лет заставляли играть роль Селимены, скромная белошвейка между двумя стежками изучала трагедийные тирады. Коммивояжеры, чиновники, рабочие и даже рантье образовывали труппы для исполнения комедий. Театр делался из двух ширм. Театральные залы располагались на каждой улице и почти в каждом доме. На острове их было по меньшей мере дюжина²⁰.

Луи Вёйо пронизательно замечал: «демократический народ – это народ гистрионов. Гистрионство помогает добиться почестей, а патрицианство опускается до гистрионства»²¹.

¹⁹ О. Бальзак. *Собр. соч. в 15 тт. Т. 10. М., 1954, с. 440.*

²⁰ H. Monnier. *Memoires de monsieur Joseph Prudhomme. Paris, 1964, pp. 31–32.*

²¹ L. Veuillot. *Les odeurs de Paris. Paris, s.d., p. 123. Театрализацию французской жизни отмечали и иностранцы. Гейне: «Французы – придворные актеры господ»*

Он же с характерной для него проницательностью указывал на то, что светская декламация драм Скриба перед сомнительной аудиторией буржуа лишь имитировала придворные спектакли прошлого, когда маркиза де Ментенон заставляла девочек из Сен-Сира декламировать Расина. Символическая связь неоклассической драмы XIX века с классицистским театром представляется несомненной. Буржуазный театр улиц, будучи пародией на придворный театр прошлого, выражал социальное существо театральной истерии.

Театральный миф, сложившийся во Франции и Англии – двух странах классического капитализма – между 1830 и 1860 годами, имеет специфическую окраску. Театр предстает как место хаотического нагромождения атрибутов и масок минувших времен, как костюмерная ролей, отыгранных в феодальную эпоху. Теофиль Готье так определяет характер времени: «Наши времена обвиняют <..> в том, что они не имеют своего собственного лица и вдохновляются модами прошлого; при этом забывают, что их оригинальность как раз и состоит в том, что они являются карнавалом минув-

бога. <..> В жизни, так же как и в литературе, и в изобразительных искусствах французов господствует театральность» (Г. Гейне. Собр. соч. в 6 тт. Т. 5. М., 1983, с. 158). Белинский: «Это народ внешности; он живет для внешности, для показу, и для него не столько важно быть великим, сколько казаться великим, быть счастливым, сколько казаться таким. <..>...В их домах внутренние покои пристраиваются к салону, и домашняя жизнь есть только приготовление к выходу в салон, как закулисные хлопоты и суетливость есть приготовление к выходу на сцену» (В. Белинский. Собр. соч. в 3 тт. Т. 1. М., 1948, с. 407).

ших эпох. Это эпоха пародий»²². В «Капитане Фракассе» Готье подробно развивает мифологему «мира как театра», подчеркивая все то новое, что внес в эту древнюю метафору XIX век:

Повозка комедианта содержит весь мир. Действительно, разве театр не является конспектом жизни, подлинным микрокосмом, о котором грезят философы в своих герметических мечтаниях? Не заключает ли он в своем кругу совокупность вещей и человеческих судеб, представленных вживе в складывающихся в единый рисунок вымыслах? Эти груды старых изношенных вещей, пыльных, испачканных маслом и салом, расшитых фальшивым червонным золотом, эти рыцарские ордена из фольги и стекляшек, античные клинки в медных ножнах и с ржавыми лезвиями, все эти каски и диадемы ложно-греческой или римской формы, разве не являются они чем-то вроде старья (*lafriperie*) человечества, в которое при свете свечей одеваются, возрождаясь на мгновение, герои отошедших времен? Пошлый, буржуазнопрозаический дух нашел жалкое применение этим убогим богатствам, этим нищим сокровищам, которыми довольствуется поэт, чтобы одеть в них свою фантазию, и которых поэту хватает, чтобы в иллюзорном свете и с помощью языка богов околдовать

²² E. Bergerat. *Theophile Gautier. Entretiens, souvenirs et correspondance*. Paris, 1880, p. 96.

самых придиричивых зрителей²³.

Тот факт, что современная история предстает как тотальная травестия, лишает предметы органической связи со своим временем и с идеей подлинности. Любая вещь в таком контексте становится аллегорией в беньяминовском понимании этого слова, а аллегория в свою очередь с неизбежностью превращается в театральный реквизит. Изъятие вещи из органики исторического контекста проецирует на нее свойства ветоши, старья, с неизбежностью накладывает на нее отпечаток упадка или, по выражению того же Беньямина, «руин»²⁴. Такие аллегоризированные вещи действительно сваливаются вместе без всякого разбора и смысла подобно тому, как они размещаются в театральной реквизиторской или в лавке старьевщика.

Готье закономерно обнаруживает аналогию между театром «эпохи пародий» и лавкой старьевщика. Не случайно он использует слово *lafriperie* (старье, ветошь, хлам, *le fripier* – старьевщик) и говорит о «нищих сокровищах» (выражение, ставшее клише), постичь и использовать которые может только поэт.

Сближение театра и ветошной лавки становится общим местом. В значительной мере этому способствовала своеобразная топография Лондона и Парижа, где лавки старьевщи-

²³ T. Gautier. *Le Capitaine Fracasse*. M.: Progres, 1965, p. 123.

²⁴ W Benjamin. *The Origin of German Tragic Drama*. London-New York, 1977, pp. 176–179.

ков оказались в непосредственной близости от театров. Эта топография подвергается усиленной мифологизации.

Диккенс исследует лавки старья возле театров Друри-Лейн и Ковент-Гарден:

В каждой лавке старьевщика на примыкающих к театрам улицах вы непременно увидите обветшалые принадлежности театрального костюма, вроде грязной пары ботфорт с красными отворотами, в коей не так давно щеголял “четвертый разбойник” или “пятый из толпы”, заржавелого палаша, рыцарских перчаток, блестящих пряжек <..>. В узких переулках и грязных подворотнях, каких множество вокруг театров Друри-Лейн и Ковент-Гарден, таких лавок несколько, и все они торгуют столь же заманчивым товаром – иногда с добавлением розового дамского платья, усеянного блестками, белых венков, балетных туфель или тиары, похожей на жестяной рефлектор лампы. Все это в свое время было куплено у каких-нибудь нищенствующих статистов или актеров последнего разбора²⁵.

В Париже главный рынок старья – рынок Тампль – находился на левой стороне бульвара Тампль, по правой стороне которого сконцентрировались популярные театры: Пти-Лазари, Фюнамбюль, Ле Деляссман Комик, Ла Гете, Театр-Лирик и Цирк²⁶. Мари Эйкер так описывает жизнь Тампля:

²⁵ Ч. Диккенс. *Собр. соч. в 30 тт. Т.1.М., 1957, с. 248–249.*

²⁶ См. L. Enault. *Les Boulevards. In: Paris et les parisiens au XIXe siecle. Moeurs, arts et monuments. Paris, 1856, pp. 166–167.*

Там живут люди, которые меняют, продают и перепродают и через чьи руки проходят туалеты города и двора. В старых сундуках здесь погребены одежды, которые блистали при дворе Людовика XIV, парчовые платья, которые видели регентство. <..> Именно в Тампль устремляется артист в поисках утраченного типа XVIII века, и не раз выносил он оттуда одежды бывших королей²⁷.

Но не только взаимообмен между театром и лавкой старья привлекает внимание литераторов. Сами лавки ветоши начинают описываться как символические театры. Именно так описывает Диккенс лавки старья на Монмут-Стрит в Лондоне²⁸ в «Очерках Боза». Вариацией на эту же тему (возможно, под прямым воздействием Диккенса) была глава «Старая одежда» из «Sartor Resartus» Карлейля, где тот же символический театр поэт разыгрывает в своем воображении, созерцая лавки старья на той же улице. Карлейль называет старые одежды «эмблематическими тенями»²⁹, которые исполняют в его книге что-то вроде средневековой мистерии. Нерваль описывает ночной Лондон, в котором старьевщик соседствует с пэром Англии и где «бархат, горностаи, бриллианты»

²⁷ M. Aycard. *Rue etfaubourg du Temple*. In: *Paris chezsoi. Revue historique, monumentale etpittoresque de Paris ancien et moderne par Telite de la litterature contemporaine*. Paris, 1855, p. 275.

²⁸ 4. Диккенс, цит. соч., с. 131–159.

²⁹ T. Carlyle. *Sartor Resartus. The Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh*. London-New York-Toronto, 1947, p. 210.

являют себя как в королевском театре³⁰ Бальзак описывает владельца лавки старья Ремонанка в «Кузене Понсе» как сверхактера: «Он научился разыгрывать комедию <..>. Это какой-то Протей, он одновременно Жокрис, Жано, паяц и Мондор, и Гарпагон, и Никодем»

Вполне закономерно в этом контексте проникновение образа старьевщика на сцену. Дебюро в театре Фюнамбль (на бульваре Тампль) надел фригийский колпак – атрибут старьевщика – в пантомиме «Тысячефранковый билет» и так изображен на гравюре Огюста Буке³². Но самым знаменитым спектаклем о старьевщике стал «Парижский тряпичник» Феликса Пиа, поставленный в театре Порт-Сен-Мартен 11 мая 1847 года. Популярность постановки была столь велика, что уже 4 августа того же года в Пале-Рояль состоялась премьера пастиха пьесы Пиа, написанного Т. Бейаром, – «Дикарь и Ф. де Курси – старьевщики». В это же время появляется и прямой плагиат пьесы Пиа – «Парижский тряпичник» Тюрпена де Сансея³³.

Триумфального успеха в пьесе Пиа добился исполнитель роли старьевщика Жана – Фредерик Леметр. Значение работы Фредерика Леметра и пьесы Пиа для французской куль-

³⁰ G. de Nerval. *Œuvres*. T. 1. Paris, 1958, p. 406.

³¹ q Бальзак. *Собр. соч. в 15 тт.* Т. 10. М., 1954, с. 538.

³² J. Wechsler. *A Human Comedy. Physiognomy and Caricature in 19th Century Paris*. London, 1982, p. 109.

³³ L. Badesco, *op. cit.*, p. 60.

туры заключено в том метаописательном слое, который пронизывал спектакль. Искусство здесь в прямом смысле слова рождалось из сора, ветоши, грязи. Хлам в корзине старьевщика здесь напрямую подавался как драгоценное сырье для художественного творчества. Этот метаописательный слой чутко зафиксировал Жюль Жанен: «...из бездны самых мерзких лохмотьев, со дна корзины старьевщика полной грязи и гнусностей артист поднялся до уровня самых вдохновенных поэтов, самых знаменитых стихов»³⁴.

То, что из корзины старьевщика могут возникать стихи – характерный мотив новой мифологии художника. Готье, например, хвалился, что может написать «“платье в стихах” – со всеми его складками, переливами тонов»³⁵. Комедиант, тряпичник и поэт оказываются метафорическими эквивалентами. Не случайно Жанен называет Фредерика Леметра в роли люмпена – «цыганом, бродягой и художником»³⁶, триадой, где цыган (*le bohémien*) – это также и человек богемы³⁷.

³⁴ J. Janin. *Histoire de la littérature dramatique*. T. 6, Paris, 1858, pp. 185–186. Сходное ощущение зафиксировал и П. В. Анненков: «Он смело появился в грязной блузе, с корзиной за плечами, с крючком в руках, пьяный и недостойный, как сделали его ремесло и общество. Ни на минуту не оставлял он своего грубого тона и типичных привычек своего звания, но чем дальше шла пьеса, тем все сильнее пробивался наружу внутренний свет благородной души ветошника и облекал его сиянием» (П. В. Анненков. *Парижские письма*. М., 1985, с. 127).

³⁵ E. Bergerat, *op. cit.*, p. 97.

³⁶ J. Janin, *op. cit.*, p. 188.

³⁷ Связь богемы с цыганским мифом, очень популярным в XIX веке, заставляла и цыган описывать как трав ветированную аристократию. Ср. у В. Гюго:

Пьеса Пиа развивает мифологию старьевщика со всей полнотой. Тема травести проводится тут на всех уровнях – от социального (один из героев пьесы, старьевщик, был бывшим герцогом Гаруссом) до аллегорического. Монологи старьевщика Жана насыщены философствованиями такого рода:

Подумать только, весь Париж, весь мир в этой корзине! Господи, все оказывается здесь – и лепесток розы, и лист бумаги, рано или поздно все заканчивается в корзине. <..> Любовь, слава, могущество, богатство – все в корзину! <..> Все есть лишь тряпица, ветошь, лохмотья, черепки, мусор! Поглядите! <..> Папаша Жан – король Франции! <..>... все безделушки цивилизации здесь...и так будет до конца света. <..>...братская могила, конец мира, страшный суд! И старьевщик – великий судья... Жан – единственный наследник Парижа...³⁸

«Парижский тряпичник» в полной мере отражает процесс аллегоризации тех социальных типологий, которые появляются в 1830-ые годы в виде бесчисленных городских физиологий. Эти физиологии, состоявшие из коллекций словесных и графических портретов различных профессий и ти-

«Впереди шел Египет. Во главе шествия герцог египетский со своими графами в пешем строю <..>, сзади вперемишку египтяне и египтянки со своими малыыми детьми, кричащими у них на плече; все – герцог, графы, простой народ – в лохмотьях и рвани» (V.Hugo. Notre-Dame de Paris. Paris, 1958, P-7).

³⁸ Pyat. *Le chiffonnier de Paris. Paris, 1884, p. 28.*

пов, по существу, разрабатывали симболярий новой городской мифологии, лексикон квазитеатральных ролей, широко использовавшихся прозаиками и драматургами, над чьими произведениями царила «Человеческая комедия» Бальзака, самим названием ориентированная на этот грандиозный театр.

На первый взгляд физиологии кажутся жанром максимально лишенным художественного воображения, целиком исчерпываемым документальными наблюдениями над социальной этологией человека. Многократно подчеркивалась их связь с зоологическими классификациями в духе Линнея. В действительности эти физиологии активно разрабатывали новую символическую парадигму, где человек выступает в виде своего рода знака, означаящее которого (походка, манеры, мимика, одежда) далеко не всегда отражает существо означаемого. Так, например, в культуре складывается устойчивое представление о травестийном статусе нищего, чьи лохмотья мистифицируют реальное положение их владельца. Альфонс Карр пускается в фантастические подсчеты доходов нищих и в итоге утверждает:

Человек без рук и ног, чье тело состоит лишь из живота и головы, играющий на шарманке с помощью своей культяпки, богаче, чем вы и я когда-либо будем. <..> Один он ничего не делает и, примостившись на солнышке, у межевого столба, сохраняет спокойствие; все эти движущиеся люди – его рабы и данники: они

работают для него и платят ему свою десятину³⁹.

Нищие торговцы овощами на рынке кажутся Жерару де Нервалю скрытыми набобами: «...все эти фальшивые крестьяне и подпольные миллионеры»⁴⁰. Такого рода представления были столь популярны, что Чарльз Лэм в эссе «Жалоба на упадок нищенства в нашей стране» счел нужным вступить за нищих: «Я глубоко убежден, что половина историй о невероятных богатствах, якобы собранных нищими, – злостная выдумка скряг»⁴¹. И тут же сам Лэм приводит пример переинтерпретации этих слухов в аллегорическом ключе:

Отрепья – позор бедности – это мантия нищего, прямые insignia его ремесла, его пожизненная привилегия, его парадная форма. <..> Подъемы и спады в делах человеческих его не заботят. Он один пребывает неизменным. <..> Он единственный свободный человек во вселенной. Попрошайки этого великого города <..> были ходячими моральными поучениями, эмблемами, напоминаниями, изречениями на циферблате солнечных часов, проповедями о сырых и немощных, книжками для детей, благотворными помехами и препятствиями в

³⁹ A. Karr. *Devant les tisons*. Paris, 1860, pp. 345–346.

⁴⁰ G. de Nerval. *Œuvres*. T. I. Paris, 1958, p. 422.

⁴¹ Ч. Лэм. *Очерки Элии*. М., 1979, с. 124.

полноводном бурном потоке жирного мещанства⁴².

В своем относительно раннем тексте (1822 г.) Лэм демонстрирует методiku аллегоризации типа. Он берет некую социальную реалию, хотя и сомнительную (расхожие представления о богатстве нищих), и переинтерпретирует в метафорическом ключе. Но такая переинтерпретация оказывается возможной только на основании представлений о расхождении между означающим и означаемым. Эта методика получает широкое распространение.

Труд аллегорического чтения города становится одним из главных занятий художника. Поскольку город теперь описывается как тотальный маскарад, а вера в надежность социальных знаков оказывается чрезвычайно ослабленной, художник получает новую функцию – дешифровщика повальной социальной травести. Как заметил В. Беньямин, он становится либо фланером, внимательно изучающим толпу, либо детективом. Обе функции объединяются в лирическом герое Эдгара По, чей «Человек толпы» – манифест нового статуса художника. В литературу проникает тайна, инкогнито загадочных персонажей становится знаком современ-

⁴² Там же, с. 121. Гораздо позже Жан Ришпен в сборнике «Песня нищих» разворачивает мифологию нищего во всех подробностях, при этом называя поэта «королем нищих». В стихотворении «Лунатики» Ришпен вскрывает суть травести нищего: «Это мечтатели, поэты, / Художники, музыканты, / Нищие...» [Ce sont des reveurs, despoetes/ Despeintres, des musiciens, / Des gueux...] J. Richepin. *La chanson desgueux*. Paris, 1891, p. 279.

ной беллетристики от Эжена Сю⁴³ до Бальзака.

В этом контексте аллегорика низших социальных слоев приобретает особое значение. Именно у представителей социального «дна» художник за «неким» обликом – лохмотьями – в состоянии различить богатство, величие, блеск. Извлечение золота из мусора, как метафора поэтического труда, находит здесь свое конкретное воплощение.

Образ травестирированного нищего накладывается на возникающую фигуру коллекционера, который, у Бальзака, например, согласно наблюдению Вальтера Беньямина, всегда эквивалентен миллионеру⁴⁴.

Во всех этих культурных «мутациях» фигура старьевщика занимает важное место, приобретая более выраженный ме-

⁴³ Отметим, что герой «Парижских тайн» Родольф снимает дом на улице Тампль (!), где приняв травестийный облик, «оказывается в состоянии вблизи изучать различные классы людей, занимающих это здание» (E. Sue. *Les mysteres de Paris*. Paris, 1963, p. 126). Позиция героя метаописательна по отношению к позиции литератора.

⁴⁴ W. Benjamin. *Eduard Fuchs: Collector and Historian*. In: *The Essential Frankfurt School Reader*. Ed. by A. Arato and E. Gebhardt. New York, 1982, p. 242. Логика Бальзака проста. Коллекция приобретает цену по мере прохождения времени. Само время делает коллекционера богачом. Характерно, что кузен Понс, обладающий миллионным состоянием, сам не догадывается о своем богатстве. Вот как Бальзак описывает генезис состояния Понса: «В спальне Понса в оба окна были вставлены швейцарские цветные витражи, самый маленький из которых стоит тысячу франков, а у него было шестнадцать таких шедевров, за которыми в наши дни любители гоняются по всему свету. В 1815 году такие витражи шли от шести до десяти франков штука» (О. Бальзак. *Собр. соч. в 15 тт. Т. 10. М., 1954, с. 516*).

тахарактер, чем тип нищего или цыгана-богема. В физиологических очерках, посвященных старьевщику, досконально описывается его существование, но подчеркиваются и тиражируются лишь те его черты, которые легко поддаются аллегоризации. Прежде всего старьевщик – ночное существо. По закону он не мог заниматься своим ремеслом при свете дня.

Ночной Париж ужасен; это момент, когда приходит в движение подземная нация. Повсюду потемки; но постепенно эта темень освещается дрожащим фонарем старьевщика, уходящего с корзиной на поиски своих богатств, скрывающихся в чудовищной ветоши, не имеющей обозначения ни в одном языке⁴⁵.

Тема ночи связывает старьевщика с особой поэтической мифологией, восходящей к Ренессансу и получающей своеобразное развитие в XIX веке. Речь идет о теме Меланхолии, как ночного темперамента, который с легкой руки Марсилио Фиччино и Генриха Корнелиуса Агриппы начинает пониматься как воплощение гения⁴⁶. Эта концепция отражена в знаменитой «Меланхолии I» Дюрера. Одной из особенностей гениального меланхолика является его способность «воспарять в потусторонние миры в состоянии визионерского транс»⁴⁷. Планетарным знаком меланхолии был Сатурн. То, что старьевщик связывается с темой Сатурна и мелан-

⁴⁵ J. Janin. *Un hiver a Paris*. Paris, 1843, p. 201.

⁴⁶ См.: R. Klibansky, E. Panofsky and E Saxl. *Saturn and Melancholy*. London, 1964.

⁴⁷ Fr. A. Yates. *The Occult Philosophy in the Elisabethan Age*. London, 1979, p. 56.

холии делается ясным из цитированного фрагмента Бодлера, где он описывает странную цифру «семь» на ивовой шали тряпичника, цифру, превращающуюся в скипетр. Это превращение может быть понято через нумерологический комментарий Р. Алланди: «...Семерка может быть представлена через седьмую букву алфавита Т, чья форма напоминает “ключ” ко всем преградам, а также “скипетр победителя над всеми стихиями и фатальными силами, посох Адама, зацветший посох Иосифа <так у Алланди. – М. Я.>, жезл Моисея»⁴⁸. Существенно, однако, что цифра 7 – цифра Сатурна⁴⁹. Старьевщик понимается как травестированный меланхолик, гениальный носитель оккультного знания, визионер, человек Сатурна и ночи. Любопытно, что образ старьевщика отчетливо накладывается на классический образ чернокнижника – меланхолика, зажигающего в ночи лампу, описанный в «*Il Penseroso*» Мильтона («*Or let my lamp at midnight hour be seen...*»), и прозревающего «...тех демонов, которые обретаются в огне, воздухе, водах или под землей...» («...*those demons that are found / In the fire, air, flood or underground*»⁵⁰; ср. выше с «подземной нацией», освещаемой фонарем старьевщика).

⁴⁸ R. Allendy. *Le symbolisme des nombres. Essai d'arithmosophie*. Paris, 1921, p. 223. Буква, о которой говорит Алланди, – «зайин», седьмая буква еврейского алфавита, чье цифровое значение – семь.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 188.

⁵⁰ *The Poetical Works of John Milton*. New York, 1869, p. 438. См. также: Fr. A. Yates, *op. cit.*, pp. 56–57.

Городская мифология в XIX веке начинает систематически интерпретироваться под знаком Сатурна. Символика Сатурна принципиальна для целых поэтических циклов от «Парижского сплина» Бодлера до «Poemes saturniens» Верлена, с их зачарованностью темой ночных городских видений. Т. Готье посвящает «Меланхолии» Дюрера стихотворение, где напрямую сопоставляет классическую меланхолию с современной парижской⁵¹; Виктор Гюго помещает в «Созерцания» стихотворения «Меланхолия» и «Сатурн». Показательно, что среди аллегорических фигур «Меланхолии» возникает старьевщик с «черной душой», олицетворение грядущей смерти и рока:

О отвратительные закоулки, по которым идет угрюмый
старьевщик,
Держа в руке фонарь из рога,
Ваши груды мусора не так черны, как живые!
<..>
Этот человек ни во что не верит, он лишь делает вид, что
верит;
У него ясный глаз, благородный лоб, черная душа;
Он горбится; но завтра он будет вашим хозяином⁵².

⁵¹ T. Gautier. *Poesies completes*. T. 1. Paris, 1910, pp. 215–222.

⁵² V. Hugo. *Les contemplations*. Paris, 1969, p. 147. [O hideux coins de rue oil le chiffonnier morne / Va, tenant a la main sa lanterne de come, / Vos tas dordures sont moins noirs que les vivants! / <..> Cethomme ne croitrien etfaitsemblantdecroire; / lla l'oeilclair, lefront gracieux, lame noire; / Il se courbe; il sera votre maitre demain.]

Ночные видения, посещающие поэта-меланхолика, в городской мифологии приобретают театральный оттенок. Тема парижской травести переплетается с темой меланхолического визионерства. Барбье в «Герпсихоре» помещает парижский карнавал, интерпретируемый как эмблематическая оргия социальной травести, под знак Сатурна⁵³. Бальзак непосредственно связывает тему ночных «меланхолических» призраков с театром:

...нельзя вообразить, во что превращаются эти улицы ночью: там блуждают причудливые существа из неправдоподобного мира, полуобнаженные женские фигуры вырисовываются на стенах домов, мрак оживлен. Между стенами и прихожими крадутся разряженные манекены, одушевленные и лепечущие⁵⁴.

Но в этом мире театрализованных призраков и, одновременно, духов стихий сам старьевщик становится ирреальной, аллегорической фигурой. Пиа говорит о «времени-хозяине старьевщике»⁵⁵, Берто пишет о «бледной старьевщице», «которая всех вас соберет, и имя которой – Смерть»⁵⁶. Теодор де Банвиль также ассоциирует старьевщицу Симону со смертью:

⁵³ A. Barbier. *lambes etpoemes*. Paris, 1859, p. 79.

⁵⁴ О. Бальзак, цит. соч., т. 9, с. 23–24.

⁵⁵ Pyat, op. cit., p. 47.

⁵⁶ M. L.A. Berthaud. *Les Chiffonniers*. In: *Les français peints par eux-memes*. T. 3. Paris, 1841, p. 344.

...ей лет сто, она сморщенная, черная, и ветер развевает длинную прядь ее седых волос. Старуха с возмущением поднимает к небу свою клюку и, смотря старику прямо в лицо, трагическим голосом, как волчица в сумерках, воет:

– Кому тряпья?⁵⁷.

В качестве аллегорической фигуры милосердной смерти старьевщик возникает в еще одном «сатурническом» произведении – «Песнях Мальдорора» Лотреамона. Здесь старьевщик, «сгорбившийся над своим бледнеющим фонарем»⁵⁸ подбирает ребенка, сбитого омнибусом, который везет в ночи мертвецов. Идентификация поэта со старьевщиком, таким образом, может быть и метафорической идентификацией со смертью, которая также основывается на мифологии Сатурна-Кроноса, этого олицетворения времени, пожирающего своих детей. Эрвин Панофский показал, что классическая аллегория времени как старика-смерти с косою восходит именно к образу Сатурна⁵⁹.

⁵⁷ Л. Бертран. *Гаспар из тьмы*. М., 1981, с. 164. Волчий аспект старухи ассоциирует ее с ночной богиней колдовства Гекатой, чернота – с темой меланхолии. Чернота (цвет Сатурна) – первый знак меланхолии – проходит через большинство текстов сатурнического цикла от «Гаспара из тьмы» А. Бертрана, вероятно названного в честь царя-волхва Каспара, изображавшегося чернокожим, до черного доктора из «Стелло» де Виньи.

⁵⁸ Lautreamont. *Œuvres complètes*. Paris, 1969, p. 89. Мальдорор явно имеет признаки падшего ангела Меланхолии с гравюры Дюрера – крылья, любовь к математике и т. д.

⁵⁹ E. Panofsky. *Father Time*. In: *Studies in Iconology*. New York-Evanston-San

Знак Сатурна осеняет не только визионеров, но и философов. Переносу на старьевщика черт философа способствует мифологизация неизменного атрибута старьевщика – фонаря. Он превращается в фонарь Диогена, ищущего человека (занятие художника и детектива; ср. в «Меланхолии» Гюго. «И человек на ощупь ищет человека» – «Et l'homme cherche l'homme a taton»⁶⁰).

Диоген – а по ассоциации и другие философы – становится alter ego старьевщика. В 1851 году Гаварни публикует серию гравюр, посвященных Фоме Вирлоку (Thomas Vireloque) – нищему философу, «человеку-лоскуту», как его называют братья Гонкур. Гаварни украшает голову Вирлока «чем-то вроде шерстяного колпака, похожего на фригийский колпак старьевщика»⁶¹ и придает ему сходство с Соократом. Альфред Дельво называет старьевщиков «Диогенами тряпья»⁶². М. Л. А. Берто, описывая старьевщика Кристофа, «которого его собратья окрестили философом», находит в нем сходство с Диогеном⁶³. Любопытно, каким образом черты одного типа передаются другим. Л. Вёйю, описывая хулигана-повесу (*le voyou*), также придает ему черты фланера и театрала («Хулиган вечно фланирует, <..> нагло

Francisco-London, 1972, pp. 69–94.

⁶⁰ V. Hugo. *Les contemplations*, p. 149.

⁶¹ E. et J. de Goncourt. *Gavarni. L'homme et l'oeuvre*. Paris, 1896, p. 354.

⁶² Delvau. *Les heures parisiennes*. Paris, 1866, p. 8

⁶³ M. L.A. Berthaud, *op. cit.*, pp. 354–355.

рассматривая прохожих. <..> Что же касается театра, он его обожает»⁶⁴) и придает ему сходство с Диогеном – родовое отличие тряпичника: «Уродливый как Квазимодо <..>, умный как Вольтер, циничный как Диоген»⁶⁵. Диоген оказывается символом отщепенца, выброшенного за пределы общества и занимающего по отношению к нему позицию циничного наблюдателя. Показательно, что философствующий литератор-пролетарий Луи Габриэль Гони идентифицирует Диогена с образом человека, который в своих основных чертах подобен обездоленному рабочему, обладающему всем и не имеющему ничего⁶⁶. Диоген выражает позицию индивидуалистической изолированности внутри городской толпы.

Именно поэтому тот же комплекс примет легко переносится со старьевщика, хулигана, фланера и театрала на детектива⁶⁷. Бальзак в «Блеске и нищете куртизанок» описывает «шпиона» Контансона, обнаруживая в нем «череп, напоминающий голову Вольтера»; при этом «Контансон, невозму-

⁶⁴ L. Veillot, *op. cit.*, p. 328.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 326.

⁶⁶ L. G. Gauny. *Diogene et saint Jean le Precurseur. In: Louis Gabriel Gauny: L'epilosophie plebeien. Ed. par Jacques Ranciere. Paris, 1983, pp. 120–126. Комментарий о присвоении Гони образа Диогена см. в: Jacques Ranciere. The Nights Of Labor. Philadelphia, 1989, pp. 120–122.*

⁶⁷ Странным образом философ с фонарем и палкой выступает в роли «детектива» в аллегорической книге Микаэля Майера «*Atalanta fugiens*» (1618) еще в XVII веке. Здесь он изображен бредущим по следам природы. См.: Fr. A. Yates. *The Rosicrucian Enlightenment. London-Boston, 1974, p. 82, Pl. 23.*

тимый, как дикарь, вел себя по-диогеновски»⁶⁸. Бальзак воспроизводит буквально весь комплекс тех мифологических черт, которые мы обнаруживаем у старьевщика. Контансон носил жилет, купленный в Тампле (то есть в лавках старья), «притязал быть философом», «в совершенстве владел искусством переодевания, гримировки; он мог бы преподавать уроки Фредерику Деметру»⁶⁹.

На примере Контансона хорошо видно, каким образом некая черта отделяется от своего носителя, абстрагируется, аллегоризируется и начинает переноситься с одного типа на другой, устанавливая между ними символическое родство⁷⁰. Эта черта оказывается неким отделенным от его носителя

⁶⁸ Бальзак, *цит. соч.*, т. 8, с. 101.

⁶⁹ Там же, с. 102–103. Берто приписывает старьевщику-философу Кристофу черты театрального поведения, вероятно, списанные с Фредерика Леметра: «... он презрительно хохочет магнетическим смехом...» (M. L. A. Berthaud, *op. cit.*, p. 355). Особый, «магнетический смех» актера превратился в его знак Ср. у Ж. Ричепена в стихотворении «Фредерик-Леметр», где последний выступает как символ социальной травести: «Твой невероятный фантастический смех / Корчится в складках твоей маски, / Как будто порыв ветра / Сражается с рокоющими волнами...» [Ton rire, énoque etfantasque, / Se tord aux rides de ton masque, / Et Ton dirait une bourrasque / Qui lutte avec des flots grondants] (J. Richépin, *op. cit.*, p. 274).

⁷⁰ Такой отличительной чертой может служить, например, «рембрандтизм» старьевщика, возникающий на пересечении мотива нищего художника и ночного освещения. Берто видит у старьевщика «рембрантовскую голову» (M. L. A. Berthaud, *op. cit.*, p. 337), а Теодор де Банвиль, комментируя гравюры Травиеса, изображающие старьевщиков, восклицает: «А, Травиес! один его старьевщик мог бы погрузить в грёзы Рембрандта, князя пылающей тьмы» (Th. de Banville. *La vie d'une comedienne*. Paris, 1895, p. 234).

обломком его личности, по существу почти театральным атрибутом, вырванным из органического контекста согласно тому же правилу аллегорического реквизита.

Фланер, детектив, художник (но и вор, старьевщик, бродяга) выполняют сходные функции, в итоге сводящиеся к раскрытию сущности за видимостью. Хотя парадоксальным образом сами они травестированы и обманчивая видимость вписана в их собственное тело.

Недурное развлечение – ремесло шпиона, когда занимаешься им ради самого себя, ради удовлетворения своей страсти. Разве это не то же самое, что баловаться воровством, считая себя честным человеком. <..> Да ведь это настоящая охота, охота на улицах Парижа,

писал Бальзак, поясняя, что шпионство означает

«наслаждаться неожиданностями, таящимися в Париже, в каком-нибудь парижском квартале, находить в городе новые неведомые никому черты. Не значит ли это обладать многогранной душой, ощущать тысячу страстей, тысячу чувств одновременно?»⁷¹.

Но точно так же описывается им и «профессия» фланера:

Моя наблюдательность приобрела остроту инстинкта: не пренебрегая телесным обликом, она разгадывала душу – вернее сказать, она так схватывала внешность человека, что тотчас проникала и в его внутренний мир. <..> Слушая этих людей, я

⁷¹ О.Бальзак, цит. соч., т. 7. М., 1953, с. 33.

приобщался к их жизни; я ощущал их лохмотья на своей спине, я сам шагал в их рваных башмаках; их желания, их потребности – все передавалось моей душе, или, вернее, я проникал душою в их душу. То был сон наяву. <..>...В эту пору я расчленил многоликую массу, именуемую народом, на составные части и проанализировал ее так тщательно, что мог оценить все ее хорошие и дурные свойства⁷².

Театральная травестия, визионерство и сверхзрение опять оказываются рядом. А вот черты фланера, описанные Огюстом де Лакруа:

они философы, сами того не зная, казалось бы, инстинктивно они способны все постичь одним взглядом и проанализировать на ходу. Благодаря необыкновенной проницательности он [фланер] является сборщиком неслыханных богатств в широком поле наблюдения, где вульгарный прохожий видит лишь

⁷² Там же, с. 340–341. Ср. с описанием фланера, данным в словаре Ларусса 1972 года и помещенным Беньямином в его труд о парижских пассажах: «Его раскрытые глаза, его напряженный слух ищут совсем иное, чем то, что предстает зрению толпы. Случайно оброненное слово раскроет ему одну из черт характера, которую нельзя придумать и которую нужно выхватить из жизни; эти наивно внимательные лица подскажут художнику выражение, о котором он мечтал; шум, ничего не значащий для иного слуха, поразит слух музыканта и подскажет ему идею гармонического сочетания; эта внешняя суета полезна даже мыслителю, погруженному в грезы философу, она перемишивает и встряхивает его мысли подобно тому, как буря перемишивает морские волны... Большинство гениев были великими фланерами...» (Walter Benjamin. Paris, capitale du XIXe siecle. Paris, 1989, p. 470).

поверхность⁷³.

При этом Лакруа утверждает, что «элита фланеров» существует среди литераторов: «Фланерство – отличительная черта подлинного литератора»⁷⁴. То, что детектив также пародирует поведение литератора, видно, хотя бы из мемуаров Видока – шефа парижской полиции, – где тот признается, что использовал для описания воров метод линнеевской классификации и дает пародирующее литературные физиологии описание своего зоологического метода⁷⁵ (ср. с «каталогизацией», «коллекционированием», «архивами», кото-

⁷³ A. de Lacroix. *Le flaneur*. In: *Lesfrancaispeintspar eux-memes*. T.3. Paris, 1841, p. 63. Ср. с темой сверхзрения в «Человеке толпы» Э. По, где автор-фланер переживает «состояние острейшей восприимчивости, когда спадает завеса с умственного взора» (Э. По. Избр. произв. в 2 тт. Т. 2. М., 1972, с. 7).

⁷⁴ A. de Lacroix, *op. cit.*, p. 69.

⁷⁵ Vidocq. *Aus dem Leben eines ehemaligen Galeerensklaven, welcher, nachdem er Komodiant, Soldat, Seeoffizier, Rauber, Spieler, Schleichhandler und Kettenstrafling war, endlich Chef der Pariser geheimen Polizei unter Napoleon (sowohl als unter den Bourbonen bis zum Jahre 1827 wurde)*. Leipzig, 1971, S. 362–363. Классификационный метод зоологических древ находит в культуре метафорический аналог – дом в разрезе, где по вертикали представлены все социальные страты и типы. Изображения таких домов были очень популярны в карикатуре и литературе (Бальзак). Жюль Жанен рассказывает о том, как префект полиции повел исследователя проституции Паран-Дюшатель на «экскурсию» по парижскому дну, все типы которого были собраны в доме, принадлежавшем старьевщику. Этот дом-коллекция очень похож на литературную метафору. Здесь, например, «на верхнем этаже на тряпье хозяина дома вперемешку лежало невероятное количество – двести или триста – воров, каторжников, шлюх» и т. д. (J. Janin. *Un hiver a Paris*, p. 203). Старьевщик в данном случае вместе с обыкновенными отбросами собирает отбросы общества, все его типы.

рыми занимаются старьевщик в «О вине и гашише» Бодлера). Впрочем, вполне вероятно, что и литература «пародирует» в своем поиске типа соответствующие усилия парижской полиции⁷⁶.

Старьевщик, ищущий богатств в грязи, обладает тем же сверхзрением, что и фланер и детектив: «Опустив, подобно дикому животному, глаза к земле, они рыщут взглядом в самых незаметных впадинах. Они видят, как ползет насекомое, и песчинку, сияющую между двух булыжников»⁷⁷. Не случайно, конечно, у Бодлера рядом со старьевщиком «снуют в ночных тенях шпионы».

Сверхзрение становится актуальным для художника тогда, когда исчезает ясная иерархия, организующая мир. В тот момент, когда мир превращается в хаотическое нагромождение вещей, моделью которого и служит лавка старьевщика, возникает необходимость в особой остроте видения.

Старорежимная монархия представляла тело человека как манекен, на который навешивались знаки социального отличия⁷⁸. Эти знаки покрывали тело таким образом, что-

⁷⁶ См.: A. Sekula. *The Body and the Archive*. *October* № 39, winter 1986, pp. 3–64. Беньямин непосредственно связывает становление литературного детектива с усилиями парижской полиции по выработке методов идентификации, в частности, с классификациями преступников по методу Бертийона (W. Benjamin. *Charles Baudelaire*, pp. 72–73).

⁷⁷ M. L. A. Berthaud, *op. cit.*, p. 358.

⁷⁸ О теле как манекене в XVII–XVIII веках см.: R. Sennett. *The Fall of the Public Man*. New York-London, 1976, pp. 65–72.

бы не оставить ни малейшего пространства для проявления естественного человеческого существа. «Естественный» человек был спрятан за париком, белилами, кринолинами и кружевами. В середине XVIII века, особенно под влиянием Руссо, общество начинает восприниматься как область тотальной искусственности и всепронизывающей театральной знаковости. Развитие культа «естественного человека» привело к переносу акцента в чтении социальных знаков с чисто внешних и искусственных на тот пласт природной экспрессивности, который скрывался под внешним орнаментом человека-манекена. Теперь старые знаки социального различия отправляются в лавку старьевщика на правах театрального реквизита. Получает развитие интерес, например, к физиогномике, к малейшим проявлениям «естественной» семиотики лица и тела. Соответственно, значимым становится не то, что демонстрируется, а то, что скрывается.

Отныне наблюдатель должен различать неразличимое, видеть золото под покровом грязи. Фонарь старьевщика участвует в том же поиске, высвечивая из хаоса вещей нечто потерянное в мозаике мира. Жюль Жанен описал трансформацию писательского зрения в категориях оптических приборов. Покуда его лирический герой не вооружился некой лупой, обнаруживающей истину, он в основном видел в окружающем лишь банальную идиллию. «Освободившись от смешной своей наивности, я начал рассматривать природу под прямо противоположным углом зрения: я повернул би-

нокль другой стороной и сквозь увеличительное стекло сейчас же увидел ужасные вещи»⁷⁹.

Странным образом перевернутый бинокль Жанена действует как зеркало потому, что в нем прежде всего отражается сам наблюдатель:

Правда, которую упорно ищут те, кто стряпает поэтические произведения, – вещь страшная, я сравниваю ее с огромным увеличительным зеркалом, предназначенным для Обсерватории. Ты приближаешься к нему беззаботно, не подозревая ничего дурного, и уже хочешь мило улыбнуться самому себе, но вдруг в испуге отшатываешься, увидев красные глаза, изборозженную морщинами кожу, зубы, покрытые камнем, потрескавшиеся губы; и, однако, весь этот ужас старости – лишь твое собственное изображение, красивое и белое лицо молодого человека⁸⁰.

Юный литератор обнаруживает в себе самом смерть, в себе самом образ старика-старьевщика. Смерть в данном случае отражает аллегорический, фрагментарный статус мира, в котором все элементы выкорчеваны из органической почвы и превращены в обломки, руины. Травестия литератора относит его к категории той же ветоши, которую он сам собирает.

⁷⁹ Ж. Жанен. *Мертвый осел и гильотинированная эсеница*. М., 1996, с. 44.

⁸⁰ Там же, с. 50.

Смерть присутствует в лавке старьевщика и по иной причине. Дело в том, что пространство лавки совершенно по-своему организует время. Бальзак в «Шагреновой коже», описывая лавку старья утверждает, что «начало мира и вчерашние события сочетались здесь причудливо и благодушно»⁸¹. Действительно, предметы разных эпох и культур соседствуют здесь, создавая странную временную амальгаму, сходную с «многогранным зеркалом, каждая грань которого отражает целый мир»⁸². «Руины» прошлого создают причудливый мир, позволяющий существовать как бы вне времени, проникать в иные временные пласты, идентифицировать себя с их обломками. Бальзак сравнивает лавку с машиной времени, вроде придуманной Кювье, который мог читать историю по отложениям геологических слоев. Эта амальгама старых эпох складывается в фантастическое видение, напоминающее сон. Бальзак описывает среди прочих предметов, собранных в лавке, «мозаику, сложенную из кусочков лавы Везувия и Этны»⁸³. Прикосновение к ней «переносит» героя романа Рафаэля на юг Италии. Эта мозаика представляет неким символическим объектом для всего этого мира исторического хаоса. Она складывается воедино из лавы разных вулканов, выброшенной на поверхность в разные годы. Сам материал, из которого она сделана, – буквальное вопло-

⁸¹ О. Бальзак. *Собр. соч. в 15 тт. Т. 13. М., 1955, с. 17.*

⁸² *Там же, с. 18.*

⁸³ *Там же, с. 20.*

щение «драгоценности», возникающей из адского хаоса. Как будет видно из дальнейшего, вулкан не случайно символически представлен в лавке старья.

Лавка – это магический театр прошлого, проецирующий полужизнь-полусмерть своих «экспонатов» на его посетителя:

Подымаясь по внутренней лестнице, которая вела в залы второго этажа, он заметил, что на каждой ступеньке стоят или висят на стене вотивные щиты, доспехи, оружие, дарохранительницы, украшенные скульптурой, деревянные статуи. Преследуемый самыми странными фигурами, чудесными созданиями, возникающими перед ним на грани смерти и жизни, он шел среди очарований грезы. Усомнившись, наконец, в собственном своем существовании, он сам уподобился этим диковинным предметам, как будто став не вполне умершим и не вполне живым. Когда он вошел в новые залы, начинало смеркаться, но казалось, что свет и не нужен для сверкающих золотом и серебром сокровищ, сваленных там грудами⁸⁴.

Понятно, что это исчезновение грани между смертью и жизнью, это исчезновение реальности и ненужность внешнего света относят опыт Рафаэля к области памяти, с которой неразрывно связано время лавок старья. Чем более меркнет внешний свет, чем дальше герой уходит в мозаичский мир лавки, тем меньше становится мусора вокруг него, покуда

⁸⁴ Там же, с. 22.

взору его не предстают великие шедевры живописи, в том числе изображение Христа кисти Рафаэля. Обнаружение истины в конце концов дается как метафорическое погружение в собственное сознание, в глубины памяти, трансцендирующие различия между мной и внешним миром. Но это погружение одновременно описывается и как странное театральное перевоплощение героя в неживые предметы, как растворение актера в реквизите. Смерть, мерцающая за этой бесконечной временной перспективой и перевоплощением в мертвые предметы, постоянно сопровождает пытливого наблюдателя.

Если вернуться к оптической метафоре Жанена, то в шокирующем обнаружении истины у него можно увидеть несколько взаимосвязанных аспектов. Во-первых, оно отражает изменение дистанции между наблюдателем и его объектом. Увеличительное стекло здесь – удачный символ. Старьевщик приближается к вещи, берет ее, он нарушает дистанцию, обыкновенно существующую между нищим и драгоценностью. Но острабяющее зрение художника-старьевщика и, одновременно, помещение драгоценности среди мусора как бы увеличивают дистанцию между наблюдателем и предметом. То же самое происходит и с предметами иных эпох, неожиданно перемещенными в реквизиторскую театра или лавку старьевщика. Георг Зиммель так описывает роль оптических приборов в трансформации чувства дистанции: «...бесконечное расстояние между нами и предметами было

преодолено с помощью микроскопа и телескопа; но мы впервые осознали существование этого расстояния в тот самый момент, когда оно было преодолено»⁸⁵. Нарушение дистанции, лежащее в подтексте такого оптического обнаружения истины, которое описывает Жанен, также отражает распад традиционных культурных иерархий, разрушение устойчивой оппозиции между центральным и маргинальным. Бальзак идет дальше Жанена. Опыт Рафаэля в лавке связан с постепенным исключением зрения вообще, погружением во тьму и касанием, снимающим всякую дистанцию между наблюдателем и предметом. Вулканическая мозаика в лавке действенна в той мере, в какой Рафаэль касается ее рукой.

Второй и самый существенный момент у Жанена – это зеркальное обращение зрения на самого себя, обнаружение собственного тела в зеркале истины. Эта зеркальность, конечно, особенно явно связана с актерством, ведь именно актер превращает свое тело в увеличительное стекло истины. Характерно, например, что новизна актерской игры Фредерика Деметра главным образом заключалась в использовании едва обнаружимых зрителем деталей. Старьевщик-Леметр по существу навязывал зрителю зрение старьевщика, который должен был выуживать эти детали из его сценического поведения⁸⁶.

Речь в данном случае идет о довольно сложной системе

⁸⁵ G. Simmel. *The Philosophy of Money*. Boston-London, 1978, p. 475.

⁸⁶ О роли детали в игре Деметра см.: R. Sennett. *The Fall of Public Man*, p. 204.

дистанцирования. Художник дистанцирует себя от реальности через травестию, а затем как бы отделяется от самого себя и превращает собственное тело в текст, в котором это дистанцирование должно прочитываться. Эта подчеркнута внешняя позиция нищего уже отмечалась в некоторых из приведенных мной цитат, например у Карра, который считал, что безногий шарманщик один «ничего не делает и, приростившись на солнышке, у межевого столба, сохраняет спокойствие; все эти движущиеся люди – его рабы и данники». Нечто сходное и у Лэма, писавшего о том, что «подъемы и спады в делах человеческих его [нищего] не заботят. Он один пребывает неизменным. <..> Он единственный свободный человек во вселенной».

Сартр определил такое внешнее по отношению к окружающей реальности сознание, как «панорамное». То есть это предельно объективное сознание не делает различия между существенным и несущественным, а как бы панорамно фиксирует все подряд (лавка старьевщика – это культурный продукт такого недискриминирующего сознания). Сартр показал, каким образом такое сознание, включающее в свой кругозор все то, что традиционно маргинализировано культурой, возникает в результате практики социальной травести художника. По мнению Сартра, универсализация буржуазного сознания основывается на постулате, согласно которому корысть есть универсальное свойство любого человека. Художник же, стремящийся сохранить независимость от

рыночных ценностей, начинает травестировать себя под не-человека или некоего сверх-индивида – переодетого аристократа-одиначку (отсюда и важный мотив одиночества Диогена-старьевщика). Его буржуазный образ жизни поэтому начинает обыгрываться также как травестия, за которой скрывается незаинтересованный, отрешенный от реальности человек. Панорамное сознание – это сознание крайней объективистской незаинтересованности призванное обнаружить чисто ролевое измерение повседневного буржуазного существования художника, и таким образом оно включается в ролевой маскарад культуры. По выражению Сартра, «слишком человеческому буржуа придается воображаемый двойник, главное свойство которого – это бытие-вне-мира»⁸⁷.

Вот как описывает форму такого «панорамного» сознания Бальзак на примере лавки древностей в «Шагреновой коже»:

Вокруг был целый океан вещей, измышлений, мод, творений искусства, руин, слагавший для него бесконечную поэму Формы, краски, мысли – все оживало здесь, но ничего законченного душе не открывалось. Поэт должен был завершить набросок великого живописца, который приготовил огромную палитру и со щедрой небрежностью смешал на ней неисчислимые случайности человеческой жизни. Овладев целым миром, закончив обозрение

⁸⁷ Sartre. *The Family Idiot*. V. 5. Chicago-London, 1993, p. 140.

стран, веков, царств, молодой человек вернулся к индивидуумам. Он стал перевоплощаться в них, овладевал частностями, обособляясь от жизни наций, которая подавляет нас своей огромностью⁸⁸.

Детали и мелочи здесь не в состоянии сложиться в целостную картину, «ничего законченного» не может предложить эта необозримая панорама времен и пространств. Сама панорамность сознания при этом, однако, поглощает детали в некий общий, почти не дифференцируемый поток, выражающий предельную дистанцированность от деталей, из которых он возникает. Но этот поток образов в то же время перестает быть фиксацией внешней объективности. «Бесконечная поэма», которая складывается в сознании из неорганизованного потока деталей, неожиданно начинает соотноситься уже с областью чисто субъективного видения. Фиксация детали незаметно переводит наблюдателя из внешнего мира в область субъективных перцепций. Пьер Франкастель так суммирует суть происходящих изменений:

Великие тайны природы мгновенно перестали быть совокупностями и находиться на расстоянии. Они стали самыми близкими деталями; и наконец деталями, уже не относящимися к объекту восприятия, но к самому восприятию, схваченному, если можно так выразиться, в необработанной форме в самом органе восприятия⁸⁹.

⁸⁸ О. Бальзак, *цит. соч.*, т. 13, с. 20–21.

⁸⁹ P. Francastel. *Peinture et société. Œuvres. T. 1, Paris, 1977, p. 169.*

Переход из объективного в область восприятий приводит к преобразованию мира, который колеблется между ове­ществлением живого и анимацией мертвого. Наблюдатель как будто вынужден придвигаться к отдельным деталям, что­бы вовсе не утратить их, и это приближение Бальзак описы­вает как театральное *перевоплощение* в «частности», то есть такую форму эмпатии, которая совершенно снимает разли­чие между восприятием и миром.

Дистанцирование – одна из важных особенностей па­норамного сознания, которое одновременно выражается и в предельно отчужденном видении мира, и в игре сменяемых ролей. Возникает калейдоскопическая сменяемость масок (личин и предметов одновременно), сквозь которые просве­чивает автопортрет художника. Любопытно, что бальзаков­ский Рафаэль «перевоплощается в частности», превращая их зеркало собственной памяти. Иногда маски нагроможда­ются в таком количестве, что заслоняют друг друга, созда­вая образы подчеркнутой амбивалентности. Бульвар-Литтон в «Пелэме» описывает странного персонажа, явно принад­лежащего социальному дну (вора, мошенника?) и чье суще­ство постоянно ускользает от наблюдателя, перед которым проходит лишь череда личин:

– Вы не только философ, – сказал я, – вы энтузиаст!
Может быть (я считал это вполне возможным), я имею
честь беседовать также и с поэтом?

– Что ж, сэр, – ответил он, – случилось мне и стихи

писать⁹⁰.

Но чуть позже загадочный человек открывает свою профессию: «Числюсь я торговцем подержанными вещами»⁹¹. Старьевщик превращается в самую емкую маску, вбирающую в себя и уголовника, и философа, и поэта.

Эта неустойчивая зыбкость личины отражает фантомность города и его обитателей во всех наиболее развитых городских мифологиях XIX века – парижской, лондонской, петербургской⁹². Эта призрачность отражает иллюзорность социального статуса художника в новом обществе, зыбкость новых социальных ролей в широком смысле слова. Но она отражает и работу культуры, разрушающей устойчивые оппозиции и инкорпорирующей маргинальное, забытое, невидимое, традиционно не обладающее статусом реального в новую картину мира. Новые культурные конгломераты отрабатываются в «жанре» «городских грез», помещенных в

⁹⁰ Буль вер-Литтон. Пелэм или приключения джентельмена. М., 1958, с. 424.

⁹¹ Там же.

⁹² В отечественной науке призрачность мифологического Петербурга обычно объясняется искусственностью этого города, его местом в оппозиции «природа-культура» и т. д. См.: Семиотика города и городской культуры. Петербург. – Труды по знаковым системам. Вып. XVIII. Тарту, 1984. Мы полагаем, однако, что каждый город в новых урбанистических мифах, получая разную мотивировку своей призрачности, участвует в едином семиотическом процессе. Гоголевской петербургской гофманиане неожиданно отвечает бальзаковское сравнение Парижа с «фантастическим миром берлинца Гофмана», где «и самый трезвый человек не отыщет <.> ни малейшей реальности» (О. Бальзак, цит. соч., т. 9, с. 24).

обязательный ночной контекст⁹³. Бодлер дважды, в «Наваждении» и «Призраке», пишет о живописи создаваемой на тьме: «На черной мгле я живопись творю»⁹⁴. Этот новый рембрандтизм включает в себя и фигуру старьевщика, опьяненного винными парами и трансцедирующего реальность под знаком Сатурна: «Если бы не было ничего по ту сторону действительного, ничего по ту сторону абсолютной реальности, кто захотел бы быть старьевщиком, кто захотел бы быть королем?»⁹⁵.

Это что-то, существующее по ту сторону действительного, прежде всего относится к новому облику художника. Для того, чтобы некая фиктивная сущность проявилась по ту сторону реальности, реальность должна погрузиться во тьму.

Ночь в первой половине XIX века интенсивно осваивается художниками и фланерами. День становится временем работы и буржуазного быта, в тот время как ночные обитатели Парижа – богема, фланеры, преступный мир, проститутки – подчеркивают свое противостояние миру труда и денег. Дневной мир предстает как мир корыстный, ночной – как мир артистический. Группа литераторов создает около 1840 года общество «ноктамбулизма» (*noctambulisme*)

⁹³ Ср. с «*Lapensee de la reverie*» Гюго, где фантомы являются поэту, как в «камере обскура» – оптическом приборе, включающем в себя темноту.

⁹⁴ Бодлер. Цветы зла, с. 65 (перевод В. Девика).

⁹⁵ M. L. A. Berthaud, *op. cit.*, p. 337.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.