

Книга пассажей:
заметки и материалы

Конволют I:
Интерьер, след

Вальтер Беньямин

Перевод с французского *Сергея Фокина* и с немецкого
Веры Котелевской под редакцией *Ильи Калинина*
и *Анны Лаврик* по изданию: *Benjamin W. Das Passagen-Werk //*
Gesammelte Schriften / R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser (Hg.).
Fr.a.M.: Suhrkamp, 1991. Bd. V/1-2. 1350 S.

Вальтер Беньямин (1892–1940). Немецкий философ
и культурный критик.

[Интерьер, след]

« В 1830 году в литературе торжествовал романтизм. Он захватил архитектуру и вывесил на фасады домов мемориальные доски фантазийной готики, зачастую из картонной лепнины. Он утвердился в мастерских краснодеревщиков. „Ни с того ни с сего, — передает обозреватель Выставки 1834 года, — люди воспылали энтузиазмом к меблировке причудливых форм: мебель извлекали из заброшенных замков, старых мебельных складов, лавок старьевщиков, декорируя этими предметами ультрасовременные салоны...“ Производители также вдохновлялись романтизмом, производя в изобилии стрельчатые арки и машикули: кровати и шкафы щетинились зубцами и зияли амбразурами, словно крепости XIII века». Pierre Émile Levasseur: *Histoire des classes ouvrières et de l'industrie en France de 1789 à 1870*¹.

[I 1, 1]

У Бене есть удачное замечание о рыцарском армуаре: «Движимое имущество явно заимствовало и развивало свою форму из недвижимого». Далее рыцарский гардероб сравнивается со «средневековым фортификационным сооружением»: «Подобно тому как его стены, валы и рвы расходятся все более широкими кольцами, образуя внешнее укрепление вокруг крошечного участка жилой площади, так и здесь пространство ящиков и полок подавляется мощным внешним укреплением». Adolf Behne: *Neues Wohnen, neues Bauen*².

[I 1, 2]

Значимость движимого имущества в сравнении с недвижимым. Здесь и задача, и ее решение упрощаются. Проще проникнуть в сердце исчезнувших вещей, чтобы расшифровать контуры банального как картинку-головоломку, вспугнуть притаившегося в лесных дебрях Вильгельма Телля или суметь разрешить загадку «Где спряталась не-

1. Levasseur E. Histoire des classes ouvrières et de l'industrie en France de 1789 à 1870. P.: A. Rousseau, 1904. P. 206–207.

2. Behne A. Neues Wohnen, neues Bauen. Leipzig: Hesse & Becker, 1927. S. 59, 61–62.

ста?». Психоанализ уже давно выявил в головоломках схему работы сновидений. Но, разделяя подобное убеждение, мы скорее обнаруживаем след вещей, нежели души. Мы ищем тотемный столб вещей в чашах праистории. С самой высоты этого тотемного столба корчится в гримасах самая верхняя маска — китч.

[I 1, 3]

Противоборство с утварью у По. Борьба за пробуждение от коллективного сна.

[I 1, 4]

Как интерьер сопротивлялся газовому освещению: «Сегодня почти во всех новых домах есть газовое освещение; газовый свет горит во внутренних двориках, на лестницах, хотя в квартирах он до сих пор нежеланный гость; порой его допускают в прихожую, иной раз даже в столовую, но ему нет места в гостиной. Почему? Он вреден для обивки. Это единственное объяснение, которое я смог получить и оно совершенно бессмысленное». *Maxime Du Camp: Paris...*³

[I 1, 5]

Хессель говорит о «сновидческой эпохе дурного вкуса». Да, это время было полностью обустроено для грез, меблировано для сновидений. Смена стилей — готический, персидский, Ренессанс и т. д. — означала, что в интерьер буржуазной столовой пробрался пиршественный зал Чезаре Борджиа, готическая капелла вырастала из будуара домохозяйки, а кабинет хозяина, радужно переливаясь, перетекал в покои персидского шейха. Фотомонтаж, фиксирующий для нас подобные образы, соответствует самой примитивной форме зрительного восприятия, характерной для этих поколений. Лишь постепенно образы, среди которых они жили, покинули их и обрели новое воплощение уже в качестве рекламных изображений, в объявлениях, этикетках, афишах.

[I 1, 6]

В серии литографий, датируемой примерно 18<...> годом, изображены женщины, возлежащие на оттоманке в по-

3. *Du Camp M. Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIXe siècle.* T. 5. P.: Hachette, 1879. P. 309.

лумраке затянутого сумерками будуара, источая сладострастие; листы эти содержат следующие подписи: «На берегу Тежу», «На берегу Невы», «На берегу Сены» и т. д. Имеются здесь также Гвадалквивир, Рона, Рейн, Аре, Темза. Не стоит думать, что национальное платье помогает отличить одну женскую фигуру от другой. *Légende*⁴ под этими картинками должна была как бы по волшебству переносить из этих интервьюеров в воображаемый пейзаж.

[I 1, 7]

Представить картину этих салонов, где в тяжелых портьерах и взбитых подушках теряется взгляд, где в зеркалах в полный рост взору гостей открываются порталы соборов, в козетках чудятся гондолы и где из стеклянного шара льется, подобно лунному, газовый свет.

[I 1, 8]

«Мы увидели то, чего еще никогда не было: сочетания, которые можно было бы назвать *несочетаемыми*; шляпы Первой империи или Реставрации и жакеты Людовика XV, платья Директории и ботиночки на высоких каблуках, лучше того — рединготы с заниженной талией поверх платьев с завышенной талией. John Grand-Carteret: *Les élégances de la Toilette*⁵.

[I 1 a, 1]

Названия различных типов вагонов времен зарождения железной дороги: берлины (закрытые и открытые)⁶, почтовые (дилижансы), вагоны меблированные и вагоны не меблированные. → Железная конструкция →

[I 1 a, 2]

«В этом году весна совсем ранняя и как никогда красивая, так что мы с трудом припоминаем, что в этих краях бывает зима и что каминные существа существуют для чего-либо еще, кроме как для того, чтобы ставить на них красивые маятники и канделябры, которые, как известно, непременно име-

4. Здесь: подпись под рисунком (фр.).

5. Grand-Carteret J. *Les élégances de la toilette: robes, chapeaux, coiffures de style Louis XVI, Directoire, Empire, Restauration (1780–1825): 243 gravures de modes*. P. : Albin Michel, 1911. P. XVI.

6. Die Berline — изначально четырехместная дорожная карета с откидывающимся верхом (нем., устар.). Впервые появилась в Берлине. Позднее так стали называть открытый вагон и автомобиль с кузовом типа «седан».

ются в каждой комнате; ведь истинный парижанин предпочтет ежедневно ущемлять себя в пище, съедая на одно блюдо меньше, только бы иметь свой garniture de cheminée»⁷. Adolph Ebeling: *Lebende Bilder aus dem modernen Paris*. S. 369 (в томе 2: «Ein kaiserliches Familienbild» («Образ семьи в эпоху Империи»))⁸.

[I 1 а, 3]

Магия порога. Перед входом на каток, в пивную, теннисный корт, загородные экскурсионные места — пенаты. Курица, несущая золотые яйца с пралиновой начинкой, машинка, выбивающая наши имена на табличках, автоматы игровые, гадальные и, конечно, для взвешивания: современные дельфийские оракулы γυναι σκαυτο⁹ охраняют порог¹⁰. Стоит заметить, что процветают они не в городе, а составляют достопримечательность экскурсионных мест, биргартенов в пригородах. И путешествующие отправляются в воскресенье пополудни не просто на природу, но к таинственным порогам. Эта же самая магия, но более потаенно, властвует, разумеется, и в интерьере буржуазного жилища. Стулья, выстроившиеся в ряд по обе стороны порога, фотографии, обрамляющие дверной проем, — все это падшие домашние божества, и жестокость, которую они призваны усмирять, по-прежнему охватывает наши сердца с каждым звуком звонка в дверь. Попробуйте противостоять этому вторжению — оставшись одни в квартире, не реагировать на настойчивый звонок¹¹. Вы поймете, что это так же трудно, как совершить акт экзорцизма. Как и всякая магическая субстанция, эта тоже в какой-то мере оказывается низведена к сексу — в порнографии. Примерно в 1830 году Париж восхищался непристойными литографиями с изображением раздвижных дверей и окон. Это были так называемые «Дверные и оконные картинки» Нумы Бассаже.

[I 1 а, 4]

О мечтательном, возможно, восточном интерьере: «Все здесь мечтает о неожиданном счастье, все хочет заполучить од-

7. Каминный гарнитур (фр.).

8. Ebeling A. *Lebende Bilder aus dem modernen Paris*. Köln: J.B. Bachem, 1863–1866. 4 Bde. Bd. 2. Ein kaiserliches Familienbild. S. 369.

9. Познай себя (др.-греч.).

10. Ср.: [С 2, 4], [С 3, 4], [С 3, 6].

11. Ср.: [С 3, 5].

ним махом то, что в мирные и работающие времена требовало полной жизненной самоотдачи. Выдумки поэтов охотно обещают внезапные метаморфозы обыденного существования, все бредит о маркизах, принцессах, о чудесах „Тысячи и одной ночи“. Это опиумное опьянение, охватившее всю нацию. От этого промышленность испортилась даже сильнее, чем поэзия. Промышленность породила биржевые аферы, эксплуатацию всевозможных вещей ради искусственного формирования потребностей <...> и дивидендов». Karl Gutzkow: *Briefe aus Paris*¹².

[I 1 а, 5]

«Пока искусство погружается в интимизм <...>, промышленность шагает вперед». Octave Mirbeau: *Figaro*, 1889 (ср.: *Encyclopédie d'architecture*. P. 92¹³).

[I 1а, 6]

О выставке 1867 года¹⁴: «Эти высокие галереи, протянувшиеся на километр, отличались несомненным размахом. Шум механизмов не умолкал в них. Не стоит забывать, что на празднества, которыми особенно славилась эта выставка, сюда еще въезжали в каретах, запряженных восьмеркой лошадей. Как и в обустройстве современных помещений, люди ухитрились скрадывать 25-метровую высоту этих галерей с помощью встроенных сооружений, похожих на мебель, и смягчать строгость конструкции. Люди пугались собственных размеров». Sigfried Giedion: *Bauen in Frankreich*¹⁵.

[I 1а, 7]

При буржуазии города, как и мебель, сохраняют характер фортификационных сооружений: «До этого момента укрепленный город представлял собой то ограничение, которое все время парализовало городское планирование». Le Corbusier: *Urbanisme*¹⁶.

[I 1а, 8]

12. Gutzkow K. Briefe aus Paris. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1842. Т. 1. С. 93.

13. Encyclopédie d'architecture: revue mensuelle des travaux publics et particuliers. P.: A. Morel, 1889. 2e série — 3e série. P. 92.

14. Речь идет о Всемирной выставке в Париже, проходившей с 1 апреля по 3 ноября 1867 года на Марсовом поле и занявшей площадь около 67 га.

15. Giedion S. Bauen in Frankreich. Leipzig: B.: Klinkhardt & Biermann, 1928. С. 43.

16. Le Corbusier. Urbanisme. P.: G. Crès, 1925. P. 249.

Старинное соответствие между конструкцией дома и шкафа принимает новый оборот благодаря использованию вставок в виде овальных стекол в дверцах шкафов. С каких пор они вошли в обиход? Существовала ли такая практика и во Франции?

[I 1a, 9]

Буржуазный паша в воображении современников — Эжен Сю. У него был замок в Солони. В нем он якобы держал гарем цветных женщин. После его смерти ходила легенда, что его отравили иезуиты.

[I 2, 1]

Гуцков сообщает, что выставочные павильоны полны восточных сцен, призванных воодушевить темой Алжира.

[I 2, 2]

Об идеале «обособленности». «Все тяготеет к витиеватости, изгибу и замысловатому завиванию. Но читатель может сразу и не заметить, что обособленность проявляется и в том, как расставлены и разложены вещи — и это возвращает нас к рыцарю. / Ковер на переднем плане лежит по диагонали, наискось. Стулья впереди тоже расставлены по диагонали, наискось. Конечно, это может быть совпадением. Но если мы наблюдаем эту тенденцию располагать предметы по диагонали и наискось на каждом шагу, во всех жилищах всех сословий и классов — а мы наблюдаем ее, — то это не может быть случайностью. <...> Прежде всего, размещение предметов по диагонали, наискось, обособляет их. Опять же в буквальном смысле. Предмет, в данном случае ковер, будучи расположен под углом, выделяется из общей картины. <...> Однако более глубокая причина всего этого кроется скорее в бессознательном стремлении к сохранению боевой и оборонительной позиции. / Для того чтобы защитить клочок своей земли, целесообразно стоять по диагонали, потому что это позволяет получить свободный обзор с двух сторон. Именно поэтому бастионы крепости строятся в форме выступающих углов. <...> И не напоминает ли нам ковер своим положением такой бастион? / Подобно тому как рыцарь, предвидя атаку, занимает позицию *a parte*, чтобы иметь возможность совершать выпады как влево, так и вправо, так и безобидный буржуа спустя века расставляет свои предметы искусства — именно таким образом, чтобы каждый из них, едва

выдвинувшись вперед, был окружен валом и рвом. Значит, он в самом деле вооруженный горожанин». Adolf Behne: *Neues Wohnen — Neues Bauen*¹⁷. Поясняя, но не слишком всерьез, автор замечает: «Господа, которые могли позволить себе виллу, хотели обозначить свой более высокий статус. Что могло быть проще, чем заимствовать феодальные, рыцарские формы» (Ibid. S. 42). Более универсально замечание Лукача о том, что для буржуазии с точки зрения философии истории характерно, что ее новый противник, пролетариат, вступил на поле боя еще до того, как был побежден старый — феодализм. И с этим противником не будет покончено никогда.

[I 2, 3]

Морис Баррес сказал о Прусте: «персидский поэт в камерке консьержа». Мог ли первым человеком, разгадавшим загадку интерьера прошлого века, стать кто-то другой? Фраза приводится в книге Жака-Эмиля Бланша — Jacques-Emile Blanche: *Mes modèles*¹⁸.

[I 2, 4]

Объявление, опубликованное в газетах: «Мсье Виртц предлагает бесплатно изготовить картины для любителей живописи, которые, обладая полотнами Рубенса или Рафаэля — подлинниками, захотят повесить его творения в пандак к имеющимся у них шедеврам». Antoine Joseph Wiertz: *Œuvres littéraires*¹⁹.

[I 2, 5]

Интерьер XIX века. Комната маскируется, примеряя, словно манящее существо, костюмы различных настроений. Самодовольный филистер, видимо, должен испытывать смутное чувство, что по соседству с его комнатой могли разворачиваться такие события, как императорская коронация Карла Великого, убийство Генриха IV, подписание Верденского договора, свадьба Оттона и Феофано. В конце концов, вещи — всего лишь манекены, и даже великие моменты мировой истории — лишь облачения, под ко-

17. Behne A. Neues Wohnen, neues Bauen. S. 45–48.

18. Blanche J.-E. Mes modèles: Barrès, Hardy, Proust, James, Gide, Moor. P.: Stock, 1928. Точнее: «Арабский сказочник в привратничкой» (Op. cit. P. 117).

19. Wiertz A.J. Œuvres littéraires (Édition réservée à la France). P.: Librairie internationale, 1870. P. 335.

торыми они обмениваются понимающими взглядами с Ничто, с низменным и банальным. Подобный нигилизм — это сущностное ядро буржуазного уюта; настроение, которое в гашишном опьянении сгущается в сатанинское удовлетворение, сатанинское знание, сатанинское спокойствие, но при этом и показывает, как интерьер того времени сам по себе располагал к опьянению и погружению в мир грез. Кстати, это настроение предполагает неприятие открытого, так сказать, уранического воздушного пространства, что проливает новый свет на экстравагантность искусства обойщиков того периода. Жить в таких интерьерах означало быть затканным, плотно вплетенным в паутину, на которой беспорядочно, как высосанные тела насекомых, развешены мировые события. Выбраться из этой пещеры не хотелось.

[I 2, 6]

Из моего второго эксперимента с гашишем. Лестница в ателье Шарлотты Жоэль. Я сказал: «Строение, пригодное разве что для восковых фигур. Я могу вылепить из него что угодно; могу упаковать сюда всего Пискатора²⁰. У меня есть возможность менять освещение с помощью маленьких рычажков. Я могу превратить дом Гёте в лондонский оперный театр. Могу вычитать из него всю историю мира. В этом помещении меня озаряет понимание, почему я коллекционирую низкопробные картинки. В комнате можно увидеть всё: сыновей Карла III и всё, чего ни пожелаете».

[I 2a, 1]

«Воротники с зубчатыми краями и рукава-буфф <...>, которые по недоразумению принимали за старинный наряд аристократичных дам». Jacob Falke: *Geschichte des modernen Geschmacks*²¹.

[I 2a, 2]

«С тех пор как улицы прорезали блистательные пассажи, Пале-Рояль начал сдавать. Некоторые поговаривают, что

20. Эрвин Пискатор (1893–1966) — немецкий театральный режиссер, коммунист, создатель политического «эпического» театра. Его постановки в 1920-х годах отличались грандиозностью сценического пространства, использованием сложных технических конструкций.

21. Falke J. *Geschichte des modernen Geschmacks*. Leipzig: T. O. Weigel, 1866. S. 347.

с тех пор он стал добродетельным. Уютные приватные кабинеты, некогда пользовавшиеся дурной славой, теперь стали курительными комнатами в кофейнях. В каждой кофейне есть комната для курения, которую называют „диван“». Karl Gutzkow: *Briefe aus Paris*²² → Пассажи →

[I 2a, 3]

«Большая Берлинская торговая выставка полна внушительных помещений в ренессансном стиле. Даже в пепельнице здесь есть что-то античное; швейцарам приходится держать алебарды, а стены и шкафы неизменно прорезает окно „бычий глаз“». 70 Jahre deutsche Mode²³.

[I 2a, 4]

Наблюдение, зафиксированное в 1837 году. «То было время, когда царила античность, как сегодня рококо. Мода <...> по мановению волшебной палочки превращала гостиную в атриум, прежние кресла с высокой спинкой и подлокотниками — в курули²⁴, платья со шлейфами — в туники, бокалы — в чаши, туфли — в котурны, а гитары — в лиры». Sophie Gay: *Der Salon der Fräulein Contet*²⁵. Так возникла шутка: «Что является верхом неловкости? — Это когда кто-то появляется в обществе с арфой, и никто не просит его сыграть». Эта шутка, помогающая также понять и интерьер определенного типа, вероятно, возникла в эпоху ампира.

[I 2a, 5]

«Что касается бодлеровской мебелировки, которая, конечно же, соответствовала тому времени, — то пусть она послужит уроком элегантным дамам последнего двадцатилетия, которые не допускали ни малейшего сомнения, что их домашние интерьеры отражают их безупречный вкус. Пускай, созерцая образчики так называемой чистоты стиля, для достижения которой они положили столько усилий, они задумаются о том, что можно быть величайшим и искуснейшим писателем, рисуя кровати с балдахинами, <...> залы, похожие на оранжереи, <...> кровати, исполненные легких ароматов, глубокие, будто могилы, диваны, эта-

22. Gutzkow K. Briefe aus Paris. S. 226.

23. Patek C. 70 Jahre deutsche Mode. B.: Kantate, 1925. S. 72.

24. Курульное кресло (от фр. *chaise curule*) — изящное кресло без спинки с изогнутыми X-образными ножками.

25. Gay S. Der Salon der Fräulein Contet//Europa. Chronik der gebildeten Welt/A. Lewald (Hg.). Leipzig; Stuttgart: J. Scheible, 1837. Bd. I.S. 358.

жерки с цветами, лампы, которые долго не горят <...>, так что свет идет лишь от огня в камине». Marcel Proust: *Chroniques*²⁶. (В пропусках— цитаты из Бодлера.) Эти замечания важны, потому что позволяют распространить антиномию, применимую к музеям и градостроительству, на интерьер: противопоставить новому стилю мистико-нигилистическую выразительную силу традиционного, «устаревшего». Впрочем, не только этот отрывок, но и все творчество Пруста (ср.: *renfermé*²⁷) показывает, какую сторону он выбрал бы в этой дилемме.

[I 2a, 6]

Крайне желательно было бы разобраться с происхождением жанровой живописи. Какую функцию она выполняла в помещениях, в которых была востребована? Она воплотила последний этап, явившись предвестницей того времени, когда в комнатах уже невозможно будет разместить никаких картин. «Жанровая живопись <...> Искусство, задуманное таким образом, не могло не прибегнуть к специализации, столь благоприятствующей коммерции: каждый художник стремится иметь свою собственную, начиная со средневековых подражаний и вплоть до микроскопической живописи, от бивачных сцен до парижской моды, начиная с лошадей и кончая собаками. Вкус публики не имеет никакого значения <...> одна и та же картина может копироваться двадцать раз, что отнюдь не сказывается на продажах; в силу такого поветрия каждый салон заинтересован в приобретении этого модного предмета обстановки». Antoine Joseph Wiertz: *Œuvres littéraires*²⁸.

[I 2a, 7]

От конструкций из стекла и железа искусство интерьера защищается текстилем, декорируя им стены.

[I 3, 1]

Стоит лишь внимательно изучить физиогномику квартир великих коллекционеров, как у нас появится ключ к интерьеру XIX века. Как там собранные вместе вещи постепенно захватывали квартиру, так и здесь предмет мебели, вобравший в себя стилистические следы всех веков, хочет

26. Proust M. *Chroniques*. P.: Gallimard, 1927. P. 224.

27. Скрытый, замкнутый, затхлый, душный (*фр.*).

28. Wiertz A. J. *Œuvres littéraires*. P. 527–528.

распространить их на все пространство жилища. → Мир вещей →

[I 3, 2]

Почему взгляд, брошенный на чужие окна, всегда обнаруживает там ужинающую семью или одинокого человека за столом под подвесным светильником, погруженного в свои таинственные пустяки? Такая картина заключает в себе зародыш всех произведений Кафки.

[I 3, 3]

Маскарад стилей, который проходит через весь XIX век, является следствием того, что отношения господства становятся незримыми. Наделенные властью представители буржуазии не обязательно отправляют ее в местах проживания (как рантье), а если они и продолжают ею пользоваться, то не обязательно напрямую, в непосредственной форме. Стиль их жилищ — это воплощение их ложной непринужденности. Экономическое алиби — в пространстве. Интерьерное алиби — во времени.

[I 3, 4]

«Искусство в том, чтобы тосковать по дому, даже не покидая его. Для этого нужно постичь суть иллюзии». Søren Kierkegaard: *Sämtliche Werke* <верно: *Gesammelte Werke*> (в томе: «*Stadien auf dem Lebensweg*» («Этапы жизненного пути»))²⁹. Это и есть формула интерьера.

[I 3, 5]

«Внутренняя жизнь (Innerlichkeit) — историческая тюрьма доисторического человека». Wiesengrund Adorno: *Kierkegaard*³⁰.

[I 3, 6]

Вторая империя. «К этой эпохе восходит логическая специализация по виду древесины и типу обработки, которая сохраняется в большинстве наших апартаментов и в силу которой дуб и ореховый массив отводятся для столовой и кабинета, позолоченное дерево и лакированные по-

29. Kierkegaard S. *Gesammelte Werke*. Jena: E. Diederichs, 1925. Bd. IV. *Stadien auf dem Lebensweg*. S. 12.

30. Adorno Th. *Kierkegaard: Konstruktion des Ästhetischen*. Tübingen: Mohr Siebeck, 1933. S. 68.

верхности— для гостиной, маркетри и плаке— для спальни». Louis Sonolet: *La vie parisienne sous le second empire*³¹.

[I 3, 7]

«В этом понимании мебелировки господствовал вкус к драпированным тканям, пышной обивке и искусству находить гармонию между ними в убранстве всего интерьера: это было столь поразительно, что казалось, будто все к нему и сводится». Ibid. P. 253.

[I 3, 8]

«В салонах Второй империи <...> встречался один предмет обстановки, который тогда только явился на свет, а сегодня совершенно забыт: это было кресло-курительница»: чтобы насладиться ароматом лондонской сигары, на него садились, спустив ноги по бокам и опираясь на спинку с мягкими подлокотниками. Ibidem.

[I 3, 9]

О «филигранности дымовых труб» как «фата-моргане» интерьеров: «Тот, кто <...> устремляет взгляд на крыши огромных бульварных кварталов, серых, огороженных по всей высоте решетками <...>, чувствует <...>, обнаруживает многообразие и неисчерпаемость понятия „дымовая труба“: любой длины, ширины, высоты и диаметра, над общим основанием, обложенным камнем, возносятся ввысь трубы: от простой, нередко покосившейся от старости или полуразрушенной глиняной трубы — до жестяных труб с плоскими или остроконечными, треугольной формы металлическими колпаками <...> или открытых с одной стороны, вращающихся вытяжек с причудливым, почерневшим от сажи металлическим парусом. <...> Это <...> деликатная ирония индивидуальной формы, <...> благодаря которой Париж <...>, как ему думается, сумел сохранить очарование близости. <...> Как будто тесное светское существование, <...> столь характерное для этого города, <...> возобновилось и там, на уровне крыш». Joachim von Helmersen: *Pariser Kamine*³².

[I 3, 10]

31. Sonolet L. *La Vie parisienne sous le second Empire*. Préface de Roland Dorgelès. P.: Payot, 1929. P. 251.

32. Helmersen J. von. *Pariser Kamine* // *Frankfurter Zeitung*. 10.01.1933.

<Теодор> Визенгрунд <Адорно> цитирует и комментирует отрывок из «Дневника обольстителя» как ключ ко «всему творчеству» Кьеркегора: «Обстановка как рамка действия имеет, без сомнения, большое влияние на человека; она сильно и глубоко врезается в память или, вернее, в душу — и не изглаживается никогда. Сколько бы лет ни пришлось мне прожить, я никогда не сумею представить себе Корделию иначе, как в этой обстановке, в этой маленькой гостиной. Когда я прихожу к ней, горничная обыкновенно провожает меня через зал в маленькую гостиную, и в ту минуту, как я отворяю дверь, ведущую в последнюю из зала, Корделия отворяет другую дверь из своей комнаты, так что наши глаза встречаются еще в дверях. Гостиная такая маленькая, скромная и уютная, что скорее походит на будуар; она смотрится одинаково мило и уютно из любой точки, но мое любимое местечко — это диван. Я сижу на нем обыкновенно рядом с Корделией; перед нами стоит круглый стол, с него красивыми складками спускается изящная скатерть. На столе лампа. Формой она похожа на цветок, пышно развернувшийся под стеклянным колпаком, прикрытым прозрачным абажуром. Абажур этот так тонок и воздушен, что дрожит от малейшей струи воздуха. Цвет и форма лампы напоминают Восток, а легкое колебание абажура — тихое веяние этого далекого края. Пол гостиной скрыт под затейливо сплетенной циновкой, сразу выдающей свое иноземное происхождение. Иногда я беру лампу как исходную точку для полета моей фантазии: я воображаю тогда, что сижу рядом с Корделией на траве под тенью роскошной пальмы. Иногда же плетеная циновка переносит меня с ней в кают-компанию корабля... Мы плывем по волне безбрежного океана... Диван стоит далеко от окна, поэтому окружающих строений не видно, а взор прямо устремляется в далеко уходящий, синеющий простор неба <...> Обстановка, окружающая Корделию, напротив, не должна иметь переднего плана, а лишь бесконечный простор горизонта»³³. (В этом месте в издании: «Gesammelte Schriften» <верно: Werke> (в томе: «Entweder/Oder» («Или/Или»)). Р. 348 — Визенгрунд оставляет между прочим заметку: «Подобно тому как внешняя история

33. *Kierkegaard S. Gesammelte Werke. Bd. 2. Entweder/Oder. P. 348; перевод приводится с небольшими изменениями по изданию: Кьеркегор С. Дневник обольстителя/Пер. с дат. П. Ганзена. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2011. С. 141–142.*

„отражается“ во внутренней, так и в интерьере явлено внешнее пространство. Сколь слабо Кьеркегор признавал видимый облик в качестве лишь отраженной и отражающей внутренне-субъективной действительности, столь же слабо он распознавал внешнее пространство в образе интерьера. Но здесь вещи изобличают его. <...> Все предметы интерьера являются чистым украшением; отчужденные от цели, которую они воплощают, лишенные потребительной стоимости, порожденные исключительно изолированностью жилого пространства <...>. На своей собственной территории „Я“ оказывается в заложниках у товаров с их исторической сущностью. Историко-экономически иллюзорность характера товаров обусловлена их отчуждением от потребительной стоимости. Но, будучи включенными в интерьер, вещи уже не отчуждены <...>. У отчужденных чужесть как раз облекается в выражение — немые, они говорят как символы. Размещение вещей в доме называется обстановкой. Исторически опознаваемые предметы обустраиваются в нем как иллюзия неизменной природы. Архаические образы растворяются в интерьере: цветок — как образ органической жизни; Восток — как воплощенная родина томления; море — как образ самой вечности. Ибо зримый облик, на который обрекает вещи их исторический момент, вечен».) Theodor Wiesengrund-Adorno: *Kierkegaard*³⁴.

[I 3a]

Буржуа, поднявшийся при Луи-Филиппе, считает необходимым превратить природу в интерьер. В 1839 году в английском посольстве дают бал. Заказано двести кустов роз. «Сад, — рассказывает очевидец, — был разбит под парусиновым навесом и походил на салон для светских бесед. Но какой салон! Пышные благоухающие клумбы превратились в огромные жардиньерки, песок на аллеях исчез под очаровательными коврами дорожками, вместо чугунных скамеек появились обтянутые дамасом и шелком канапе, на круглом столе лежали книги и альбомы. Издалека до этого необычайного будуара доносился шум оркестра».

[I 4, 1]

34. Adorno Th. Kierkegaard: Konstruktion des Ästhetischen. S. 46–48.

Журналы мод того времени содержали руководства, как сохранить букеты.

[I 4, 2]

«Как одалиска на сверкающем бронзовом диване, гордый город лежит на теплых, покрытых виноградниками холмах извилистой долины Сены». Friedrich Engels: *Von Paris nach Bern*³⁵.

[I 4, 3]

Сложность осмысления жилища заключается в том, что, с одной стороны, в нем следует различать нечто первобытное — возможно, вечное — образ пребывания человека в утробе матери; а с другой стороны, невзирая на этот доисторический мотив, в жилище, в его самой крайней форме, следует усматривать состояние бытия XIX века. Первичной формой всякого жилья является существование не в доме, а в футляре. Он несет отпечаток своего обитателя. В исключительных случаях квартира становится таким футляром. XIX век как никакой другой был одержим жильем. Он воспринял дом как футляр и уложил в него человека со всей его утварью так глубоко, что на ум приходит внутренность футляра для циркуля, где лежат все части инструмента, вложенные в глубокие, чаще фиолетовые, бархатные полости. XIX век изобрел футляры для всего: карманных часов, тапочек, рюмок для яиц, термометров, игральные карты, а при отсутствии футляров — чехлы, коврики, одеяла и покрывала. XX век с его пористостью, прозрачностью, любовью к освещенным пространствам и открытому воздуху положил конец жилью в старом смысле. Кукольному домику в квартире строителя Сольне-са были противопоставлены «жилища для людей». Югенд-стиль до основания сотряс футлярное существование. Сегодня этого мира уже нет, а жилье сжалось в размерах: для живых — до гостиничных номеров, для мертвых — до стен крематория.

[I 4, 4]

35. Engels F. Von Paris nach Bern//Die neue Zeit. Jg. XVII. Bd. 1. S. 10.

Жилье как *transitivum*³⁶: например, в понятии «привычная жизнь» запечатлелось представление о суетной современности, скрытой в этом образе действий. Суть «привычной жизни» состоит в создании собственного футляра.

[I 4, 5]

«Они выскальзывали из-под коралловых веток и кустов, из-под каждого стола и стула, из ящиков старомодных шкафов и комодов, которые стояли в этой странной клубной комнате; словом, отовсюду, где только на расстоянии вытянутой руки могла спрятаться хотя бы крохотная рыбка, она вдруг оживала и показывалась на свет». Friedrich Gerstäcker: *Die versunkene Stadt*³⁷.

[I 4a, 1]

Из рецензии на роман Эжена Сю «Вечный Жид» (“*Juif errant*”), который бранят по многим причинам, включая клевету на иезуитов и неисчислимое множество персонажей, появляющихся и вновь исчезающих: «Роман — это не площадь, которую пересекают люди, это — место, где они живут». Paulin Limayrac: *Du roman actuel et de nos romanciers*. P. 951.

[I 4a, 2]

О литературной империи. Непомюсен Лемерсье³⁸ под аллегорическими именами выводит на сцену монархию, церковь, аристократию, демагогов, империю, полицию, литературу и коалицию европейских держав. Его художественный прием: «фантастическое, примененное эмблематически». Его максима: «Аллюзии — вот мое оружие, аллегория — мой щит». Nepomucene Lemercier: *Suite de la Panhypocrisiade ou le spectacle infernal du dix-neuvième siècle*³⁹.

[I 4a, 3]

Из Предисловия к «Лампели и Дагерру» Лемерсье: «Необходимо, чтобы в краткой преамбуле я со всей определенностью сообщил своим слушателям обстоятельства написания поэмы, тема которой заключается в похвале от-

36. Нечто переходное (лат., нем.).

37. Gerstäcker F. *Die versunkene Stadt*. B.: Neufeld und Henius, 1921. S. 46.

38. Лемерсье, Жан Луи Непомюсен (1771–1840) – французский писатель, поэт, драматург, член Французской академии.

39. Lemercier N. *Suite de la Panhypocrisiade, ou le Spectacle infernal du dix-neuvième siècle*. P.: impr. de G. Doyen, 1832. P. IX, VII.

крытию знаменитого артиста г-на Дагерр; это открытие заинтересовало как Академию наук, так и Академию изящных искусств, поскольку оно относится как к изучению рисунка, так и к физике <...>. Мне хотелось, чтобы в ходе сегодняшнего чествования это необычайное открытие было представлено через новаторское поэтическое изобретение. Известно, что в древней мифологии <...> естественные явления объяснялись через символические сущности, действующие представления каждого из принципов, лежащих в основе вещей <...>. В современных подражаниях <...> заимствовались лишь формы античной поэзии: я попытался использовать принцип и содержание. Стихотворцы нашего века тяготеют к тому, чтобы низвести искусство муз к практическим и тривиальным реальностям, общедоступным для первого встречного. Это — не прогресс, а декаданс. Напротив, изначальный энтузиазм древних был устремлен к тому, чтобы возвысить человеческое разумение, приобщив его к тайнам природы, открываемым также посредством элегантно идеальных басен <...> Я излагаю вам свою теорию небеспочвенно <...>, в своей „Атлантиде“ я уже применял ее к философии Ньютона. Великий геометр Лагранж соблаговолил одобрить мои опыты по созданию для муз нашего века чудесного арсенала теософии <...>, соответствующей приобретенным нами знаниям». Nepomucene Lemerrier: *Sur la découverte de l'ingénieux peintre du diorama*. Séance publique annuelle des cinq académies de jeudi 2 mai 1839⁴⁰.

[I 4a, 4]

Об иллюзионистской живописи «золотой середины»: «Художник должен быть <...> отличным драматургом, отличным костюмером и умелым постановщиком. Публика <...> интересуется больше сюжетом, чем пластикой. Разве самое сложное — это не сочетание цветов? — Нет, отвечал один знаток, — это рыба чешуя. Такой идеи эстетики придерживались профессора, адвокаты, врачи; все кругом восхищались чудом *trompe-l'œil*. Малейшая оптическая иллюзия вызывала восхищение». Жизель Фройнд: *Фотография с социологиче-*

40. Lemerrier N. Sur la découverte de l'ingénieux peintre du diorama//Séance publique annuelle des cinq académies de jeudi 2 mai 1839. P.: F. Didot, 1839. P. 21-23.

ской точки зрения (рукопись, с. 102). Цитата из: Jules Breton: *Nos peintres du siècle*⁴¹.

[I 5, 1]

Плюш — материал, на котором особенно легко отпечатываются следы.

[I 5, 2]

Потворство моде на фарфоровые безделушки благодаря достижениям в металлургии, чьи истоки лежат в Империи. «В эту эпоху появились группы Амуров и Вакханок <...>. Сегодня искусство содержит лавку и выставляет свои чудесные произведения на позолоченных и хрустальных полках; шедевры ваяния, умаленные до точных пропорций, продаются со скидкой. — „Три Грации“ Кановы⁴² занимают место в будуаре, тогда как „Вакханка и Фавн“ Прадье⁴³ удостаиваются супружеской спальни». Edouard Foucaud : *Paris inventeur. Physiologie de l'industrie française*⁴⁴.

[I 5, 3]

«Наука афиши <...> достигла того редкого уровня совершенства, где умение становится искусством. И здесь я говорю отнюдь не об этих необычайных плакатах, <...> на которых профессорам каллиграфии <...> удастся изобразить Наполеона на коне через изобретательную комбинацию линий, где вырисовывается в то же время его история. Нет, ограничусь здесь простыми афишами. До какого предела доведены здесь типографическое красноречие, соблазн виньеток, очарование цвета, использование самых разнообразных и самых поразительных оттенков — и все для того, чтобы предоставить коварную поддержку хитроумным редакторам!» Victor Fournel: *Ce qu'on voit dans les rues de Paris* (в главе: «Enseignes et affiches» («Вывески и афиши»))⁴⁵.

[I 5, 4]

41. Breton J. *Nos peintres du siècle*. P.: Société d'édition artistique, 1899. P. 4.

42. Антонио Канова (1757–1822) — итальянский скульптор, мастер салонного искусства. «Три Грации» сегодня находятся в Эрмитаже.

43. Жан-Жак Прадье (Джеймс, 1790–1852) — французский художник и скульптор; группа «Сатир и вакханка» была приобретена А. Демидовым в конце 30-х годов XIX века для виллы во Флоренции, сейчас находится в Лувре.

44. Foucaud E. *Paris inventeur. Physiologie de l'industrie française*. P.: Prévot, 1844.

45. Fournel V. *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*. P.: E. Dentu, 1858. P. 293–294.

Интерьер Альфонса Карра⁴⁶: «Он живет как никто, занимая целый 6-й или 7-й этаж в доме на улице Вивьен; улица Вивьен для артиста! Спальня затянута черным; фиолетовые или матовые оконные стекла. У него нет ни стола, ни стульев (разве что один — только для слишком необычайных посетителей), спит он на диване, не раздеваясь, как меня уверяют. Он сидит по-турецки, на подушках, пишет на паркете <...>; по всем углам китайские вазы, черепа, рапиры, трубки. Ему прислуживает мулат, которого он с головы до ног одевает в алое». Jules Lecomte: *Les lettres de Van Engelgom*⁴⁷.

[I 5, 5]

Из «Зарисовок в Салоне» Домье. Один любитель, указывая на картину, изображающую два тощих тополя на фоне плоского пейзажа: «Насколько выродившимся и испорченным <...> является наше общество — все эти люди рассматривают только те картины, где изображены более или менее чудовищные сцены, но ни один не остановится перед полотном с видом прекрасной и чистой природы».

[I 5a, 1]

При случае вернуться к одному убийству в Лондоне, связанному с обнаружением мешка, в котором находились части тела убитого, а также остатки его одежды; на основании этих улик криминальная полиция пришла к определенным выводам. «Сколько всего в одном менюэте, говорил один танцовщик. Сколько всего в одном пальто! Когда обстоятельства и люди вынуждают его говорить. Вы скажите мне, что было бы все же нелегко, если бы пришлось всякий раз, когда приобретаешь себе редингот, думать о том, что он может послужить вам саваном. Соглашусь, мои предположения отнюдь не розового цвета. Но я же сказал, что неделька выдалась безрадостной». Henry de Pène: *Paris intime*⁴⁸.

[I 5a, 2]

46. Альфонс Карр (1808–1890) — французский писатель, журналист и редактор газеты *Le Figaro*.

47. Lecomte J. *Les lettres de Van Engelgom*. P.: ed. Almeras, 1925. P. 63–64.

48. Pène H. de. *Paris intime*. P.: A. Bourdilliat, 1859. P. 236.

Мебель эпохи Реставрации: «Канопе, диваны, оттоманки, козетки, кушетки, лежанки». Jacques Robiquet: *L'art et le goût sous la restauration*⁴⁹.

[I 5a, 3]

«Мы сказали выше, что человек возвращается к пещерному жилищу, но возвращается к нему в отчужденной, враждебной форме. Дикарь в своей пещере <...> чувствует себя <...> не менее дома, чем рыба в воде. Но подвальное жилище бедняка — это враждебное ему жилище, это чужая сила, это закабаляющее его жилище, которое отдается ему только до тех пор, пока он отдает ему свой кровавый пот; он не вправе рассматривать его как свой родной дом, где он мог бы наконец сказать: здесь я у себя дома; наоборот, он находится в чужом доме, в доме другого человека, который его изо дня в день подстерегает и немедленно выбрасывает на улицу, как только он перестает платить квартирную плату. И точно так же он знает, что и по качеству своему его жилище образует полную противоположность потустороннего, пребывающего на небе богатства, человеческого жилища». Karl Marx: *Der historische Materialismus* (в главе: «Nationalökonomie und Philosophie» («Национальная экономика и философия»))⁵⁰.

[I 5a, 4]

Валери о По. Он особенно подчеркивает его удивительную проницательность в понимании условий и законов воздействия литературного произведения: «Собственное свойство по-настоящему общего в плодотворности <...> Не удивительно поэтому, что По, обладавший такой могущественной и уверенной методой, сделался изобретателем ряда жанров, создал первые и самые разительные образцы научной повести, новейшей космогонической поэмы, криминального романа, введения в литературу патологических психологических состояний <...>». Valery: *Introduction* (в: Baudelaire: *Les Fleurs du mal*⁵¹).

[I 5a, 5]

49. Robiquet J. *L'art et le goût sous la restauration*. P.: Payot, 1928. P. 202.

50. Marx K. *Der historische Materialismus: Die Frühschriften*. Leipzig: A. Kröner, 1932. Bd. I. P. 325; перевод приводится по изданию: Маркс К. Экономическо-философские рукописи. 1844 года // Сочинения. М.: Издательство политической литературы, 1975–1981. Т. 42. С. XX.

51. Valery P. *Introduction* // Baudelaire Ch. *Les Fleurs du mal*. P.: Payot, 1927. P. XX. См.: Валери П. Положение Бодлера // Он же. Об искусстве / Пер. с фр. А. Эфроса. М.: Искусство, 1993. С. 444. Перевод изменен.

В следующем ниже описании парижского салона у Готье резко выражена включенность человеческих фигур в интерьер: «Зачарованный взгляд переносится на группы женщин, которые, обмахиваясь веерами, слушают склонившихся к ним говорунов; глаза сверкают как бриллианты, плечи отливают как атлас, губы приоткрываются как цветы» (можно даже вообразить, что фигуры искусственные!). *Paris et les Parisiens au XIX siècle* (в главе: Théophile Gautier: *Introduction* (Теофиль Готье: *Введение*))⁵².

[I 6, 1]

Интерьер Бальзака в злополучном поместье Жарди: «Этот дом <...> был одним из романов, над которым г-н де Бальзак работал дольше всего в своей жизни, так и не успев его завершить <...> На этих выносливых стенах, как выражается г-н Гозлан⁵³, можно было прочесть начертанные углем надписи в духе: „Здесь мраморная облицовка от Аристендера Паросского“, „Здесь стилобат из кедра“, „Здесь расписной потолок от Эжена Делакура“, „Здесь камин из мрамора Чиполлино“. *Alfred Nettement: Histoire de la littérature française sous le gouvernement de juillet*⁵⁴.

[I 6, 2]

Окончание главы об интерьере: использование реквизита в кино.

[I 6, 3]

Э. Р. Курциус приводит следующий фрагмент из «Мелких буржуа» Бальзака: «Гнусная, безудержная спекуляция, уменьшающая из года в год высоту этажей, выкраивающая целую квартиру из площади, какую раньше занимала одна гостиная, уничтожающая сады, несомненно, окажет влияние на нравы Парижа. Людям вскоре придется проводить больше времени вне дома, нежели дома». Ernst Robert Cur-

52. *Paris et les parisiens au XIXe siècle: moeurs, arts et monuments/texte par MM. Alexandre Dumas, Théophile Gautier, Arsène Houssaye et al.; ill. par MM. Eugène Lami, Gavarni et Rouargue. P.: Morizot, 1856. P. IV.*

53. Леон Гозлан (1803–1866) — французский писатель, автор мемуаров «Бальзак в домашних тапочках» (1856).

54. *Nettement A. Histoire de la littérature française sous le gouvernement de juillet. P.: J. Lecoffre, 1859. P. 266–267.*

tius: *Balzac*⁵⁵. Возрастающее, по многим причинам, значение улиц.

[I 6, 4]

Возможно, существует связь между сокращением жилой площади и набирающим темп декорированием интерьеров. Бальзак делает важные наблюдения о первом. «Маленькие картины нужны только потому, что большие уже не повесить! Скоро размещение своей библиотеки станет неразрешимой проблемой <...>. Невозможно найти место для хранения какой бы то ни было утвари! Поэтому люди покупают товары, которые не прослужат долго. Срок службы рубашек и книг короток. Надежность товаров повсеместно оставляет желать лучшего». Ibid. P. 28–29.

[I 6, 5]

«Закатные солнца, которые так щедро расцветивают столовую или салон, притушены красивыми тканями или высокими затейливыми окнами, разделенными свинцовыми оправами на множество витражей. Мебель массивная, причудливая, своеобразная, вооруженная, подобно утонченным душам, множеством замочков и секретов. Зеркала, металлы, ткани, золото, фарфор исполняют перед очами безмолвную и таинственную симфонию». Charles Baudelaire: *Le spleen de Paris* (в поэме: «L'Invitation au voyage» («Приглашение к путешествию»))⁵⁶.

[I 6a, 1]

Этимология слова «комфорт». «Оно значило — утешение (*Comforter* в английской Библии — эпитет Св. Духа), стало значить — уют, а в нынешнем международном языке означает голое удобство». Wladimir Weidle: *Les abeilles d'Aristée*. P. 175 (в главе: «L'Agonie de l'art» («Умирание искусства»))⁵⁷.

[I 6a, 2]

55. Curtius E.R. Balzac. Bonn: F. Cohen, 1923. S. 28; перевод приводится по изданию: Бальзак О. Сцены семейной жизни. Мелкие буржуа // Собр. соч.: В 24 т. М.: Издательство «Правда», 1960. Т. 15. С. 7.

56. Baudelaire Ch. Le spleen de Paris. P.: éd. R. Simon. P. 27. См.: Бодлер Ш. Приглашение к путешествию // Он же. Стихотворения в прозе (Парижский сплин). Фанфарло. Дневники. СПб.: Наука, 2011. С. 46. Перевод изменен.

57. Weidle W. Les abeilles d'Aristée : essai sur le destin actuel des lettres et des arts. P.: Desclée de Brouwer, 1936. P. 175. Перевод приводится по изданию: Вейдле В.В. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. СПб.: АХИОМА, 1996. С. 63.

«Артистки-мидинетки <...> живут теперь не в комнатах, а в студиях (впрочем, все чаще любую жилую комнату называют „студией“), словно все больше людей становятся артистами или студентами». Henri Polles: *L'art du commerce*⁵⁸.

[I 6а, 3]

Расширение возможностей отслеживания оставляемых следов средствами современного административного аппарата; Бальзак не оставляет их без внимания: «Попробуй-те-ка остаться неузнанными вы, несчастные дочери Франции, попытайтесь затеять самый пустячный роман, когда цивилизация на площадях отмечает 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 подвластна будет вся территория, изображенная до мельчайших подробностей на огромных листах кадастра — этого гигантского произведения, выполненного по воле гиганта». Honoré de Balzac: *Modeste Mignon*⁵⁹, цит. по: Régis Messac: *Le Detective Novel (<et l'influence de la pensée scientifique>)*⁶⁰.

[I 6а, 4]

«Виктор Гюго работает стоя, и поскольку он не находит среди старой мебели ничего, что могло бы послужить ему пюпитром, он пишет на сооружении из табуретов и томов ин-фолио, накрытом ковром. Поэт облакачивается и располагает рукопись на Библии и „Нюрнбергских хрониках“». Louis Ulbach: *Les contemporains*⁶¹, цит. по: Raymond Escholier: *Victor Hugo raconté par ceux qui l'ont vu*⁶².

[I 7, 1]

58. Polles H. *L'art du commerce*//Vendredi. 1937. 12 février.

59. Бальзак О. Модеста Миньон//Собр. соч.: В 24 т. М.: Издательство «Правда», 1960. Т. 5. С. 236.

60. Messac R. Le “Detective Novel” et l'influence de la pensée scientifique. P.: Honoré Champion, 1929. P. 461.

61. Ulbach L. *Les contemporains/portraits à la plume* par Ferragus [Louis Ulbach]. P.: A. Le Chevallier, 1883.

62. Escholier R. *Victor Hugo raconté par ceux qui l'ont vu: souvenirs, lettres, documents réunis, annotés et accompagnés de résumés biographiques*. P.: Stock, Delamain et Boutelleau, 1931. P. 352.

Стиль Луи-Филиппа: «Живот овладевает всем, даже настенными часами».

[I 7, 2]

Существует апокалиптический интерьер, как бы в дополнение к буржуазному интерьеру середины XIX века. Он встречается у Виктора Гюго. Гюго пишет об откровениях спиритуалистов: «В какой-то момент я был уязвлен в своем жалком человеческом самолюбии реальным откровением, озарившим мою крохотную лампу сверкающими молниями и метеорами». В «Созерцаниях» это выражено так:

Мы видим звуки в тишине зловещей
Мы слышим дуновенья, бредущие во мраке,
Коими трепещет темнота.
И, в мановение ока, затерянным в ночах бездонных
Светом грозовым вдруг
Воспылает вечности окно.

Цит. по: *Claudius Grillet: Victor Hugo spirite*⁶³.

[I 7, 3]

Типичная квартира 1860-х: «Квартира <...> была расположена на Анжуйской улице. Она была убрана <...> коврами, портьерами, ламбрекенами с бахромой, двойными шторами, наводившими на мысль, что за веком пещер воспоследовал век драпировки». *Louise Weiss: Souvenirs d'une enfance républicaine*⁶⁴.

[I 7, 4]

Отношение интерьера югендстиля к декору предшествующей эпохи заключается в том, что буржуа прячет свое историческое алиби с помощью еще более надуманного алиби в естественной истории (особенно в царстве растений).

[I 7, 5]

Футляры, чехлы и ножны, в которые пряталась буржуазная утварь прошлого века, составляли столь же многочисленные приспособления для улавливания и сохранения следов.

[I 7, 6]

63. *Grillet C. Victor Hugo spirite*. Lyon; P.: E. Witte, 1929. P. 52, 22.

64. *Weiss L. Souvenirs d'une enfance républicaine*. P.: Denoël, 1937. P. 212.

К истории интерьера. Жилой характер фабричных помещений при всей их непрактичности и неудобстве сообщает им тем не менее что-то от домашнего уюта, так что легко вообразить владельца фабрики в виде этакой стаффажной фигурки, мечтающей на фоне своих машин не только о своем, но и об их будущем величии. Как только предприниматель отделяется от своего рабочего места, исчезает и такая особенность фабричных зданий. Капитал отчуждает его также от собственных средств производства, и с мечтами об их будущем величии на этом покончено. С появлением собственного особняка процесс отчуждения завершается.

[I 7a, 1]

«Мебель, предметы, окружающие нас и служащие как пользе, так и украшению жилья, в первые десятилетия XIX века все еще отличались заметной простотой и прочностью, удовлетворяя потребности общества от низших до высших слоев. Это привело к „сращению“ личности с окружающими ее предметами <...> Но этот процесс был прерван благодаря дифференциации объектов <...> по трем различным критериям. Во-первых, само по себе множество весьма специфически сконструированных объектов затрудняет тесную связь с каждым из них по отдельности. Это нашло отображение в жалобах домохозяек на то, что уход за квартирой требует теперь прямо-таки церемониального фетишизма. К таким же успехам ведет дифференциация объектов не только по смежности, но и по принципу последовательности. С изменением моды процесс слияния субъекта и объекта прерывается. <...> В-третьих, <...> речь идет о множестве стилей, в которых оформлены ежедневно созерцаемые нами предметы». Georg Simmel: *Philosophie des Geldes*⁶⁵.

[I 7a, 2]

К теории следа. Для «коменданта порта <...> уполномоченного Нептуна <...> для окрестных морей» (S. 44-45), «я был, вместе с другими моряками порта, только предметом для официальных донесений, для заполнения бланков со всем напускным превосходством человека пера и чернил над людьми, которые сталкиваются с действительно-

65. Simmel G. Philosophie des Geldes. Leipzig: Duncker & Humblot, 1900. S. 491-494.

стью за священными стенами официальных зданий. Какими призраками должны были мы ему казаться! Простыми символами, которыми можно жонглировать в книгах и тяжелых реестрах, призраками без мозгов и мускулов, не ведающими забот, — чем-то вряд ли полезным и решительно низшего порядка». Joseph Conrad: *Die Schattenlinie*⁶⁶. (Сравнить с цитатой из Руссо⁶⁷.)

[I 7a, 3]

К теории следа. Навыки вытесняются из производственного процесса машинами. Совершенствующаяся в процессе управления организация влечет за собой аналогичные последствия. Знание человеческой природы, которое опытный чиновник мог бы приобрести на практике, больше не является чем-то решающим. В этом убеждаешься, сравнив рассуждения Конрада в «Теневой черте» с отрывком из «Исповеди» Руссо.

[I 8, 1]

К теории следа. Администрация в XVIII веке. Будучи секретарем французского посольства в Венеции, Руссо отменил налог на паспорта для французских граждан. «Как только прознали о сделанной мною реформе в налоге на паспорта, за ними стали являться толпы мнимых французов, которые на омерзительном тарабарском наречии рекомендовали себя один провансальцем, другой пикардийцем, третий бургундцем. Но так как у меня был тонкий слух, им не удавалось меня одурачить, и не думаю, что хотя бы один итальянец надул меня на мой цехин или что его заплатил хотя бы один француз». Jean-Jacques Rousseau: *Les Confessions*⁶⁸.

[I 8, 2]

66. Conrad J. *Die Schattenlinie*. B.: S. Fischer, 1926. S. 51; перевод приводится по изданию: Конрад Дж. Избранное. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. Т. 2. С. 562.

67. См. далее: [I 8, 2].

68. Rousseau J.-J. *Les Confessions*. P.: René Hilsum, 1931. Т. II. Р. 137. Перевод приводится по изданию: Руссо Ж.-Ж. Исповедь. Часть первая. Книга первая. 1712–1719 // Пантеон литературы. 1891. URL: http://az.lib.ru/r/russo_z/text_1769_confessions-oldorfo.shtml.

Бодлер во введении, которым он снабдил «Философию обстановки» в *Magasin des familles* (1852, октябрь) пишет: «Кто из нас не вкушал долгими часами праздности сладостного удовольствия, обустраивая для себя образцовую квартиру, идеальное жилье, *мечтальню?*» Ch(arles) B(audelaire): *Œuvres complètes*⁶⁹.

[I 8, 3]

69. Baudelaire Ch. Histoires Grotesques et Sérieuses par Edgar Poe//Œuvres complètes/Notice, notes et éclaircissements de M. Jacques Crépet. P.: Louis Conard, 1937. P. 304. Перевод приводится по изданию.: Бодлер Ш. Предисловие к «Философии обстановки»//bodlers.ru. URL: <https://bodlers.ru/predislovie-k-filosofii-obstanovki.html>. Перевод изменен.