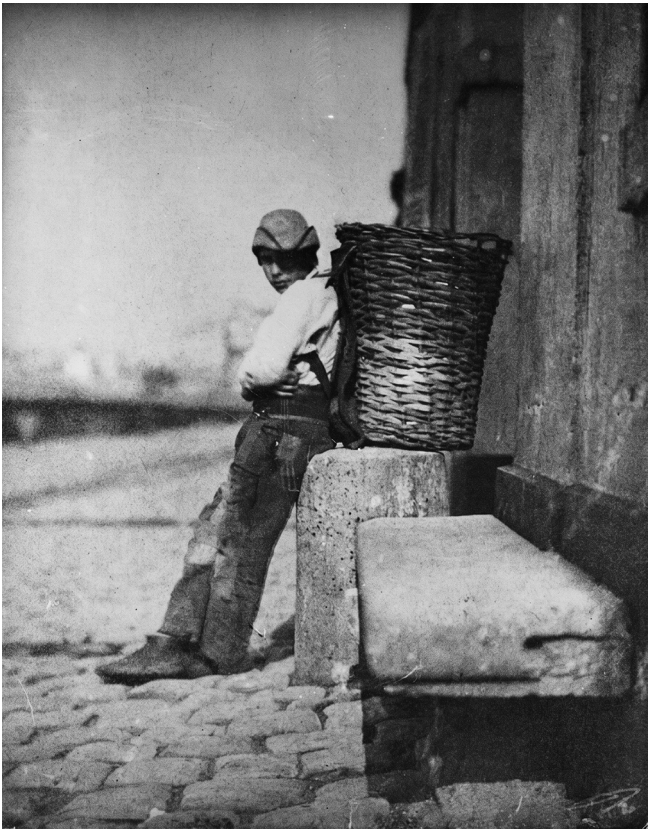
КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

НОВОЕ
ЛИТЕРАТУРНОЕ
ОБОЗРЕНИЕ



Ил. 1. Шарль Негр. Маленький тряпичник, прислонившийся к каменной тумбе перед домом 21 на набережной Бурбон. До 18 мая 1851 года, контратип

АНТУАН КОМПАНЬОН

ТРЯПИЧНИКИ ПАРИЖА

НОВОЕ
ЛИТЕРАТУРНОЕ
ОБОЗРЕНИЕ

МОСКВА
2027

УДК 821.133.1(091)«18»
ББК 83.3(4Фра)52
К63

Редактор серии: С. Елагин

Компаньон, А.

К63 Тряпичники Парижа / Антуан Компаньон; пер. с франц. О. Волчек. — М.: Новое литературное обозрение, 2027. — 576 с.: ил. (Серия «Культура повседневности»)

ISBN 978-5-4448-3109-0

В Париже XIX века тысячи тряпичников выходили ночью на улицы города с крюком, фонарем и корзиной за плечами, чтобы собирать все, что другие выбросили: старые ткани и бумагу, кости и стекло, одежду и обувь, металлический лом и даже шерсть животных. Почти ничто не считалось окончательно бесполезным: у каждого отброса находились цена, покупатель и новая жизнь. Узнаваемый силуэт тряпичника появляется на гравюрах и карикатурах, в газетах и популярных физиологиях, в романах и стихах знаменитых авторов от Виктора Гюго до Шарля Бодлера. Книга А. Компаньона помещает эту фигуру в контекст ночной жизни Парижа — от санитарного состояния парижских улиц до устройства системы вывоза отходов, от путей, которые приводили людей к работе тряпичником, до мифов, окружавших это ремесло. Автор показывает, что тряпичник был не просто сборщиком мусора, а одним из ключевых персонажей парижской повседневности эпохи промышленной революции — одновременно мелким предпринимателем, изгоем, ночным бродягой, символом свободы и своеобразным философом городской жизни. Антуан Компаньон — французский литературовед, профессор Коллеж де Франс и Колумбийского университета, член Французской академии.

УДК 821.133.1(091)«18»
ББК 83.3(4Фра)52

В оформлении обложки использован фрагмент картины «Собиратель тряпья». 1859–1872. Худ. Т. У. Вуд. National Academy Museum.
Photo © National Academy Museum, NY, USA.

Les Chiffonniers de Paris
Antoine Compagnon
First published by Editions Gallimard, Paris
© Editions Gallimard, 2017

© О. Волчек, перевод с французского, 2027
© А. Шевкопляс, дизайн обложки, 2027
© ООО «Новое литературное обозрение», 2027

СОДЕРЖАНИЕ

Введение . . . 9
Время тряпки . . . 12
«Тяжелыми власами, переплетенными расписками» . . . 20
Сентиментальный шифоньер . . . 28
Глава 1. В углу каменной тумбы . . . 37
Каменные тумбы и тротуары . . . 39
Общее место упадка . . . 46
«Зовут ее Тереза» . . . 53
«Вот каким я буду в воскресенье!» . . . 58
Глава 2. Телеги грязи . . . 63
Грязное месиво . . . 72
Поэзия грязи . . . 76
«Мелкие злосчастья фланирования» . . . 83
Ложка в навозе . . . 88
Грязь и золото . . . 93
Глава 3. Нечистотная свалка . . . 100
Двор чудес Парижа эпохи модерна . . . 104
Клод Бернар и отец Матагатос . . . 107
Мертвая лошадь . . . 115
Застава Комба . . . 122
Строки, достойные живодера . . . 128
Глава 4. Заплечная корзина, крюк и фонарь . . . 132
Тряпичник-философ . . . 135
Миф и реальность ремесла . . . 146
Между репрессиями и поощрениями . . . 155
Тряпичники на баррикадах . . . 165
Гроньяры и доносчики . . . 172
Дикари цивилизации . . . 180

Глава 5. Тряпичничество и Революция . . . 188
Парижское исключение . . . 191
Бальзаковский «гапакс» . . . 195
Член комитета розысков . . . 202
Голубые или Белые? . . . 209
«Крайности сходятся!» . . . 215
Глава 6. Физиология тряпичника . . . 224
Неизменный тип . . . 231
Пантомимы и балы-маскарады . . . 235
Папаша Жан . . . 241
Корона в куче мусора . . . 249
Бодлер и Феликс Пиа . . . 256
Глава 7. Императорская мантия и железный скипетр . . . 262
Художественная фотография . . . 263
Теория жертвы . . . 271
Божество промышленности . . . 279
«Бонапарт, умирающий на острове Святой Елены» . . . 285
У Поля Нике . . . 290
Венецианский мост в предместье дю Тампль . . . 295
Глава 8. Тряпичник-дьявол . . . 305
Ужасная корзиноносица . . . 313
Вечный жид . . . 321
Темная куча королей . . . 328
Химера, кашемир . . . 334
Глава 9. Прихлебатели от словесности . . . 344
Кто говорит «шансонье», говорит — «тряпичник» . . . 346
Литературные лохмотья . . . 352
Перо и крюк . . . 356
Туфли Бальзака . . . 370
Ухо короля . . . 374
Фортуна или Немезида . . . 376
Конец царствования . . . 378

Глава 10. Фантазийное фехтование . . . 385
Скрытый удар . . . 389
Заговор телег . . . 395
Семерка, скипетр, спектр . . . 401
Английское перо или ухочистка из слоновой кости . . . 405
Толедское перо . . . 411
Пляска мертвецов . . . 418
Глава 11. Ребус на выброс . . . 426
Моды Директории . . . 430
Сумочки с эмблемой . . . 437
Комнаты художников . . . 448
Секрет «Старушек» . . . 453
Заключение . . . 457
Habent sua fata biffini . . . 462
Все мы немного тряпичники . . . 471
Благодарности . . . 480
Список иллюстраций . . . 481
Примечания . . . 488
Указатель имен . . . 554

Маленькому тряпичнику

<…> подобно сборщику колосьев,
Бредущему, шаг за шагом подбирая реликвии,
Что после жнеца падут.

Дю Белле

Из дома,
где тряпки век свой доживают,
сюда пришел я,
где эрудиты пребывают.

Вильгельм Берта

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда.

Анна Ахматова

ВВЕДЕНИЕ

Парижский тряпичник был мастером на все руки, мэтром Жаком XIX века, опасным бродягой предместий, незаменимым представителем промышленного прогресса и колоритной фигурой в искусстве и литературе. Его можно встретить повсюду. Этот современный аватар вечного *dominus stercoris*[*] стал карнавальным двойником правителя, а также *alter ego* поэта. Произведения Бодлера, чье творчество совпало с золотым веком парижского тряпичничества времен Июльской монархии и Второй империи, свидетельствуют о любопытстве современников к этому персонажу. Виктор Гюго и Теофиль Готье, а также Домье и Гаварни — все были зачарованы этим фантомом Старого режима, превратившимся в фактотума модернитета. Литература и карикатура дают нам полную картину этого феномена, каковым являлся сбор тряпья в течение нескольких десятилетий в середине XIX века. Они дают нам понять, как экономическая, социальная, политическая и культурная конфигурация позволила тряпичнику завладеть коллективным воображением.

В те времена всё собирали, повторно использовали, перерабатывали, и малейшие отбросы находили новую

[*] Лат. *Dominus stercoris* — «владыка грязи», «повелитель нечистот», презрительное искажение имени Вельзевул. — *Прим. ред.*

судьбу; каждый выброшенный предмет сохранял ценность на рынке перепродажи; ничто не могло считаться окончательно вышедшим из употребления; понятие отходов было не в ходу; все *res derelictae*, или брошенные вещи, становились материалами для нового производства.

В 1842 году в одной из бесчисленных физиологий мелких парижских ремесел, книг с забавными иллюстрациями, которые были очень модны в то время, Эмиль де Ла Бедольер, журналист и участник гогетт*, решил познакомить «зажиточный класс» с нравами «бедного класса». Он поместил символическую фигуру тряпичника между извозчиком наемного экипажа и золотарем:

> Ничто из того, что он подбирает на углу у каменных тумб, не пропадает даром для индустрии; мерзкие отбросы, извлеченные из грязного месива, подобны множеству куколок, которым наука придаст изящные формы и прозрачные крылья.
>
> Так, производители картона и бумаги покупают для своего использования:
>
> Цена за 100 кило.
>
> Les *carons*, грязная макулатура 8 франков
>
> Le *gros de Paris*, дерюга, рваные мешки 8
>
> Le *gros de campagne*, цветные тряпки, хлопчатобумажные ткани 18
>
> Le *gros bul*, грубое и грязное полотно 20
>
> Le *bul*, того же качества, но чище 26
>
> Le *blanc sale* (грязная бельевая ткань), тряпки, обыкновенно хлопчатобумажные 34
>
> Le *blanc fin* (тонкая бельевая ткань), чистые полотняные тряпки 44[1]

* Традиционное застолье певцов и поэтов. — *Прим. пер.*

«В Париже ничего не пропадает даром» — таков был палингенетический[2] девиз, сделавший тряпичника королем своего времени. Виктор Фурнель, автор многочисленных работ о старом Париже и его модернизации, берет этот девиз на вооружение в 1858 году:

> В Париже ничего не пропадает даром: эта страшная индустрия, гигантское колесо, постоянно находящееся в движении, все измельчая, перемалывая и обновляя, не оставляет без внимания ни малейшего атома материи, ни малейшей крупицы самых отвратительных нечистот <sic!>. Сигарные окурки, сорвавшиеся с губ курильщиков, яблочная кожура и огрызки, гнилые фрукты, выброшенные в угол тумбы, полуобглоданные кости, засохшие и заплесневелые корки хлеба — все эти мерзкие, отвратительные объедки, от которых тошнит и которые собаки нюхают с отвращением, — все это тщательно собирается, чтобы послужить сырьем для оккультной и сомнительной индустрии; все это приобретет новый вид и в блеске своего преображения будет красоваться на прилавках торговцев по сниженным ценам. Мы даже не представляем себе, как велико число этих людей, чье единственное занятие состоит в том, чтобы бродить днем и ночью по улицам Парижа, собирая все, что выкидывается с помощью совка или каминных щипцов или отбрасывается пинком[3].

Тряпки и макулатура — необходимое сырье для производства нового картона и бумаги; кости бесценны: из них вырезают пуговицы и домино, варят желатин, прокаливают для получения животной черни, каковую используют для фильтрации и отбеливания сахарного сиропа, последний, с тех пор как его добывают из свеклы, был бы неаппетитным без этой операции; еще из них получают фосфор для изготовления спичечных головок;

битое стекло переплавляют; гвозди и другие обломки подков и колес экипажей идут в металлолом; с мертвых собак и кошек снимают шкуры, из которых делают муфты и другие меховые изделия; стоптанные башмаки служат подкладкой для новых туфель; волосы вновь появляются в косах и шиньонах «на головах элегантных женщин», о чем нам сообщает «Большой универсальный словарь XIX века» Пьера Ларусса в превосходной энциклопедической статье о «Тряпичнике», где перечислены все ресурсы этого промысла[4].

Время тряпки

В знаменитом «Путеводителе по Парижу», изданном ко Всемирной выставке 1867 года с предисловием Виктора Гюго, находившегося в изгнании на Гернси, статью «Мелкие промыслы» доверили написать Эдмону Тексье. В 1852–1853 годах, в начале Второй империи, этот эксперт в данной области составил замечательную книгу «Картина Парижа», где почетное место отводилось тряпичнику[5]. В «Путеводителе по Парижу» Тексье обыгрывает двойное значение тряпки — как предмета женского кокетства и как куска старой ткани, предназначенной для бумажной промышленности:

> Париж — это город тряпья par excellence, другими словами — всего и ничего! Так много вещей теряется днем, а ночью их находят на конце крючка! Тряпичник по сути своей эклектичен; он подбирает все, что попадется: тряпки, бумагу, стоптанные башмаки, старые перчатки, оконное стекло, сломанные игрушки, битые бутылки — капусту и репу большого города. Его не волнует, что находится у него на возу (в заплечной корзине). Это забота *сортировщика* (еще одного

> мелкого промышленника). Сортировщик, как следует из названия, отвечает за разбор всего этого мусора. Он наводит порядок в этом хаосе отбросов. Он отделяет зерна от плевел! Превосходные зерна![6]

Хотя тряпичничество старо как мир, а производство бумаги из старых тряпок восходит к Средневековью, условия этого промысла сильно изменились в начале XIX века благодаря промышленной революции. В то время тряпичники поставляли сырье на самые разные фабрики — начиная с бумажной промышленности, которая страдала от нехватки тряпок до их замены древесным волокном в последней трети века, и кончая производством пуговиц, мелких изделий из дерева и кости, сахара, спичек и париков. Тогда ремесло тряпичников стало настолько прибыльным, что они могли не только зарабатывать на жизнь больше, чем рабочие, но и, при наличии амбиций, сколотить состояние, как это объясняет Тексье:

> Тряпичничество в крупных масштабах — это уже не мелкий промысел, а прибыльное дело. Тряпичник с заплечной корзиной всегда беден; хозяин тряпичника, *патрон*, зачастую миллионер[7].

Кроме того, тряпичничество вносило значительный вклад в уборку города. После прохода тряпичника подметальщики и мусорщики забирали остатки, которые продавались огородникам и виноградарям по ту сторону городских застав. Тряпичник, «незаменимый игрок в индустриализации города», был, таким образом, подсобным работником, который все больше контролировался властями по мере того, как город становился все



Ил. 2. Оноре Домье. Тряпичник, роющийся в мусорном углу. 1842

более организованным: с 1828 года он должен был регистрироваться и носить бляху[8]. В результате тряпичник стал вездесущей фигурой в парижской жизни XIX века, знаменательной личностью в культуре и литературе; он часто изображался на карикатурах с заплечной корзиной, крючком в одной руке и фонарем в другой. Его узнаваемый силуэт в упрощенном виде представлен на виньетке Домье, часто воспроизводимой в 1839–1850 годах (ил. 2).

«Собирается все, — заключает Ларусс, — вплоть до пустых и раздавленных консервных банок из-под сардин, которые, попадая в умелые руки, превращаются в детские игрушки: маленькие дудочки, фигурки солдатиков, лилипутские домики и т. д.». Бодлер, знакомый с этими жестяными безделушками, описал их в «Морали игрушки» в 1853 году, справедливо называя их «игрушками бедняка» или «игрушками за пять, два, одно су»; они

были продуктом хорошо продуманного экономического расчета, поскольку «для изготовителя проблема состояла в том, чтобы создать как можно более приближенный образ с как можно более простыми и недорогими элементами»[9].

Максим Дю Кан, честолюбивый друг Бодлера и Флобера, напишет в монументальном труде «Париж, его органы, его функции и его жизнь во второй половине XIX века», опубликованном между концом Второй империи и началом Третьей республики:

> В Париже все продается, потому что все покупается. У 5952 тряпичников с бляхой, которые проходят по ночам по нашим улицам с «ивовым кашемиром» на плечах, крюком в одной руке и фонарем в другой, есть своя «Биржа», где перепродают тряпье и битое стекло. Семь крупных домов, поддерживающих деловые отношения со всем миром, торгуют старыми почтовыми марками; 51 торговец накладными волосами и 1158 мастеров по изготовлению париков продали в 1873 году 102 900 килограммов этого необычного товара[10].

В префектуре было зарегистрировано около шести тысяч тряпичников, и эта цифра, похоже, оставалась довольно стабильной, а в столице тряпичничеством занимались тридцать или сорок тысяч человек обоего пола, включая детей, и около двухсот тысяч человек жили за счет их промысла. И можно было бы легко приумножить примеры экономической целесообразности, воспроизведенной всеми наблюдателями и превосходно обобщенной в конце этого периода на одной из гравюр из «Энциклопедической серии Глюка с наглядными уроками вещей», напечатанной Пеллереном в «Эпинале» и распространявшейся с 1880-х годов в начальных школах



Ил. 3. Без имени автора. Ничто на земле не умирает полностью: все преобразуется (деталь). 1884

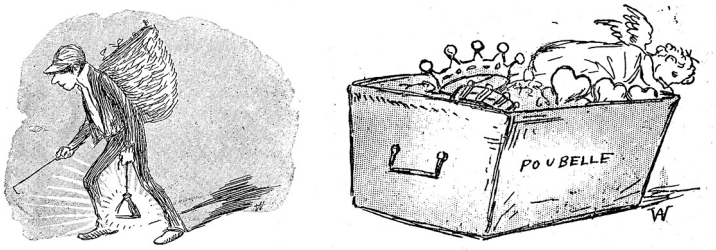
Республики[11]. Под названием «Ничто не умирает на земле: все преобразуется» — вариацией на тему изречения, вдохновленного Анаксагором, подхваченного Лукрецием и приписываемого Лавуазье: «Ничто не теряется, ничто не создается: все только преобразуется»[12], — иллюстрация делает статью из «Большого универсального словаря» доступной для понимания детей, а ее первая

виньетка, смягчая афоризм наречием, открывает урок с тряпичника (ил. 3):

> «Ничто на земле не умирает полностью: все преобразуется». Спросите лучше у тряпичников, этих философов каменной тумбы: они знают об этом лучше всех. На всех бесполезных вещах, которые мы выбрасываем каждый день, они зарабатывают 5–6 франков за ночь. И их несколько тысяч.

Все имеет ценность: сигарные окурки, тряпки и макулатура, битое стекло, ношеная одежда и обувь, стружки от гробов, из которых делают деревянные игрушки (не говорим уж про банки из-под сардин), всевозможный металлолом, освежеванные лошади, из которых получают клей, жир и набивку, трупы, погребенные на поле битвы при Ватерлоо и превращенные в удобрения. Гюго, посетивший это место в 1861 году, описал это в «Отверженных» как визит «стороннего свидетеля, прохожего на равнине, исследователя, склонившегося над этой землей, наполненной человеческой плотью», отмечая ее плодородие[13]. Изданные к принятию закона Жюля Ферри об обязательном школьном образовании в 1882 году, эти эпинальские картинки были удостоены золотой медали в Марселе в 1883 году и одобрены мэрией Парижа. Они выстраивали серию клише для младших школьников: тряпичник — «философ каменной тумбы», или «сточной канавы», или даже «булыжной мостовой», он будто сам выбрал это ремесло фланера, чтобы жить свободным и иметь время для размышлений; его заработки приравнивались к «ренте», как будто чужой мусор работал на него безо всяких усилий с его стороны и превращал его в спекулянта.

Однако к тому времени дни мелкого тряпичного промысла были сочтены. С конца 1870-х годов древесная



Ил. 4. Адольф Виллетт. Без названия, 1889

масса заменила тряпичную в производстве бумаги[14]; бумажным фабрикам больше не требовались старые тряпки; ремесло тряпичника стало менее прибыльным, менее профессиональным, более маргинальным, более приниженным. Сбор бытовых отходов был организован и упорядочен в соответствии с более гигиеничной моделью благодаря постановлениям префекта Сены Эжена Пубеля в 1883 и 1884 годах, а также изобретению мусорного ящика, который вскоре получил его имя. Тряпичник еще долгое время сохранялся как живописный парижский тип, например в «Ночах в Париже» Родольфа Дарзана, с иллюстрациями Адольфа Виллетта, одним из первых показавших мусорный ящик (poubelle) в 1889 году (ил. 4), что пришел на смену «вечному пехотинцу, который идет, вооруженный своим беспощадным крюком и фонарем, с корзиной на спине, к очередному мусорному ящику, куда летят сегодня королевская власть, богатство и любовь»[15]. Но экономическая и социальная основа профессии исчезла, а вместе с ней и ее легендарный ореол.

Такова в общих чертах современная эпопея тряпки, начавшаяся в конце XVIII века, когда потребности бумажной промышленности стали более настоятельными. Во времена Директории, Империи, Реставрации ее эволюция зависела от превратностей свободы печати при

сменявших друг друга режимах; золотой век этой эпопеи приходится на период Июльской монархии и Второй империи, отличавшийся прогрессом образования и практики чтения.

С начала Третьей республики индустрия тряпья пришла в упадок. Время тряпичника совпало с периодом, когда химия отставала от первой промышленной революции: машины для непрерывного производства бумаги становились все быстрее и быстрее, но запасы тряпья за ними не успевали, и бумага была дорогой до открытия целлюлозы и создания бумажной массы из древесного волокна. Органическая химия, современница второй промышленной революции, найдет замену большинству других материалов тряпичника: синтез фосфора для спичек и удобрений, а вскоре и бакелит для пуговиц и мелких изделий из кости.

Бодлер творил, когда тряпичничество достигло апогея, равно как Гюго, Готье, Флобер, которые также могли заметить первые признаки его упадка; другие современники нередко изображали тряпичников в своих произведениях: Жюль Жанен, Александр Прива д'Англемон Шанфлёри, а также все мастера и подмастерья огромного книжного производства, посвященного таким модным жанрам, как картины Парижа и физиологии парижан и парижанок, огромному корпусу живописной литературы, которую щедро иллюстрировали Домье, Гаварни, Травьес и иже с ними; эти сочинения получили широкое распространение в течение десятилетий, когда тряпичник стяжал свою славу.

Период с 1820-х по 1880-е годы, между возвышением фигуры тряпичника над другими уличными ремеслами в Париже и его разжалованием по решению префекта Пубеля, как раз был связан с творчеством Гюго — начиная с его первой книги 1822 года «Оды и поэтические

опыты», «напечатанной скверным шрифтом в формате in-18 на грязно-серой бумаге»[16], и заканчивая последней опубликованной при жизни писателя — «Ламаншский архипелаг» (1883), где тряпичничество характеризует состояние человека: «Человек — это грызун. Все под ним меняется и изменяется, либо к лучшему, либо к худшему. Здесь он обезображивает, там преображает»[17].

Тряпичник, олицетворение ночного Парижа, пленял писателей на протяжении многих поколений[18], но распространению тряпки в «извилистых складках» современной литературы уделялось недостаточно внимания.

«Тяжелыми власами, переплетенными расписками»

Во втором «Сплине» из «Цветов зла» Бодлер приводит тривиальный перечень предметов, бывших в употреблении:

> Воспоминаний у меня побольше, чем если б мне было
> тысячу лет.
>
> Большие ящики комода, забитые счетами,
> Стихами, записками любовными, повестками, романсами,
> Тяжелыми власами, переплетенными расписками,
> Таят секретов меньше, чем мой печальный мозг.
> <…>
> Я — старый будуар, увядших роз тайник,
> Где куча устаревших мод пылится,
> Где скорбные пастели и бледные Буше,
> Вдыхают одиноко аромат открытого флакона[19].

Критики обычно связывают сплин или меланхолию, навеянную отжившими свой век вещами, с шоком промышленной революции, с модернизацией общества,

с «американизацией» мира, как выразился Бодлер в «Фейерверках»[20], и с таким новым явлением, которое представляет собой мода, почти сразу выходившая из моды, становившаяся старомодной назавтра после демонстрации. Словом, речь идет об ускорении темпа прогресса, уничтожающего всякое интимное освоение вещей и порождающего компенсаторную поэтику памяти. Вальтер Беньямин защищал именно такое прочтение второго «Сплина»: «„Устаревший“ и „незапамятный“ идут вместе у Бодлера. „Вещи“, отжившие свой век, становятся неисчерпаемыми вместилищами воспоминаний»[21].

Франческо Орландо в превосходной книге «Устаревшие предметы в литературном воображении» — масштабном исследовании, охватывающем всю западную литературу, — представил «Цветы зла» как исторически поворотное произведение. Предметы, утратив свои функции, становятся реликвиями, вызывающими ностальгию, как старье в груде хлама во втором «Сплине»: «Впервые в истории поэзии предметы составляют микрокосм, символическое значение которого столь сильно»[22]. По мнению Орландо, то, что вытеснено из сознания модерного мира, возвращается в литературу, которая становится хранилищем предметов, устаревших под воздействием прогресса; в ней оседают остатки модернизации мира. К примеру, во «Флаконе»:

Когда же выбросят меня, старый, жалкий флакон,
Отживший, пыльный, грязный, мерзкий, липкий, треснутый[23].

Судьба этой туалетной принадлежности с семью прилагательными, свидетельствующими об утрате функции и бесполезности, знаменует то, что Орландо называет кризисом «памятно-аффективного» как категории

устаревшего предмета и его переходом к «печально-разбитому» состоянию; переход этот он находит и в «Лебеде»: «„Я“ соотносится с печально-разбитым состоянием, которое здесь учреждается»[24], в отличие от счастья, которое было обеспечено памятному предмету в романтическом воспоминании.

Эти ставшие классическими интерпретации модернистской поэзии как меланхолической памяти имеют под собой определенные основания. Они строятся на определении нового индустриального мира, характеризующегося быстрым устареванием вещей и предваряющего наступление царства «созидательного разрушения», провозглашенного в свое время Йозефом Шумпетером и находящегося сейчас на пике развития; они оправданы страстью Бодлера к модерности как вечной красоте, которую следует извлекать из преходящих модных тенденций. Важно, однако, соотнести эти интерпретации с одним бесспорным и масштабным обстоятельством экономического, социального, культурного, художественного и литературного характера, а именно с тем, что исторический момент, пережитый Бодлером, был временем, которое не оставляло останков, где все подлежало восстановлению, что и иллюстрировалось эпинальской картинкой «Ничто не пропадает»: это было время, когда вещи никогда по-настоящему не «выходили из употребления».

Предметы из второго «Сплина» — счета, стихи, любовные записки, повестки и романсы — если бы поэт вынес их из своей мансарды на улицу и бросил в угол каменной тумбы, были бы немедленно подобраны каким-нибудь жадным тряпичником, если только несколько тряпичников не подрались бы за эти сокровища (любовная записка, найденная в сточной канаве, такое же общее

место в парижских физиологиях, как и драка тряпичников); их бы отсортировали и продали на вес перекупщику, потом переделали в бумагу или картон, поскольку их место было детально прописано в промышленном цикле бумажной фабрики (мы знаем точную цену за килограмм тряпок и макулатуры разного качества). «Тяжелые власа, переплетенные расписками» попали бы к мастеру по изготовлению париков, а треснутый флакон — к стекольщику. Каждая памятная вещь имела свою ценность для промышленности; эта данность никогда не была столь очевидной, как при жизни Бодлера.

Это был момент, когда выражение «по случаю» (d'occasion) изменило свое значение во французском языке. Слово «оказия», каковое до того означало удачную находку, выгодную сделку для покупателя, стало соотноситься с подержанным товаром, вновь выставленным на продажу. Если в эпоху Бодлера «экипаж по случаю» (voiture d'occasion) означал «экипаж неограниченного использования» в противоположность «экипажу с регулярным обслуживанием» (не автобус, а такси или то, что еще недавно называли автомобилем с льготной суточной арендой), то со временем стал означать «подержанный, из вторых рук». Воспоминания Людовика Галеви об аукционе придворных карет Наполеона III в сентябре 1871 года свидетельствуют о двусмысленности этого слова, выделенного курсивом в сообщении аукциониста:

> После 1830-го, после 1848 года большие королевские кареты раскупались очень дешево. В Германии и Италии было много мелких государей и великих князей, которые радовались, что нашли *хорошую оказию*; но за последнее время количество монархов настолько уменьшилось, что, повторяю, рынков сбыта больше нет[25].

В литературе «подержанные товары» появились около 1820 года, после того как это выражение распространилось в газетных объявлениях. Прототипом послужил «подержанный кашемир» — прочная, долговечная ткань, которая особенно хорошо подходила для повторной продажи и составляла самый ценный капитал лоретки. Первое упоминание выражения «по случаю» в значении «подержанный» в словаре Trésor de la langue française касается «подержанного кашемира» в «Агате» — романе Виктора Дюканжа 1819 года, а второе встречается в раннем романе Бальзака «Аннета и преступник», опубликованном в 1824 году под псевдонимом Горация де Сент-Обена:

> Это был честный провинциальный, или, правильнее сказать, департаментский магазин: здесь продавали все — от ниток до льна, от холста до хлопка, шелка, драпировки, даже кружева, духи, подержанные кашемиры, и этот магазин был одним из самых посещаемых красавицами Валанса[26].

Впоследствии в романах Бальзака или Эжена Сю количество «оказий» умножилось, но двойное значение, «удачная находка» и «подержанный товар», еще не было четко определено. В «Парижских тайнах» мадам Бюрет, скупщица краденого, названа «торговкой подержанными вещами»[27], а в словах мамаши Бувар, торговки мебелью в Тампле, этом средоточии перепродаж, слова «оказия» и «удачная находка» остаются взаимозаменяемыми: «Вчера мне выпала отличная оказия. <…> Лучше уж мамаша Бувар, чем кто-то другой, кому выпадет такая удачная находка»[28].

Париж, «столица XIX столетия», по выражению Беньямина, был царством мелких торгашей, перекупщиков,

старьевщиков, барахольщиков, торговцев случайными вещами, торговцев одеждой, целой индустрии отбросов, универсальной спекуляции всяким барахлом. Утрата субъективной идентичности, которая чувствуется, если взглянуть на все эти предметы, на заре современного созидательного разрушения кажется общепринятым тезисом, но как примирить его с тем, что во времена Бодлера ни один предмет не был окончательно вышедшим из употребления? Не следует ли предположить, что меланхолическая утрата и экзистенциальная тревога ощущались еще острее, а сплин был, так сказать, гиперболизирован из-за повсеместного тряпичничества и стопроцентной переработки в период, когда все имело свою цену, даже человеческое тело?

В «Мертвом осле и гильотинированной женщине», черном романе Жюля Жанена, вышедшем в 1829 году без имени автора и представляющем собой превосходное введение в литературу парижской жизни времен детства Бодлера и века тряпки, рассказчик выплачивает палачу компенсацию, чтобы вернуть голову и тело Генриетты, невинной молодой крестьянки, чей путь социальной деградации в городской среде он проследил до проституции и тряпичничества — занятий, которые всегда были связаны. Из чувства верности он намерен достойно похоронить гильотинированную женщину. Однако даже в казни Генриетта не достигла конца своего падения:

> На следующий день, когда я вернулся, могилы уже не было: труп украли для Медицинской школы, а саван забрали местные женщины, чтобы использовать в своих целях.
>
> Тогда я понял, что, если бы было иначе, эта несчастная судьба не нашла бы своего завершения[29].