Шарль Бодлер
Вальтер Беньямін

Charles Baudelaire

Паризький сплін

Le Spleen de Paris

Разом із есе Вальтера Беньяміна

M
K B
K

К М В К

ПЕРША
УКРАЇНСЬКА
ПЛАТФОРМА
КРАУДПАБЛІШИНГУ

Видаймо наші улюблені книжки разом!
WWW.KOMUBOOK.COM.UA

Charles Baudelaire

LE SPLEEN DE PARIS

Petits poèmes en prose

Walter Benjamin

ESSAYS

Шарль Бодлер

ПАРИЗЬКИЙ СПЛІН

Малі вірші в прозі

Вальтер Беньямін

ЕСЕ

Переклав
з французької та німецької
Роман Осадчук

Видавництво «Комубук»
Київ — 2017

УДК 821.133.1'06–1 + 821.112.2'06–31
ББК 84(4Фра)6–5 + 84(4Нім)6–4
Б75

Шарль Бодлер, Вальтер Беньямін

Б75 Паризький сплін. Есе / Шарль Бодлер, Вальтер Беньямін; пер. з фр. та нім. Романа Осадчука — Київ : Комубук, 2017.— 368 с.

ISBN 978–617–7438–06–8

Пропоноване видання об'єднує під однією обкладинкою знамениту збірку поезій у прозі «Паризький сплін» Шарля Бодлера (1821–1867), що є своєрідним прозовим доповненням до його славетних «Квітів Зла», з блискучими есе Вальтера Беньяміна, які свого часу допомогли повторному відкриттю Бодлера у XX столітті. Як і у його віршованих шедеврах, увага Бодлера зосереджена тут на нестримному динамізмі та жорстокій байдужості сучасного міста, на тягарі часу та смертності, а також на миттєвостях свободи, які дарують людині мистецтво та пристрасть. Напоєний неповторною декадентською чуттєвістю ліризм Бодлера доповнюється вдумливими есе Вальтера Беньяміна, які допоможуть читачеві глибше збагнути творчість цієї надзвичайно важливої культурної постаті.

УДК 821.133.1'06–1+821.112.2'06–31
ББК 84(4Фра)6–5+84(4Нім)6–4

Переклад та примітки *Романа Осадчука*
Передмова *Тетяни Огаркової*
Дизайн обкладинки *Дмитра Яринича*

ISBN 978-617-7438-06-8

© Комубук, українське видання, 2017
Всі права застережено

ЗМІСТ

Тетяна Огаркова

Мистецтво Бодлера 7

Шарль Бодлер

ПАРИЗЬКИЙ СПЛІН
(МАЛІ ВІРШІ В ПРОЗІ) **21**

Шарль Бодлер

ХУДОЖНИК СУЧАСНОГО ЖИТТЯ **139**

Примітки 193

Вальтер Беньямін

ЕСЕ **201**

Париж, столиця XIX століття 203

Париж епохи Другої імперії в Бодлера 231

Примітки 329

Тетяна Огаркова

МИСТЕЦТВО БОДЛЕРА

«*Мені нудно у Франції, зокрема тому, що тут всі схожі на Вольтера*», — пише Бодлер у щоденнику «Моє оголене серце»*. В щирості твердження автора «Квітів Зла» годі сумніватися — щоденник не був призначений для публікації.

Французьке Просвітництво, яке уособлює Вольтер, видається Бодлеру занадто пласким, буржуазним та позитивістським. Але і антипод Просвітництва — сучасний йому французький Романтизм — видається йому недосконалим, хоча з іншої причини: він позбавлений думки й форми.

«*Франція до жаху боїться поезії, справжньої поезії* [...] *будь-хто, хто наважується правильно використовувати орфографію, отримує репутацію бездушної людини (що, зрештою, логічно, адже пристрасть завжди важко висловити)*», — напише він у приватному листі наприкінці свого життя.

Коли Бодлер виходить на літературну сцену, романтизм перебуває в зеніті слави. У постромантика Бодлера непросте завдання — як писав Поль Валері, він мусить «*бути великим поетом, але не бути ані Ламартіном, ані Гюґо, ані Мюссе*».

Бодлер поєднає ліризм із думкою, пристрасть із формою — і стане тим сучасним поетом, *поетом сучасності*, якого ми знаємо.

ПОЕЗІЯ НА ЕКСПОРТ

Можна сперечатися про те, чи вдалося Бодлеру стати великим поетом у столітті, якому поетів не бракувало — але, за влучним висловом Поля Валері, він став *найважливішим* французьким поетом свого часу. Йому також вдалося стати одним із найуважніших свідків та спостерігачів своєї епохи.

І це притому, що Бодлер як поет є автором лише однієї поетичної збірки. За все життя друком вийшли лише «Квіти Зла» (1857), засуджені відразу за замах на публічну мораль, і одна прозова книга —

---

* Тут і надалі переклад Тетяни Огаркової. Винятком є цитати з «Художника сучасного життя» Бодлера та з есеїв «Париж епохи Другої імперії в Бодлера» і «Париж, столиця XIX століття» Беньяміна, що наведені в перекладі Романа Осадчука.

«Штучний рай» (1860). «Паризький сплін (Малі вірші в прозі)» та «Щоденники» було опубліковано посмертно.

Через півстоліття по смерті Бодлера Поль Валері розпочне свій есей «Ситуація Бодлера» (1924) такими словами:

«Французьких поетів мало знають і мало цінують за кордоном. Порядок і певна суворість, властива нашій мові з XVII століття, наш смак до спрощення і до прозорої ясності, наше побоювання перебільшень і дивностей, певна цнота виразності й абстрактна спрямованість нашого розуму створили в нас поезію, не схожу на поезію інших націй. Іноземці вважають Лафонтена сірим. Расіна вони не розуміють [...] *Навіть Віктор Гюґо відомий поза Францією саме своїми романами. Лише з Бодлером французька поезія нарешті вийшла за межі нації. Вона змусила світ читати себе, вона була визнана поезією сучасності* [...]».

Чому Бодлеру вдалося стати поетом, який зміг вийти за межі Франції, «поетом на експорт»?

ПРОКЛЯТИЙ ПОЕТ

За тональністю автор «Квітів Зла» та «Паризького спліну» є насамперед поетом спліну та злиденності, поетом горя, відчаю, нудьги, туги та меланхолії. І в цьому він, звісно, близький до романтиків.

Біографи поета стверджують — основою песимістичного світогляду є життя Бодлера. Втративши батька у віці шести років, він відчайдушно ревнуватиме матір до вітчима. «Геть генерала Опіка!» — вигукуватиме, розмахуючи рушницею, на якомусь із паризьких перехресть під час повстання 1848 року. Спадкоємець-мільйонер, він ніколи не матиме змоги вільно розпоряджатися своїми грошима: муситиме натомість займатися журналістською та критичною діяльністю, щоб заробляти собі на життя.

Зі слів Вальтера Беньяміна, за весь свій літературний доробок Бодлер заробить не більше ніж 15 тисяч франків. І це в той час, коли Александр Дюма щорічно отримуватиме понад 60 тисяч, а доходи Ламартіна обчислюватимуться в мільйонах.

Він стане поетом — але його поетична книга «Квіти Зла» спричинить гучний судовий процес, який завершиться штрафом, вилученням шести сонетів зі збірки та забороною їх публікувати у Франції до 1949 року.

Двадцятирічним він захворіє на сифіліс, який і забере його життя у віці сорока семи років, після чотирнадцяти місяців агонії, яка супроводжувалася афазією.

«Нещасний Бодлер! Все життя його постійно принижували: його власна родина, його судді, директори видань, видавці й коханки! Не кажучи вже про його здоров'я, його афазію і довгу агонію. Жахливе життя!» Так розпочинає свою книгу «Бодлер перед обличчям невимірюваного» Антуан Компаньон, наш сучасник.

Не те щоб поезія страждання була чимось новим для французької чи то європейської літератури, адже страждання завжди було присутнє в поезії, а метаморфози страждання завжди були вдячним матеріалом для лірики усіх часів. Однак такі переживання завжди мали свою причину і свою мету.

Натомість Бодлер, як влучно зазначав свого часу німецький дослідник Гуго Фрідріх, започатковував цілком новий тип поезії — поезію страждання, *позбавленого видимої причини.* Страждання, нудьга, сплін від закинутості людини у світ — ось основні теми Бодлера. Це страждання без катарсису та без забуття.

Спасінням Бодлера стала саме здатність перетворювати страждання на мистецтво. У «Мистецтві романтизму» він напише: «*Один із чудових привілеїв Мистецтва полягає в тому, що жахливе може стати прекрасним, що ритмований біль може наповнювати спокійною радістю».*

Бодлер, майстер «видобування краси зі Зла», залишиться в історії літератури не лише як «проклятий поет», але і як поет досконалих ритмів та тонких спостережень. Одним із найважливіших вчителів на цьому шляху став для нього американський поет Едґар По.

«ЕДҐАР ПО І ЖОЗЕФ ДЕ МЕСТР НАВЧИЛИ МЕНЕ МИСЛИТИ»

«Він багато страждав за нас», — напише Бодлер про Едґара По, як про нового Христа.

В історії літератури не так просто відшукати таку містичну близькість поміж двома поетами, як була поміж Бодлером та По. Майже неможливо відшукати історію такого щирого захоплення, яке відчував автор «Квітів Зла» до автора «Ворона».

Відкриття По стане тим, що змінить Бодлера — саме у Едґара По він віднаходить фундамент тієї естетики, за допомогою якої боротиметься проти французького романтизму і яку зробить своєю власною. Це *естетика ефекту.*

Бодлер відкриває для себе Едґара По у 1847 році, за десять років до того, як видасть друком свою першу поетичну збірку. У листі до Теофіля Торе у 1864 році Бодлер пише: *«Коли я вперше відкрив книгу, написану ним, то із жахом та захопленням побачив не лише речі, про які я мріяв сам, але і мої власні речення, які він написав за двадцять років до мене».*

«Чи знаєте ви По?» Це питання нерідко чули від Бодлера його друзі в середині 1840-х років. У Франції середини XIX століття Едґара По майже не знали — до 1847 року у французьких журналах з'явилося лише декілька перекладів його оповідань. *«Я прагну, щоби Едґар По, який не є знаним в Америці, став великим письменником для Франції»,* — напише Бодлер у листі до Сент-Бева.

Бодлер понад усе хотів зробити По відомим у Франції — він не лише напише про нього книгу, а й стане його найвідданішим перекладачем. Годинами він сидітиме в англійській таверні на вулиці Ріволі, щоб мати можливість говорити з англійцями та практикувати свою англійську. Він питиме віскі в компанії англійської прислуги в Фобурзі Сент-Оноре, та шукатиме в барах англійських моряків, щоб уточнити в них значення морських термінів, які траплятимуться в текстах По. З кожним перекладеним реченням він ставатиме ближчим до загадкового американця.

Переклади По, тексти та коментарі про нього за обсягом становлять третину доробку самого Бодлера. Йому вдалося перекласти сукупно близько трьох томів оповідань По, а також поему «Еврика». Саме у його перекладі — *«одному з найблискучіших та найточніших перекладів в історії літератури»* за версією Британської енциклопедії — французький читач і сьогодні читає два фундаментальних есеї По: «Поетичний принцип» та «Філософію композиції».

У цих двох текстах викладена основа естетики Едґара По. Естетики, яка бореться із «поетами всезагального виборчого права», «поетами-аболіціоністами» або «поетами законів про зерно». Ця естетика також суперечить романтичному міфу про те, що творчість є самовираженням генія.

«Поезію можна коротко визначити як ритмоване творення краси», — пише По. Поезія — це не засіб самовираження «я», це не сповідь, не відкриття багатств внутрішнього світу, не прояв надприродного генія чи містичного натхнення. Поезія — ритмоване творення краси. І ця краса має бути досконалою.

Саме тому для По, наприклад, довга поезія є суперечністю у визначенні, адже будь-яка довга поезія є послідовністю сильніших та слабших за ефектом фрагментів, чергуванням моментів шоку і менш значущих місць.

Поезія має бути короткою, вона має бути спалахом, блискавкою, що влучає прямо у серце читача. Бодлер нотує, що поезія По *«глибока і сумна, але водночас пропрацьована, чиста, правильна і блискуча, як кришталева прикраса»*.

У «Філософії композиції» Едґар По безкомпромісно деконструює романтичний міф про божественне натхнення, про поета як медіума вищих сил. Він розповідає, як влаштований його «Ворон». Він відкриває читачеві, чому була обрана тема жіночої смерті — як найсильніша, найбільш меланхолійна та найпоетичніша тема, здатна зворушити читача. Як звучання рефрену «nevermore» мало підсилювати враження фатальності та невідворотності. Як були спочатку віднайдені кульмінаційні рядки цієї поезії — місце найсильнішого ефекту — і як поступово вибудувалася решта композиції.

Автор відкриває свою поетичну майстерню задля того, щоб сформулювати, вивести на світло своє *know how* — як писати хороші вірші. Вірші, які справлятимуть ефект на читачів, вірші, які вражатимуть.

«Я пишу вірші, спостерігаючи за тим, як я пишу вірші», — ця фраза Поля Валері цілком відповідає методу Едґара По.

Шарля Бодлера, який переклав цей есей французькою в середині 1840-х років, не міг не вразити підхід По. Саме у цього *«першого американця, який зробив зі свого стилю інструмент»*, за висловом Бодлера, майбутній автор «Квітів Зла» віднаходить «естетику ефекту», яку він протиставить естетиці самовираження романтиків. Естетику, яка стане його власною.

«МОЄ ЗАВДАННЯ Є НАДЛЮДСЬКИМ»

Бодлер ніколи не датує своїх віршів. У цьому факті, незначущому на перший погляд — один із ключів до розуміння його поезії. Поезія Бодлера не є суб'єктивною лірикою в сучасному розумінні цього слова. В його поезії немає особистої сентиментальності, бажання зафіксувати ліричне почуття чи стан свого поетичного «я» в часі.

Ані «Квіти Зла», ані «Паризький сплін» не є літературою сповіді або самовираження. Бодлер проводить межу між поезією і почуттям, поміж власним самовираженням та «невтомним прагненням ідеалу».

«Квіти Зла» мають ретельно прораховану архітектуру. Розділ «Сплін і Ідеал» презентує подвійне прагнення людини — прагнення піднесення і прагнення падіння. «Паризькі картини» є спробою втечі в штучний світ великого міста-мегаполіса, «Вино» — спроба втечі у штучний рай сп'яніння, «Бунт» є спробою боротьби із Богом. Насамкінець, «Смерть» — усе, що залишається.

«Чутливість серця зовсім не є плідною для поетичної роботи», — стверджує Бодлер і додає: *«Моє завдання є надлюдським».*

Бодлер ніколи не датує своїх поезій — він їх постійно переписує та вдосконалює. Він завжди віддає перевагу можливості вдосконалити старий твір перед шансом написати новий. Цей перфекціонізм, антиспонтанність, антидушевність є ознакою внутрішнього дистанціювання від романтизму. Бодлер *удає* з себе романтика. Безперервне зусилля із перетворення природи в Бодлера дорівнює мистецтву.

ГНОСТИЦИЗМ: «ПРИРОДА ТВОРИТЬ І ПЛЕКАЄ НЕДОСКОНАЛОСТІ Й ГРІХИ ЯК КВІТИ»

Мистецтво для Бодлера є тією силою, яка протистоїть улюбленій в романтизмі природі із її спонтанністю, щирістю, чуттєвістю та безпосередністю. Природа є банальною, тривіальною — нова краса, натомість, має бути «чистою і дивною».

«Природа творить і плекає недосконалості й гріхи як квіти» — цю сентенцію з гностичної книги «Поймандр», яку приписують

міфічному Гермесу Трисмегісту, Бодлер читав у французькому перекладі Франсуа де Фуа. Дуже вірогідно, що вона пояснює походження назви поетичної збірки Бодлера.

Бодлер цікавився Гермесом Трисмегістом, якого згадує на початку «Квітів Зла». Його приваблював гностицизм із його думкою про радикальний дуалізм, який керує стосунками Бога і світу.

У «Поймандрі» мова йде про закинутість людини в світ як закинутість «пневми», або духу, в матерію, в її залежність від смерті. У гностицизмі Бог є істотою надсвітовою, трансцендентною, його природа є чужою цьому всесвіту. Світ є творінням нижчих сил, світ «лежить у злі», знаходиться поза Богом, і пізнання його потребує надприродного одкровення та уяви.

З погляду гностицизму людина створена із тіла, душі й духу. Дух, чи то пак «пневма», є частиною божественної матерії, тоді як «душа» та «тіло» утримуються у в'язниці цього світу. Вони є природними, вони належать цьому світу. Пробудження і звільнення духу відбувається через «пізнання», на відміну від християнського спасіння через віру. Деякі люди — «пневматики» — мають більшу від інших — тих, кого називають «соматиками»,— здатність до осягнення божественного.

Гностичне уявлення про людину вочевидь вплинуло на уявлення Бодлера про мистецтво, а вчення про «пневматиків» — на його концепцію дендизму. Сплін та Ідеал — саме так Бодлер зрозумів гностичний дуалізм. Гностицизм став його щепленням від захоплення природою, яке поділяли романтики та просвітники.

«Зло творять без докладання зусиль, *природно*, закономірно; тоді як добро завжди є плодом певного вміння»,— пише Бодлер в есеї «Художник сучасного життя».

«Пригадайте та проаналізуйте все те, що є природним, усі дії та бажання чисто природної людини, й ви натрапите лише на жахливі речі. Все прекрасне й шляхетне є плодом розуму й розрахунку. Потяг до злочину, який людська тварина вбирає в себе ще в материнській утробі, є цілком природним. Натомість чеснота є цілковито штучною, *надприродною».*

Зло — це природний стан речей, добро ж вимагає зусиль. Штучне *(artificiel)* та мистецтво *(art)* мають спільне коріння, і обидва є синонімами надприродного. Звідси цікавість Бодлера до *Денді.*

ДЕНДІ: ДЕКАДЕНТ ЧИ НАДЛЮДИНА?

Хто такий Денді у Бодлера? Це не лише чоловік, єдиним заняттям якого є *«потяг до елеґантності»*. Денді — це філософський концепт. Він є найвищою формою мистецтва як стилю життя. Денді протистоїть «природній людині» [*l'homme brut*]: природна людина слухається природи, а денді культивує себе усупереч природі.

«Денді мусить прагнути бути постійно піднесеним. Він має жити і спати перед дзеркалом»,— пише Бодлер в щоденнику «Моє оголене серце». *«В певному сенсі дендизм межує зі спіритуалізмом та стоїцизмом», «я не дуже помилятимусь, коли вважатиму дендизм своєрідною релігією»*,— додає він в «Художнику сучасного життя».

Для Бодлера дитина ближча до природи, ніж доросла людина, жінка ближча до природи, аніж чоловік, буржуа ближчий до природи, аніж аристократ.

«Жінка є протилежністю денді. Тому вона має викликати жах [...]. *Жінка природна, тому огидна. До того ж, вона завжди вульгарна, а значить — вона пряма протилежність Денді». «Мене зажди дивувало, що жінок допускають до церкви. Які розмови вони можуть мати з Богом?»* — нотує Бодлер в «Щоденнику».

Вже за два десятиліття Денді стане символом французького декадансу — продуктом надмірної рафінованої цивілізації, із витонченою душею, ніжним тілом та аристократичним привілеєм не подобатися. Цю думку підтримує Ґотьє у передмові до «Квітів Зла», Барбе д'Оревільї та Поль Бурже у програмному тексті «Теорія декадансу» (1881).

А у 1887 році щоденник Бодлера у посмертному виданні Крепе читає Фрідріх Ніцше. *«Бодлер — це немузичний Ваґнер, перший розумний вагнеріанець в Парижі. Ваґнер, Бодлер — нервові хворобливі мученики без сонця»*,— занотує Ніцше у своєму щоденнику, оприлюдненому після його смерті. Ідея Бодлера про незворушного Денді, який вивищується над буржуазною мораллю та плекає ідеї про нові цінності, вочевидь живила ніцшеанську ідею надлюдини.

Протиставлення мистецтва природі відчутне також у тому, що Бодлер пише про моду та макіяж. У «Художнику сучасного життя» він нотує:

«Отже, моду слід вважати ознакою потягу до ідеалу, що спливає в людському мозку над усім грубим, приземленим і огидним, накопиченим у ньому під впливом природного життя, як вишукане спотворення природи чи радше постійна й послідовна спроба її поліпшити».

І додає, що макіяж не має не меті імітувати природу та суперничати із юністю. Адже метою макіяжу є не імітація природного, а створення штучної краси. Тієї краси, яка у Бодлера є суттю мистецтва.

Насамкінець, ідея штучного трансформує в Бодлера християнські образи, як то образ Раю. «Штучний Рай» (у множині) — книга 1860 року, в якій він досліджує вплив гашишу та опіуму на людську свідомість. Наркотичні речовини посилюють уяву, живлять її, дають нові образи. Вони дають можливість вийти за звичні, природні горизонти уяви та мислення і тому сприяють плідній творчій роботі.

Утім, наприкінці книги Бодлер-дослідник капітулює перед Бодлером-католиком: *«Що це за рай, який ми купуємо за рахунок вічного спасіння?»*

«ПАРИЗЬКИЙ СПЛІН» ТА ВАЛЬТЕР БЕНЬЯМІН

Для французів Бодлер як поет довго залишався автором однієї книги — поетичної збірки «Квіти Зла». Лише у XX столітті увагу дослідників привернув «Паризький сплін», збірка віршів у прозі, опублікована після його смерті. Цікавість до «Паризького спліну» виникла, з-поміж іншого, й завдяки текстам Вальтера Беньяміна «Париж епохи Другої імперії в Бодлера» та «Париж, столиця XIX століття».

Образ Парижа займає центральне місце в «Паризькому спліні». У присвяті, адресованій головному редакторові газети «La Presse» Арсену Уссе, Бодлер пише, що його новий поетичний досвід постає *«із відвідин великих міст, з переплетіння їхніх незліченних зв'язків».*

Бодлер працюватиме над фрагментами, які увійдуть до збірки з 1855 до 1864 року. Близько двадцяти фрагментів було опубліковано в часописах за життя поета, решту текстів — лише після його смерті.

У Беньяміна було багато причин зацікавитися французьким поетом. Для нього Бодлер є *«ліричним поетом апогею капіталізму»:* фланером, який постійно перебуває у натовпі великого міста,

але залишається самотнім, щоразу наново проживаючи «катастрофічний досвід» великого міста.

Беньямін називає Бодлера ганчірником, міським лахмітником. *«Ганчірник або поет — обидва займаються покидьками; обидва працюють наодинці в той час, коли міщани поринають у сон; навіть жести в обох подібні.* [...] *Крок Бодлера — крок поета, який прочісує місто, полюючи за римами; такою самою мусить бути й хода лахмітника, який раз по раз зупиняється, щоб роздивитися якесь сміття, що трапилося йому»,*— пише Беньямін.

Бодлер у неомарксиста Беньяміна є також автором «Нумо бити жебраків!», прихованим ворогом буржуазії, латентним революціонером, літературним альтер еґо Огюста Бланкі. *«Діяння Бланкі були споріднені з мріями Бодлера. Вони поєднувалися між собою. Це з'єднані руки на камені, під яким Наполеон III поховав надії борців Червневого повстання* 1848 *року»,*— завершує свій есей Беньямін.

Саме в часи модернізму початку XX століття, який був часом Беньяміна, актуально прозвучало бодлерівське визначення *modernité*: *«Сучасність є перехідною, швидкоплинною, випадковою стороною мистецтва, тоді як вічне й незмінне визначає його іншу сторону».* Бодлер вірив в те, що в кожній епосі краса знаходить нове тіло та нове вбрання, але завжди зберігає у собі світло вічності. Він шукатиме проблиску вічності в картинах Ґіса та у фізіогноміці сучасного міста. Він шукатиме його в очах старих та жебраків. Це визначення здаватиметься Беньяміну занадто слабким.

Зрештою, Беньямін сам визнає обмеженість усіх образів, які він пропонує для поета. *«Фланер* [...] *денді й лахмітник були для нього просто різними ролями. Адже сучасний герой не є власне героєм, він зображає героя»,*— резюмує він.

Суперечливим та неоднозначним залишається ставлення Бодлера до сучасності, поетом якої він був. Бодлер ненавидів тиражні газети, але усе життя боровся за те, щоб у них друкували його твори. Йому була чужа фотографія, але він погодився, щоби його образ був увічнений Надаром. Сучасне місто із його газовими ліхтарями викликало в нього нудьгу і сплін, поєднані із екстатичним захопленням. Зрештою, пошукач вічної та незмінної краси, він віднаходив її в карикатурах Дом'є чи картинах Ґіса.

* * *

Зі ста поезій, які мали увійти до книги «Паризький сплін», Бодлеру вдалося написати лише половину. Хвороба та передчасна смерть не дали йому можливості завершити роботу над книгою, зібрати докупи мапу свого невидимого міста, окреслити картографію своєї нудьги. Він не мав можливості дописати й інші твори, які, вірогідно, дали би відповіді на багато інших запитань.

Чи є Бодлер поетом сучасності, чи її критиком? Чи є його «Нумо бити жебраків!» закликом до класового повстання (Беньямін) чи християнським співчуттям «найлюдянішого генія усієї християнської цивілізації» (Рене Шар)? Чи є фланер «товаром» (Беньямін) чи персонажем у пошуках містичної трансценденції (Ів Бонфуа)?

Немало суперечок щодо Бодлера тривають і досі, продовжуючи інші дебати, які тривали у XIX та у XX столітті, і які, зрештою, ніколи не завершувалися. Чи був Бодлер католиком чи богоборцем, гностиком чи сатаністом, декадентом чи символістом, романтиком чи постромантиком, класиком чи модерністом.

Ці суперечки приречені тривати, адже в історії французької поезії після Бодлера залишилося ще немало порожніх сторінок. На одній із них його наступник, Артюр Рембо, напише: *«Шарль Бодлер, король поетів, справжній Бог»*.

Шарль Бодлер

ПАРИЗЬКИЙ СПЛІН

Малі вірші в прозі

Переклав з французької
Роман Осадчук

ЗМІСТ

	Вступ	24
I	Чужинець	26
II	Відчай старої	27
III	Сповідь митця	28
IV	Жартівник	29
V	Подвійна кімната	30
VI	Кожному своя Химера	33
VII	Блазень і Венера	35
VIII	Пес і флакон	36
IX	Кепський скляр	37
X	О першій ночі	40
XI	Дикунка й кокетка	42
XII	Юрби	45
XIII	Вдови	47
XIV	Старий акробат	50
XV	Пиріг	53
XVI	Годинник	56
XVII	Півсвіту в твоєму волоссі	57
XVIII	Запрошення до подорожі	58
XIX	Іграшка бідної дитини	61
XX	Дарунок Фей	63
XXI	Спокуси, або Ерос, Плутос та Слава	66
XXII	Вечірні сутінки	70
XXIII	Самотність	72
XXIV	Плани	74
XXV	Гарна Доротея	76
XXVI	Очі бідних	78
XXVII	Героїчна смерть	80
XXVIII	Фальшива монета	85
XXIX	Щедрий гравець	87

XXX	Мотузка	91
XXXI	Покликання	95
XXXII	Тирс	99
XXXIII	П'янійте	101
XXXIV	Вже	102
XXXV	Вікна	104
XXXVI	Бажання змалювати	105
XXXVII	Добрі справи Місяця	107
XXXVIII	Яка є справжньою?	109
XXXIX	Породистий кінь	110
XL	Дзеркало	111
XLI	Порт	112
XLII	Портрети коханок	113
XLIII	Галантний стрілець	118
XLIV	Суп і хмари	119
XLV	Тир і цвинтар	120
XLVI	Втрата ореолу	122
XLVII	Мадемуазель Скальпель	123
XLVIII	Anywhere out of the world	127
XLIX	Нумо бити жебраків!	129
L	Добрі собаки	132
	Епілог	137

Вступ

*Арсенові Уссе**

Дорогий друже!

Надсилаю вам невеликий твір, про який не буде несправедливо сказати, що він не має ні голови, ні хвоста, адже будь-яка його частина може окремо від інших правити і за те, і за те. Прошу, судіть самі, які чудові можливості становить така композиція для всіх нас, для вас, для мене й для читача. Ми можемо перериватися за власним бажанням, я — свої мрії, ви — рукопис, а читачі — читання; адже я не заплутую його норовливої волі нескінченною ниткою зайвої інтриги. Заберіть одну ланку, й обидва фрагменти цієї звивистої фантазії з легкістю з'єднаються воєдино. Порубайте її на безліч шматків, й ви побачите, що всі вони можуть існувати окремішно. В надії, що деякі з цих відтинків достатньо живі, аби сподобатися вам і розважити вас, я наважуюся присвятити вам усього цього змія.

---

* *Арсен Уссе* (1814–1896) — французький журналіст, письменник, літературний і мистецький критик. З 1861 року був видавцем газети *«La presse»*, у якій 1862 року Бодлер опублікував свої перші 20 віршів у прозі.

Також маю в дечому вам зізнатися. Коли я перегортував принаймні вдвадцяте знаменитого «Нічного Ґаспара» Алоїзіуса Бертрана** (адже хіба книжка, відома вам, мені та ще деяким нашим друзям, не має права зватися знаменитою?), мені спало на думку створити щось подібне, застосувавши до опису сучасного життя, точніше певного сучасного життя в його найабстрактнішій формі, прийом, який він застосував для змалювання життя давнього й такого дивовижно мальовничого.

Хто з нас не мріє в наш честолюбний час створити диво віршованої прози, музичної, але без ритму та рими, доволі гнучкої й нерівної, щоби прилаштуватися до ліричних поривів душі, до поворотів фантазії, до стрибків сумління?

Насамперед з відвідин великих міст, з переплетіння їхніх незліченних зв'язків і народжується цей нав'язливий ідеал. А ви самі, мій друже, робили колись спроби передати в пісні пронизливий крик Скляра й виразити в ліричній прозі весь той гнітючий настрій, який здіймається в цьому крику до самих мансард, крізь найгустіший туман, що застилає вулицю?

Але направду я боюся, що мої заздрощі не принесли мені щастя. Щойно я взявся до роботи, як помітив, що я не тільки залишаюся доволі далеко від мого таємничого й блискучого зразка, але й створюю щось таке (якщо тут можна сказати: «щось таке») цілком відмінне; випадок, який будь-кого, крім мене, змусив би пишатися, але насправді це може лише глибоко принизити дух того, хто вважає найбільшою честю для поета звершити саме те, що збирався зробити.

Щиро вдячний вам
Ш.Б.

** *Алоїзіус Бертран*, власне Луї-Жак-Наполеон Бертран (1807–1841) — французький поет, відомий насамперед як автор збірки віршів у прозі «Нічний Ґаспар» (1842), опублікованої з передмовою Сент-Бева. Бертран вважається зачинателем жанру поезії в прозі у французькій літературі.

I

Чужинець

— Кого ти любиш найбільше, загадкова людино, скажи? батька, матір, сестру чи брата?

— Не люблю ні батька, ні матір, ні сестру, ні брата.

— Друзів?

— Ви послуговуєтеся словом, сенс якого досі залишається мені невідомим.

— Батьківщину?

— Не знаю, під якою широтою вона розташована.

— Красу?

— Полюбив би її охоче; божественну й безсмертну.

— Золото?

— Ненавиджу його так, як ви ненавидите Бога.

— О, дивний чужинцю! А що ж ти любиш?

— Люблю хмари... хмари, що пропливають... там, у висоті... дивовижні хмари.

II

Відчай старої

Маленька зморшкувата бабця почувалась цілком щасливою, дивлячись на це миле дитя, яке всі бавили й кожен хотів йому сподобатися; на це чарівне створіння, крихке, як і вона, старенька, й подібно до неї — без волосся й зубів.

І вона наблизилася, бо захотіла до нього всміхнутися й привітно поглянути.

Та налякане дитя відкинуло вияви ніжності доброї, кволої бабці, й на весь дім залунав його плач.

Тож старенька відійшла у своїй вічній самотності й заплакала в кутку, примовляючи: «О! для нас, нещасних старих самиць, час подобатися навіть невинним істотам уже проминув; ми наводимо жах на малих дітей, яких так хочемо любити!»

III

Сповідь митця

Які пронизливі останні дні осені! О! пронизливі до болю! Адже існують захопливі відчуття, неясність яких не зменшує їхньої інтенсивності; й годі знайти гострішого леза, ніж лезо Безкінечності.

Величезна насолода — зануритись поглядом в безкраї простори неба і моря! Самотність, тиша, незрівнянна чистота блакиті! маленьке вітрило тріпоче на обрії, таке крихітне й загублене, як моє непоправне існування, монотонна мелодія прибою; думаю про всі ці речі, а може, то вони думають про мене (адже у безмежності мрій «я» губиться так швидко); вони думають, кажу я, але у вигляді музики й барв яскравих, вільні від схоластики, силогізмів та умовиводів.

Проте ці думки, чи то від мене, чи то від речей стають надто потужними. Енергія насолоди приносить виснаження і справжні страждання. Мої надто напружені нерви вібрують з болісним криком.

А тепер глибина небес мене гнітить; їхня чистота спантеличує. Нерухомість морської гладіні, незворушність цього видовища викликають у мені протест... О! хіба варто вічно страждати або вічно сторонитись краси? Природо, безжальна спокуснице, завжди переможна суперниче, облиш мене! Не випробовуй більше моїх бажань та моєї гордості! Вивчати красу — то вступати в дуель, у якій митець волає від жаху, перш ніж зазнає поразки.

IV

Жартівник

Новорічне святкування було в розпалі: хаос грязюки й заїжджeного тисячею карет снігу, що виблискував прикрасами й цукерками, роївся любовними пристрастями та розчаруваннями; справжня лихоманка великого міста, що здатна затьмарити розум найстійкішого відлюдника.

Посеред цього шарварку й рейваху швидкою риссю біг віслюк, якого підганяв чолов'яга з нагайкою.

Саме тієї миті, коли віслюк збирався зрізати ріг тротуару, якийсь дженджик в рукавичках, лакованих черевиках, туго затягнутій краватці, ув'язнений у новісінькому костюмі, церемонно низько вклонився перед жалюгідною твариною, припідняв капелюха й промовив: «Бажаю вам щасливого Нового року!» — після чого самовдоволено обернувся до своїх товаришів, ніби запрошував їх приєднати й своє схвалення до його власного задоволення.

Віслюк не помітив цього милого жартівника й далі наполегливо простував туди, куди його кликав обов'язок.

Що ж до мене, то я відчув безмежну лють до цього неймовірного йолопа, що, як здалося мені, втілював дух усієї Франції.

V

Подвійна кімната

Кімната, що нагадує сновидіння, справді *духовна* кімната, незворушна атмосфера якої ледь відтінена рожевим і блакитним.

Душа приймає в ній ванни лінощів з ароматом жалю і бажання. Щось сутінкове, синюватe й рожевувате; сон пристрасті під час затемнення.

Меблі стали видовжені, відсторонені, мляві. Здається, меблі також бачать сни; комусь вони здаються наділеними сомнамбулічним життям, як рослини та мінерали. Тканини говорять німою мовою, як квіти, як небеса, як заходи сонця. Жодної художньої потворності на стінах. Для чистої мрії, для враження, що не піддається аналізу, чітке й позитивне мистецтво є святотатством. Тут все втілює в собі достатню ясність та ніжну таємничість гармонії.

Ледь вловимий щонайтонший аромат, до якого додається легкий запах вологи, розлито в повітрі, де дрімотний дух заколисується відчуттями оранжерейного тепла.

За вікнами перед ліжком мусліновою вуаллю рясно ллється дощ, струмуючи білосніжними каскадами. На ліжку лежить божество, повелителька снів. Але звідки вона тут? Хто її привів? яка магічна сила підняла її на трон мрій і пристрастей? Та хіба не байдуже? вона тут! я впізнав.

Ось вони, ці очі, вогонь яких пронизує сутінки; хитрі й підступні *очиці*, які я впізнаю за їхньою диявольською злістю! Вони притягують, закріпачують, пожирають необережний погляд кожного, хто наважиться їх розглядати. Як часто я вивчав ці чорні зорі, охоплений допитливістю й захватом.

Якому доброму духу я маю проголошувати осанну в оточенні таємниці, тиші, спокою й аромату? Яка насолода! те, що ми зазвичай звемо життям, навіть у його найщасливіших проявах, не має нічого спільного з тим вищим життям, що його я тепер спізнав і яке вбираю хвилина за хвилиною, секунда за секундою.

Але ж ні! нема більше хвилин, немає секунд! Час розчинився; панує Вічність, вічність задоволення.

Нараз двері здригнулися від жахливого, тяжкого удару, і, як то буває у пекельних снах, він здався мені ударом киркою, що вгрузла мені в живіт.

І тут увійшов Привид. То був судовий виконавець, що з'явився, щоб катувати мене іменем закону; або мерзенна конкубіна, що взялась голосити про злидні й нагромаджувати банальність свого життя на мою печаль; або ж кур'єр від видавця журналу, який вимагав решту рукопису.

Райський прихисток, божество, володарка мрій, *Сильфіда*, як казав великий Рене*, уся ця магія зникла від брутального удару Привида.

Який жах! так! так! пригадую! ця буда, ця обитель вічної нудьги справді моя. Ось недолугі, запилені, зламані меблі, камін без вогню й без жару, весь запльований; похмурі вікна, де краплі дощу залишили патьоки на запиленому склі; рукописи, покреслені й незавершені; календар зі зловісними датами, поміченими олівцем!

І цей дух іншого світу, від якого загострюються чуття і я чманію, на жаль! його заступив огидний сморід тютюну разом з якоюсь нудотною пліснявою. Тепер тут усе пропахло тлінню запустіння.

У цьому світі, такому тісному й переповненому відразою, єдина знайома мені річ усміхається: фіал з опійною сумішшю,

---

* Мається на увазі *Рене де Шатобріан* (1768–1848), який в «Мемуарах з потойбіччя» оповідає про те, як, ще нічого не знаючи про кохання, намислив собі образ Сильфіди, ідеальної дівчини.

моєю давньою жахною подругою, яка, на жаль, як і всі подруги, щедра на пестощі й зради.

О! так! Час повернувся; зараз Час суверенно панує; і разом з огидним старцем повернувся весь його диявольський кортеж Спогадів, Жалю, Спазмів, Страхів, Тривог, Кошмарів, нападів Люті й Неврозів.

Запевняю вас, зараз секунди відраховуються ясно та урочисто, і кожна, зриваючись з маятника, промовляє; «Я — саме Життя, нестерпне, невблаганне Життя!»

Лише одна секунда людського життя покликана сповісти-
ти *добру вість*, яка в кожного викликає незбагненний страх.

Так! Час править; він відновив свою брутальну диктатуру. Він підганяє мене, ніби вола, своєю острогою; «Ну ж бо, ворушися, скотино! Трохи попітній, рабе! Поквапся, проклятий!»

VI

Кожному своя Химера

Під сірим громаддям неба, посеред широкої запиленої рівнини, де не було ні доріг, ні трави, жодного будяка або кропиви, я зустрів велику групу людей, що згорблені кудись ішли.

Кожен з них ніс на спині величезну Химеру, таку важку, як мішок борошна, чи вугілля, чи спорядження римського піхотинця.

Та жахнюча потвора не була незворушним тягарем; навпаки, вона охоплювала й стискала людину своїми пружними й сильними м'язами; своїми величезними кігтями впивалася в груди свого носія; її неймовірна голова здіймалася над чолом людини, ніби один з тих лячних шоломів, якими давні воїни сподівались посіяти жах серед ворогів.

Я звернувся до одного з них та поспитав, куди ті прямують. Той відповів мені, що ні він, ані інші нічого не знають; але, очевидно, вони кудись ідуть, оскільки їх підганяла непереборна потреба йти далі.

Дивна річ: ніхто з цих подорожніх не виявляв невдоволення від того, що їм у шию вчепилася хижа тварюка, яка ніби прилипла до спини; здавалося, що кожен сприймає своє чудовисько як частину самого себе.

В усіх цих потомлених, серйозних обличчях не було відчаю; під журливим небесним куполом, занурюючи ноги в пил землі, такої ж пустельної, як і небо, вони брели, змирившись із тим, що засуджені на вічне сподівання.

Колона пройшла попри мене й розчинилася в серпанку на обрії, там, де заокруглена поверхня землі ховається від допитливого людського ока.

І якусь хвилю я намагався розгадати цю таємницю; та невдовзі непереборна Байдужість охопила моє єство й притисла мене дужче, ніж оті важенні Химери на спинах людей.

VII

Блазень і Венера

Що за чудовий день! Широкий парк знемагає під пекучим оком сонця, як юність під владою Кохання.

Вселенський екстаз речей не виражається жодним звуком; навіть води ніби заснули. Тут панує мовчазна оргія, така відмінна від людських святкувань.

Здається, що світло весь час посилюється й змушує предмети сяяти все яскравіше; що збурені квіти палають від жаги яскравістю своїх кольорів вступити в суперництво з небесною блакиттю, а спека згущує аромати, й видно, як вони струминками здіймаються до небесного світила.

Та серед всеохопних радощів я зауважив одну засмучену істоту.

Біля підніжжя велетенської Венери один із тих штучних блазнів, добровільних буфонів, що йому доручено веселити короля, коли того обсідають докори Сумління й напади Журби; вирядженний у яскравий, кумедний костюм, обвішаний ріжками й дзвіночками, скоцюрбився біля п'єдесталу й підводить очі, сповнені сліз, до безсмертної Богині.

І очі ці промовляють: «Я останній та найсамотніший із людей, позбавлений кохання і дружби, через це я стою нижче за найнедосконаліше створіння. Проте мене також створили для того, щоб осягати й відчувати безсмертну Красу! О! Богине! зжальтесь над моєю печаллю та моїми мареннями!»

Та незворушна Венера дивиться кудись у далечінь своїми мармуровими очима.

VIII

Пес і флакон

«Мій добрий пес, гарний собака, миле песятко, ходи-но сюди й принюхайся до цих чудових парфумів, придбаних у найкращого в місті парфумера».

Пес, помахуючи хвостом,— що, як я гадаю, у цих бідних сворінь замінює усмішку й сміх — підійшов й ткнувся з цікавістю своїм вологим носом у відкоркований флакон; потім раптово позадкував, увесь нажаханий, і з докором загавкав на мене.

«О! клятий собако, якби я приніс тобі пакунок з лайном, ти обнюхував би його з насолодою, а може, і зжер би його. Ось так, мій недостойний супутнику мого сумного життя! Ти нагадуєш мені оту публіку, якій ніколи не варто демонструвати витончених ароматів, що її тільки дратують, а лише старанно відібрані покидьки!»

IX

Кепський скляр

Існують суто споглядальні натури, зовсім не здатні до дії, які, проте, під впливом таємничого й невідомого імпульсу часом стають такими нестримними, що й самі від себе не чекали такого.

Той, хто боїться одержати від консьєржки погану звістку й добру годину боязко топчеться під дверима свого будинку, не наважуючись увійти; той, хто добрих два тижні не наважується розпечатати листа або лише через півроку насмілюється зробити крок, що був необхідний ще рік тому,— часом несподівано відчуває, що до дії його спонукає нездоланна сила, подібна до пострілу стрілою з лука. Мораліст та лікар, які гадають, що знають все, не можуть пояснити, звідки в цих зледащілих та хтивих душах раптом з'являється така шалена енергія, як ті, хто не здатен здійснити найпростіші, найнеобхідніші речі, однієї прекрасної миті знаходять в собі надмірну відвагу для найабсурдніших та часом найнебезпечніших вчинків.

Один мій друг, щонайневинніший з мрійників, які будь-коли існували, якось у лісі влаштував підпал, щоб, як він казав, побачити, чи справді вогонь розгоряється з такою легкістю, як то зазвичай твердять. Десять разів поспіль експеримент не вдавався, та з одинадцятого разу все сталось аж надто успішно.

Інший запалив сигару біля діжки з порохом, *щоб побачити, щоб дізнатися, щоб випробувати долю*, щоби довести самому собі свою власну рішучість, зіграти в азартну гру, відчути задоволення від тривоги, просто так, через каприз, від нудьги.

Цей різновид енергії породжений нудьгою й мрійливістю; й ті, у кого вона проявляється особливо настирно, зазвичай є, як я вже сказав, наймлявішими та наймрійливішими створіннями.

А ще один, сором'язливий настільки, що опускає очі під поглядом чоловіків; що йому треба зібрати свою бідну волю, щоб зайти в кав'ярню або пройти в театрі попри віконце контролерів, що видаються йому наділеними могутністю Міноса, Еака й Радаманта*, несподівано стрибнув на шию старому панові, що проходив поряд, кинувся до нього з бурхливими обіймами на очах у здивованого натовпу.

Чому? Тому що... тому що не міг втриматися, щоб просто проминути таке симпатичне обличчя? Можливо, можна виправдано припустити, що він сам не знає чому.

Я не раз був жертвою таких спалахів і поривів, які допускають віру в те, що підступні демони вселяються в нас і змушують всупереч нашій волі здійснювати їхні найабсурдніші бажання.

Якось уранці я прокинувся похмурим, сумним, втомленим від марноти й готовим, як здавалося мені, зробити щось велике, якусь вибухову дію; я прочинив вікно... де там!

(Прошу зауважити, що потяг до містифікації, який у деяких осіб є не результатом праці або поєднання думок, а наслідком випадкового припливу особливого натхнення, що має багато від того стану,— принаймні пристрасність бажання — який, на думку лікарів, є істеричним, а на думку тих, хто мислить

---

* *Мінос* — легендарний володар Криту, на честь якого давню критську культуру названо мінойською. *Еак* — син Зевса й Егіни, батько Теламона й Пелея, легендарний засновник роду Еакідів. У переносному розумінні Еак — справедлива людина. *Радамант* — один із персонажів давньогрецьких міфів. Згідно з ними був сином Зевса та Європи, братом Міноса Старого і Сарпедона. Після смерті разом з Міносом та Еаком став на тому світі суддею над душами померлих.

глибше,— сатанинським; саме він невідворотно підштовхує нас до безлічі небезпечних та недоречних дій).

Першим, кого я побачив на вулиці, був скляр, чий пронизливий, дисгармонійний крик долинув до мене крізь важке й забруднене паризьке повітря. Зрештою, я не міг би сказати напевне, чому саме до цього чоловіка я відчув таку раптову й нестримну ненависть.

— Гей! гей! — я гукнув йому, щоб він піднявся до мене. Водночас, не без певного задоволення, я подумав про те, що моя кімната була на сьомому поверсі, а сходи дуже вузькі, чоловікові доведеться докласти зусиль, щоб вилізти нагору, натикаючись зі своїм крихким товаром на безліч кутів.

Нарешті він з'явився; я, з цікавістю вивчаючи всі його шибки, промовив: «Як? у вас нема кольорових шибок? рожевих, червоних, синіх шибок, магічних, райських? Який безсоромний! ви наважуєтесь походжати бідними кварталами і навіть не маєте шибок, які роблять життя гарнішим!» І я з силою штовхнув його на сходи, якими той задріботів, шпортаючись та буркочучи щось під ніс.

Я вийшов на балкон і вхопив невеликий вазон з квітами, й, коли чоловік вийшов із під'їзду, опустив свій бойовий снаряд вертикально на задній край його ноші зі склом. Від удару його перекинуло, й він розбив усе своє переносне майно, що мав за спиною: гуркіт був такий гучний, ніби цілий кришталевий палац зруйнувала блискавка.

Сп'янілий від власного безуму, я гнівно заволав: «Гарнішого життя! гарнішого життя!»

Такі божевільні жарти не позбавлені небезпеки, й часто за них можна дорого заплатити. Та що важить вічне прокляття для того, хто знайшов у одній єдиній секунді нескінченну насолоду?

X

О першій ночі

Нарешті! сам! Лише іноді з вулиці чути, як котяться запізнілі, потомлені фіакри. На кілька годин матимемо тишу, а то й відпочинок. Нарешті! тиранія людських облич зникла, і я страждатиму тепер лише через себе самого.

Нарешті! я зможу відпочити у ванні темряви! Спочатку ключ повернути двічі в замковій шпарині. Мені здається, це ще більше посилить мою самотність і наразі відділить мене від зовнішнього світу новоствореними барикадами.

Жахливе життя! Жахливе місто! Пригадаймо, як проминув цей день: бачився з багатьма літераторами, один із яких запитав мене, чи можна поїхати до Росії суходолом (напевне, прийняв її за острів), щиро дискутував з редактором одного часопису, який на кожне заперечення відповідав: «Ми дотримуємося думки всіх порядних людей», із чого мало виплівати, що всі інші журнали публікують мерзотники; привітався з двома десятками осіб, п'ятнадцять із яких мені були незнайомі, в тій же пропорції роздавав рукостискання, навіть не потурбувавшись перед цим придбати рукавички; щоб згаяти час поки йшла злива, навідав одну маленьку танцівницю, яка попросила мене зробити шкіц костюма Венери; зайшов із візитом ввічливості до директора театру, який спровадив мене зі словами: «Напевне, буде краще, коли ви звернетеся до Z.; він найважчий, найдурноверхіший та найвідоміший з усіх моїх акторів; з ним ви, можливо, чогось досягнете. Побалакайте з ним, а там видно буде»; вихвалявся (з якого дива?) багатьма гидкими вчинками, яких ніколи не здійснював, і боягузливо заперечував інші лихі вчинки, які сам радо здійснив, учинки

суто з фанфаронства, через зневажання громадської думки; відмовив другу в дріб'язковій послузі й дав письмову рекомендацію відвертому негіднику; хух! це все, здається?

Невдоволений усіма й невдоволений собою, хотів би я спокутувати деякі з гріхів та в тиші й самотності ночі трохи відновити віру в себе! О, душі тих, кого я любив, душі тих, кого оспівав, вдихніть в мене сили, підтримайте мене, віддаліть від мене лжу та згубні випари світу, і ти, Господи, мій Боже! зроби мені милість та дай створити кілька гарних віршів, які засвідчать мені самому, що я не останній з людей, що я не нижче всіх тих, кого я зневажаю!

XI

Дикунка й кокетка

Справді, моя дорогенька, ви мене надзвичайно втомлюєте і не маєте жодного жалю; той, хто почує ваші зітхання, може подумати, що ви страждаєте більше, ніж шістдесятирічні баби, що збирають колоски, чи старі жебрачки, що підбирають скоринки хліба під дверима шинків.

Якби ваші зітхання принаймні свідчили про докори сумління, це ще могло б зробити вам якусь честь; але вони видають лише пересиченість добробутом та виснаженість від безділля. І ось ви не зупиняєтеся зі своїми непотрібними наріканнями: «Кохайте мене сильніше, мені це так потрібно! Втіште мене ось тут, погладьте мене ось там!» Ну гаразд, я спробую вас полікувати. Може, таки знайдеться засіб — лише за два су, посеред святкування, навіть іти далеко не треба.

Пригляньмося добре, прошу вас, до цієї міцної залізної клітки, в якій туди й сюди снує, приречено виє й трясе ґратами, як озлоблений у неволі орангутанг, наслідуючи то стрибки тигра по колу, то клишоноге дибання білого ведмедя, пелехате чудовисько, чия подоба має віддалену подібність до вас.

Чудовисько є однією з тих тварин, які зазвичай називають «мій янголе!», тобто це жінка. Інше чудовисько, що волає щосили й тримає в руці палицю,— її чоловік. Свою законну жону він закував у кайдани, як звіра, й виставляє її на показ на ярмарках у передмістях, звичайно, з дозволу магістрату.

Зверніть увагу, з якою хижістю (напевне, не награною) вона розриває живих кроликів і ґелґотливу птицю, що їх кидає до клітки її наглядач. «Послухай,— каже він,— не треба з'їдати всі запаси за один день», і після цих мудрих слів

брутально вихоплює в неї здобич, подерті нутрощі якої ще якусь мить звисають із зубів хижого звіра, тобто жінки, я її мав на увазі.

Ось! тепер добрий удар палицею, щоб заспокоїлася! адже вона пожадливо поглядає на вихоплену в неї їжу. Великий Боже! та палиця — то не бутафорна палиця з комедії; ви чули, як вона лупнула по її тілу, незважаючи на одягнену шкуру? Саме тому їй зараз ледь очі не повилазили, й вона репетує природніше. У своєму гніві вона розсипає снопи іскр, як залізо під молотом коваля.

Ось такі шлюбні звичаї у цих двох нащадків Адама і Єви, цих творінь твоїх рук, о мій Боже! Ця жінка, без сумніву, нещасна, хоча певне марнотне задоволення не зовсім чуже і для неї. Є нещастя невиправніші, коли нічим не можна зарадити. Але у світі, у який її вкинуто, їй ніколи б не спало на думку, що жінка заслуговує на іншу долю.

А тепер повернімося до вас, дорогоцінна красуне! Коли я бачу всі ці пекельні жахи, якими сповнений світ, що, на вашу думку, я маю думати про ваше миле пекло, де ви спочиваєте лише на тканинах, таких же м'яких, як і ваша шкіра, де ви їсте лише добре просмажене м'ясо, яке дбайливий прислужник старанно порізав на дрібні шматочки?

І що можуть означати для мене всі ці легкі зітхання, що наповнюють ваші напахчені груди, моя стійка кокетко? І вся ця афектація, вичитана з книг, ця невтомна меланхолія, що має вселити глядачеві зовсім інші емоції, ніж співчуття? Насправді мені часом так хочеться навчити вас тому, що називається справжнім нещастям.

Бачити вас такою, моя вишукана красунечко, ніжки загрузли в багні, а затуманені оченьки обернуті до неба, ніби випрошують собі короля, тож вас можна сприйняти за жабку, що гукає до свого ідеалу. Якщо ви зневажаєте того слабака (що ним я зараз є, як ви знаєте), то стережіться журавля, який схопить, заковтне й знищить вас із задоволенням!

І хоч я лише поет, та не такий простакуватий, яким вам хотілось би його бачити, і якщо ви надто часто втомлюватимете мене своїм примхливим скигленням, я поведуся з вами, як із дикункою, або викину крізь вікно, як порожню пляшку.

XII

Юрби

Не кожному дано занурюватись у юрбу: мати насолоду від натовпу — то особливе мистецтво, яким володіють лише ті, хто здатний за рахунок усього людства п'яніти від життєвих сил, кому ще з колиски невідома фея прищепила смак до перевдягання, ненависть до домування та пристрасть до мандрів.

Велелюдність, самотність — то рівні й взаємозамінні поняття для діяльних і плідних поетів. Хто не вміє залюднювати свою самотність, не зможе перебувати у метушливій юрбі.

Поет насолоджується цим незрівнянним привілеєм — бути за бажанням або самим собою, або іншим. Як оті душі, що блукають у пошуках тіла, він перевтілюється, коли захоче, у будь-кого з людей. Для нього всі вони відкриті; і якщо деякі місця здаються йому зачиненими, то лише тому, що в його очах вони не вартують відвідин.

Самотній та задумливий перехожий втягується в неповторне сп'яніння від цієї вселенської спільності. Той, хто легко приймає натовп, знається на збудженій насолоді, яку ніколи не спізнає еґоїст, схожий на зачинену скриню, та лінтюх, що ховається, як молюск у мушлі. Він сприймає як власні всі свої професії, всі радощі й печалі, що приносять йому обставини.

Те, що люди називають коханням,— це щось дуже мале, дуже обмежене й слабке порівняно з цією несказанною оргією, священною проституцією душі, яка, подібно до поезії та доброчинності, віддається всьому незвіданому, будь-якому незнайомцю, що саме проходить повз неї.

Часом добре дати зрозуміти щасливим цього світу, хоча б заради того, щоб на мить принизити їхню дурну пиху, що існують інші радощі, які перевершують їхнє розуміння, радощі різноманітніші й витонченіші. Засновникам колоній, провідникам народів, місіонерам, висланим на край світу, безперечно, знайомий цей стан містичного сп'яніння; й часом в колі тієї великої родини, створеної їхнім генієм, вони посміюються з тих, хто жаліє їх за таку неспокійну долю й за таке благочинне життя.

XIII

Вдови

Вовенарґ* каже, що в міських садах є алеї, які часто навідують переважно ті люди, котрі розчарувалися у власних амбіціях, нещасливі винахідники, зраджені знаменитості, розбиті серця, всі ці підхоплені бурею, замкнені в собі душі, у яких ще чути останні відзвуки грози, вони намагаються заховатися подалі від настирних поглядів різних веселунів та гультяїв. Ці тінисті прихистки є місцями зустрічей для всіх, кого покалічило життя.

Саме до таких місць скеровує свою жадібну увагу поет і філософ. Там для них є плідна нива. Адже коли і є місця, яких вони з погордою уникають, то саме ті, на які я натякав, тобто там, де панують веселощі багатіїв. Галаслива, пустопорожня безтурботність — це те, що їх найменше приваблює. Й навпаки, вони відчувають нездоланний потяг до всього слабкого, зруйнованого, печального й сирітського.

Досвідчене око годі надурити. У цих рисах, застиглих і пригнічених, у цих очах, порожніх і затуманених, або палаючих останніми зблисками боротьби, у цих зморшках, глибоких і численних, у цих рухах, надто повільних або надто поривчастих, я відразу розшифровую незліченні історії обманутого кохання, знехтуваної відданості, даремних зусиль, голоду й холоду, які зносилися смиренно й мовчки.

Ви колись помічали вдів на самотніх лавках, бідних удів? У жалобному вбранні чи без — їх упізнати доволі легко. Зрештою, у жалобному одязі бідного завжди знайдеться якийсь

---

* *Маркіз Люк де Клап'є де Вовенарґ* (1715–1747) — французький філософ та письменник-мораліст.

ґандж, ця відсутність гармонії робить його ще нещаснішим. Бідний мусить стримувати свій біль. Заможний носить жалобу при повному параді.

Яка з удів найсмутніша й викликає найбільший жаль — та, що тримає за руку дитину, з якою не може розділити свої печальні думки, чи та, що є зовсім самотньою? Не знаю... Якось мені довелося довгими годинами йти слідом за такою невтішною старою; вона йшла рівно, не згинаючись, накинувши коротку потерту шаль, ця жінка ніби втілювала в собі гідність справжнього стоїцизму.

Очевидно, що через свою цілковиту самотність вона була приречена набути звичок старого парубка, і щось чоловіче в її манерах додавало химерної пікантності до її суворого вигляду. Навіть не знаю, в якій жалюгідній забігайлівці й що вона мала на обід. Я зайшов за нею в читальний кабінет і довго спостерігав, як її невтомні очі, випалені колись слізьми, шукали в газетах якихось новин, що, напевне, були для неї предметом надзвичайного особистого інтересу.

Нарешті по обіді під приємним осіннім небом, з якого спускаються до нас незліченні жалі й спогади, вона сіла в закутку на лавочку, щоб послухати подалі від натовпу, один із тих концертів, які дають військові оркестри для паризького люду.

Це була, безперечно, єдина річ, яку вона собі дозволяла — ця невинна (або духовно очищена) старенька,— цілком заслужена втіха в один з цих тяжких днів без друга, без співбесідника, без жодної радості, без вірної душі, посланої Богом, і, можливо, вже протягом багатьох років!

І була ще одна.

Я ніколи не можу стриматися, щоб не кинути привітний або, принаймні, допитливий погляд на натовп знедолених, що юрмиться біля загорожі, за якою проводять публічний концерт. Оркестр ширить у ніч святкові, урочисті або пристрасні мелодії. Довгі сукні мерехтливо сновигають туди й сюди; погляди зустрічаються, гультяї, що втомилися від безділля, мляво

ступаючи прямують з байдужим виглядом і вдають, ніби їх цікавить музика. Тут — лише заможні й щасливі. Все випромінює безтурботність та задоволення плином життя. Нічого, окрім того наброду, що налягає зовні на огорожу, аби задарма вихопити обривки мелодій, які долинають з вітром, зазирнути всередину, на той блискітливо сяйний натовп.

Завжди цікаво побачити, як в очах жебрака відбивається радість багатого. Але цього дня, серед люду, вбраного в робітничі блузи й ситцеві сукні, я запримітив створіння, шляхетний вигляд якого різко контрастував з усією навколишньою банальністю.

Це була висока показна жінка, вся вона світилася такою шляхетністю, що я навіть не міг пригадати, чи бачив щось подібне в галереях краси аристократок минулого. Все її єство ніби дихало ароматом недосяжної чесноти. До її обличчя, печального й схудлого, бездоганно пасувало жалобне вбрання. Вона, разом з натовпом жебраків, серед якого опинилася та якого не помічала, дивилася на сяйний світ глибоким поглядом та слухала музику, ледь похитуючи головою.

Дивне видовище! «Безперечно,— сказав я собі,— така бідність, якщо це справді була бідність, явно не походить від дріб'якового жмикрутства; її шляхетне обличчя переконує в цьому. Чому ж тоді вона добровільно опинилася в середовищі, з якого так різко виділяється?»

Та, наблизившись до неї із цікавості, я, як мені здалося, розгадав причину. Висока вдова тримала за руку дитину, вбрану в чорне так само, як і вона; хоч і квитки були недорогі, та, певне, гроші було витрачено на потреби малої істоти або скоріше на якусь забаганку, іграшку.

І вона повертатиметься додому пішки, в роздумах і мріяннях, сама, завжди сама; адже дитина невгамовна, еґоїстична, капризна й нетерпляча; і неможливо їй, як домашній тварині, як кішці або собаці, довірити свої потайні самотні печалі.

XIV

Старий акробат

Скрізь розтікався, ширився, веселився народ у настрої вихідного дня. То було одне з тих свят, на які ще задовго до початку розраховують клоуни, акробати, дресирувальники та власники торгових наметів, щоб компенсувати дні, втрачені через негоду.

У таку днину, здається, народ забуває все не світі, злигодні й роботу; люди ніби дитиніють. Вихідний для дітей — це коли жах школи відсунуто на двадцять чотири години. Для старших — це перемир'я, укладене з могутніми злими силами життя, перепочинок від постійного напруження й нескінченної боротьби.

Навіть світській людині й особі, зайнятій духовною діяльністю, важко уникнути впливу цього народного торжества. Нехотячи вони вбирають у себе якусь частку від тієї атмосфери безтурботності. Щодо мене, то я, як істинний парижанин, не пропускаю нагоди пройтися попри всі павільйони, що вишикувалися з нагоди свята.

Насправді вони складали одне одному добрячу конкуренцію: пищали, вищали й здіймали страшенний лемент. То була мішанина криків, звуків мідних інструментів та вибухів феєрверків. Паяци та ярмаркові блазні корчили гримаси, кривляючи свої смагляві обличчя, задубілі від вітру, дощу й сонця; з апломбом комедіантів вони кидали в натовп дотепи й жарти, дещо незграбні й грубі, як у комедіях Мольєра. Геркулеси, горді своїми здоровенними м'язами, вузьколобі, з плескатими головами, як в орангутанга, велично походжали у своїх трико, випраних напередодні з нагоди такого дня. Танцівниці,

гарні як феї або принцеси, стрибали й викаблучувалися у світлі ліхтарів, що іскристими блискітками відбивались на їхніх спідничках.

Скрізь панували світло, пил, крики й штовханина; одні тринькали гроші, інші заробляли, і ті, й інші однаково радісні. Діти чіплялися за спідниці своїх матерів, щоб випрохати льодяник, або лізли батькам на плечі, щоб краще розгледіти фокусника, який сяяв, мов юний бог. Скрізь ширився, забиваючи всі інші аромати, запах печені, що був фіміамом цього свята.

А скраю, із самого краю вервечки павільйонів, я побачив бідного акробата, який ніби сам від сорому добровільно вигнав себе з усього цього торжества; він сидів згорблений, знеможений, занепалий, справжнісінька людська руїна; притулився до одного зі стовпів своєї хатки, жалюгіднішої за халупи найвідсталіших дикунів; свічки обабіч, що танули й чадили, надто добре освітлювали її убогість.

Скрізь — веселощі, прибутки, гульня; скрізь — упевненість у шматку хліба на завтрашній день; скрізь — бурхливе кипіння життя. А тут суцільна бідність, вбрана, ніби на довершення нещастя, в лахміття комедіанта; й такий контраст значно більшою мірою створювали злидні, а не мистецтво. Він не сміявся, цей бідолаха! Не плакав, не танцював, не жестикулював, не кричав; не наспівував жодних пісеньок, ні веселих, ні тужних; не просив нічого. Був німий і незворушний. Він здався, зрікся всього. Його долю було вирішено.

Але яким глибоким, незабутнім поглядом він обводив натовп і вогні, плинний потік яких зупинився за кілька кроків від його відразливої бідності! Я відчув, як у мене стислося горло, й мені здалося, ніби очі мені застилають ті непокірні сльози, що ніяк не хочуть пролитися.

Що тут поробиш? Навіщо питати в нещасного, які рідкісні стрибки, які дива він міг би показати в цій просмердлій темряві за своєю подертою завісою? Направду, я не наважився; і, ймовірно, причина моєї сором'язливості може видатися вам

сміховинною, але маю визнати, що боявся його образити. Нарешті я зважився, проходячи повз нього, залишити трохи грошей на дощатому помості в надії, що він помітить мій намір, як раптом мене підхопив, не знати через яке збурення, потік людей і відтіснив кудись далеко.

По дорозі додому мені ятрила душу пережита картина, я намагався осягнути свою несподівану тугу й сказав собі: щойно я бачив образ старого письменника, що пережив своє покоління, яке раніше так блискуче розважав; образ старого поета без друзів, без родини, без дітей, приниженого бідністю та невдячністю публіки, до сцени якого вже ніхто з цього забудькуватого світу не бажає підходити!

XV

Пиріг

Я був у мандрах. Пейзаж, посеред якого я опинився, вражав своєю непереборною величчю та шляхетністю. У ту мить щось від нього, безперечно, передалося й моїй душі. З легкістю повітря пурхали мої думки; грубі пристрасті, такі як ненависть та світська любов, видавалися зараз мені такими далекими, як ті хмари, що пропливали в глибоких проваллях під моїми ногами; моя душа видавалася мені такою широкою й чистою, як небесне склепіння наді мною; земні спогади проникали в моє серце ослабленими та приглушеними, як відгомін дзвіночків, невидимих звідсіля стад, що паслися десь далеко, дуже далеко, на схилі іншої гори. Нерухомою поверхнею озерця, чорного через неймовірну глибину, часом проминала тінь від хмари, як віддзеркалення плаща повітряного велетня, що ширяв небом. І я пригадую, що це урочисте й рідкісне відчуття, спричинене величним, абсолютно беззвучним рухом, сповнювало мене радістю вперемішу зі страхом. Одне слово, завдяки красі навколо, що надихала, я почувався в цілковитій злагоді з самим собою і з усесвітом; мені навіть здається, що в моєму досконалому блаженстві й моєму цілковитому забутті всього земного зла, я дійшов до того, що вже не вважав сміховинними газети, в яких стверджувалося, ніби людина від природи є доброю; та ось ненаситна матерія знову стала вимагати своїх прав, тож я мав позбутися від утоми й голоду, спричинених таким тривалим сходженням. Я дістав з кишені добрий окраєць хліба, шкіряну флягу та фіал особливого еліксиру, який в ті часи аптекарі продавали туристам, щоб додавати його про всяк випадок до розтопленого снігу.

Я спокійно вкраяв хліба, коли легкий шерех змусив мене підвести очі. Переді мною стояло маленьке створіння, обірване, замурзане, зі скуйовдженим волоссям; його глибоко запалі очі, такі боязкі й благальні, просто пожирали шмат хліба. І я вловив, як тихим, захриплим голосом воно з зітханням промовило: «Пиріг!» Я не міг втриматися від усмішки, почувши таке найменування, яким воно хотіло пошанувати мій майже білий хліб, я відтяв для нього й подав йому добрий кусень. Хлоп'я повільно наблизилося, не відводячи очей від предмета свого пристрасного бажання; потім, схопивши рукою шмат, воно швидко позадкувало, так ніби гадало, що мій дарунок був нещирим або що я можу передумати.

Та тієї самої миті хлоп'я було збите іншим малим дикуном, що вискочив не знати звідки й був настільки подібним до першого, що міг цілком видатися його братом-близнюком. Разом вони покотилися на землю, борючись за таку цінну здобич, яку жоден навіть на половину не бажав пожертвувати власному братові. Перший, розлютившись, потяг другого за волосся; а той вхопив його зубами за вухо, й виплюнув невеликий закривавлений шматочок, добряче вилаявшись при цьому місцевою говіркою. Законний власник пирога спробував впитися своїми маленькими пазурями в очі нападнику, який своєю чергою з усіх сил намагався задушити свого супротивника однією рукою, тоді як іншою тягся до його кишені, де був схований головний трофей цієї битви. Та переможений у відчаї знайшов в собі нові сили, підвівся й звалив переможця на землю ударом головою в живіт. Навіщо далі описувати цю огидну боротьбу, яка насправді тривала набагато довше, ніж їхня дитяча сила дозволяла очікувати? Пиріг щомиті переходив з рук у руки та з кишені в кишеню, проте, на жаль, він змінював свій розмір; і коли нарешті знеможені, задихані, закривавлені, вони зупинилися, не маючи жодних сил продовжувати, то, насправді, причини битви вже не існувало; шматок хліба зник, розвіявся на крихти, такі дрібні, як піщинки, що з ними й був перемішаний.

Це видовище затьмарило в моїх очах всю красу пейзажу, й тиха радість, що переповнювала мою душу до того, як я побачив цих малих, цілковито зникла; ще довго я почувався пригніченим і повторював без упину: «Отже, існує чудова країна, де хліб називають пирогом, який є такими рідкісними ласощами, що його достатньо, щоб розв'язати воістину братовбивчу війну».

XVI

Годинник

Китайці визначають час по котячих очах.

Якось один місіонер, прогулюючись передмістями Нанкіна, помітив, що забув годинника, й запитав у хлопчика, котра година.

Хлопчик з Піднебесної спершу завагався, потім, схаменувшись, відповів: «Я вам зараз скажу». За якусь мить він знову з'явився, тримаючи в руках здоровенного кота, подивився йому, як то кажуть, в самі зіниці й беззаперечно заявив: «Ще навіть не зовсім полудень». Що й було правдою.

Що ж до мене, коли я прихиляюся до моєї Феліни, що так доречно зветься і яка є водночас честю своєї статі, гордістю мого серця та ароматом мого духу, вночі або вдень, серед білого дня або в густій тіні, в глибині її чарівних очей я завжди ясно бачу, котра година, завжди та сама, невимірна, врочиста, всеохопна, як простір, як не розділений на хвилини й секунди час, не відзначений жодним годинниковим механізмом, проте легкий, як видих, швидкий, ніби змиг очей. І якщо якийсь зануда прийшов потурбувати мене в той час, коли мій погляд відпочиває на цьому вишуканому циферблаті, якщо якийсь неспокійний, нетерплячий дух, якийсь непрошений демон з'явився й запитав у мене: «Що ти так пильно розглядаєш? Що ти шукаєш в очах цієї істоти? Чи ти бачиш в них час, смертна, марнотратна й лінива людино?» Я відповів би без вагань: «Так, я бачу час; це Вічність!»

Хіба, моя пані, це не достойний вас мадригал, такий самий пишномовний, як і ви самі? Насправді я одержав стільки задоволення, снуючи цю претензійну люб'язність, що навіть навзамін нічого у вас не прошу.

XVII

Півсвіту в твоєму волоссі

Дозволь мені довго-довго вдихати запах твого волосся, занурювати в нього все моє обличчя, як спраглий занурюється у воду джерела, ворушити його рукою, ніби пахучу хустину, щоб розтрусити спогади у повітрі.

Якби ти могла знати те все, що я бачу! все, що відчуваю! все, що чую у твоєму волоссі! Моя душа мандрує над ароматом, як душі інших чоловіків мандрують над музикою.

У твоєму волоссі — ціла мрія, сповнена вітрил і щогл, у ньому — великі моря, мусони яких несуть мене до чарівних країв, де простір блакитніший і глибший, де повітря пропахло плодами, листям та людською шкірою.

В океані твого волосся мені бачиться гавань, вся в журливих піснях, там стільки дужих чоловіків з усіх країв та кораблів усіх форм, витончена й складна архітектура яких здіймається в безкрайому небі, а внизу висить вічна спека.

Пестячи твоє волосся, я віднаходжу млосність довгих годин на канапі, в каюті стрункого корабля, що погойдується на ледь відчутних хвилях в порту, поміж вазонів із квітами та глеків із прохолодним питвом.

У розпаленій печі твого волосся вдихаю запах тютюну вперемішу із цукром і опієм; серед ночі твого волосся бачу безкінечність тропічної блакиті; у пухнастих бухточках твого волосся п'янію від запаху, в якому змішалися аромати смоли, мускусу та кокосу.

Дозволь мені довго покусувати твої важкі, чорні коси. Коли я покусую в'юнке й неслухняне твоє волосся, то ніби їм спогади.

XVIII

Запрошення до подорожі

Кажуть, існує чудова країна, країна молочних річок; я мрію відвідати її зі своєю давньою подругою. Незвичайна країна, огорнена туманами нашої Півночі, яку можна було б назвати Сходом Заходу, Китаєм Європи, настільки розгорнула там крила гаряча й імпульсивна фантазія, настільки старанно й доскіпливо оздобила вона той край вишуканими й ніжними рослинами.

Справді країна молочних річок, де все є прекрасним, пишним, спокійним, непідробним; де розкіш задоволено віддзеркалюється в упорядкованості; де насиченим життям так солодко дихати; де не буває безладу, неспокою та несподіванок; де щастя поєднане з тишею; де навіть кухня є поетичною, ситною та хвилюючою водночас; де все подібне на вас, мій милий янголе.

Тобі ж знайома ця лихоманка, що нападає на нас серед холоду й негараздів, цю ностальгію за країною, якої не знаєш, цю пекучу цікавість? Є край, подібний на тебе, де все таке гарне, пишне, спокійне й непідробне, де фантазія вибудувала європейський Китай, де життям так солодко дихати, де щастя поєднане з тишею. Ось куди треба їхати, щоб там жити, ось куди треба їхать, щоб там померти!

Так, саме туди треба тримати путь, щоб дихати, мріяти, подовжувати години безкінечністю відчуттів. Один музикант написав «Запрошення до вальсу», а хто напише «Запрошення до подорожі», присвячене коханій жінці, сестрі-обраниці?

Так, саме в такій атмосфері добре жилося б,— там, де повільні години містять більше думок, де годинники дзвонять годину щастя з глибшою і значущішою урочистістю.

На сяйних панно або на золочених шкірах, відтінених розкішшю, живуть в непоказній тиші благодатні, спокійні, глибокі картини, як душі митців, які їх створили. Вишукані завіси з дорогої тканини та численні маленькі шибки вікон зі свинцевими перетинками випромінюють заходи сонця, занурюючи їдальню або салон в ціле багатство барв. Меблі — широкі, вигадливі, з безліччю замкових шпарин та секретів, ніби вишукані душі. Дзеркала, метали, тканини, золотарство й фаянс виконують для ока німу й таємничу симфонію, і від кожної речі, з кожного кута, з кожної шпарини шухляд та складок тканин сочиться неповторний аромат, як спогад про Суматру, він є ніби душею всього помешкання.

Кажу ж бо, справжня країна молочних річок, де все випромінює багатство, чистоту й блиск, ніби щире сумління, ніби чудове кухонне начиння, ніби сяйна ювелірна крамниця, ніби коштовності з яскравих самоцвітів. Скарби всього світу стікаються туди, ніби в дім працьовитої людини, яку шанують у всьому світі. Особлива країна, що вивищується над усіма іншими, як Мистецтво вивищується на Природою, перетвореною силою мрії, виправленою, оздобленою, віднайденою наново.

Хай собі шукають і шукають, нехай повсякчас відсувають межі свого щастя, всі оці алхіміки садівництва! Нехай пропонують винагороду в шістдесят, ба навіть в сто тисяч флоринів для тих, хто зможе здійснити їхні честолюбні задуми. А я вже знайшов свій чорний тюльпан та свою синю жоржину!

Незрівнянна квітка, знову віднайдений тюльпан, алегорична жоржина, хіба не в цьому спокійному і мрійливому, такому прекрасному краї слід їм жити й квітнути? Хіба не була б ти оточена там зусебіч своїми подобами або, як кажуть містики, своїми відповідностями?

Мрії, самі лише мрії! Що вишуканіша й витонченіша душа, то далі від можливого відносять її мрії. Кожна людина несе в собі свою дозу природного опію, яку щораз творить

і оновлює; чи багато набереться в нас годин між народженням і смертю, які сповнювали нас істинною радістю від рішучого і вдалого вчинку? Чи житимемо ми колись там, чи перенесемося в ту картину, створену моєю уявою, де все нагадує про тебе?

Усі ці скарби, всі ці меблі, ця розкіш, порядок, аромати, небачені рослини — все це ти. Потужні ріки й тихі канали — це також ти. А ними пливуть величезні кораблі, до краю завантажені скарбами, звідки долинають монотонні співи веслярів — то мої думки, які дрімають ледь погойдуючись на твоїх грудях. Віддзеркалюючи всю глибину неба в своїй прекрасній душі, ти з ніжністю ведеш їх до моря, що є Безкінечністю; й коли потомлені від хитавиці й завантажені товарами зі Сходу, вони повертаються до рідної гавані — то знову мої, збагачені думки, що повертаються з Безкінечності до тебе.

XIX

Іграшка бідної дитини

Хочу показати вам одну невинну забаву. Так мало існує розваг, які не були б порочними!

Коли вранці ви виходите з дому з наміром прогулятися великими вулицями, набийте свої кишені різними копійчаними цяцьками, такими, як плескатий полішинель на мотузку, ковалі, що по черзі б'ють по ковадлу, вершник на коні, під хвостом у якого свисток — і на порозі кнайпи чи в затінку придорожніх дерев роздайте їх незнайомим бідним дітям, що вам трапляться. Ви побачите, якими неймовірно великими стануть їхні очі. Спершу вони не наважаться щось у вас брати, не віритимуть своєму щастю. Потім хутко вихоплять у вас подарунок і втечуть геть, як то роблять кішки, щоб подалі від вас з'їсти одержаний шматок, оскільки добре вивчили, що від людини слід триматись на відстані.

На алеї за ґратами широкого саду, в глибині якого сяяв у сонячному промінні чудовий замок, стояв гарний, охайний хлопчик у сільському вбранні, яке має такий милий вигляд на дітях.

Розкіш, безтурботність та вигляд звичного багатства роблять цих дітей такими чарівними, ніби вони й справді зроблені з іншого тіста, аніж діти простих та бідних.

Поряд з ним у траві лежала пречудова лялька, така ж чепурненька, як і її господар, лакована, позолочена, вбрана в пурпуровий одяг, оздоблена плюмажем та скляним намистом. Та дитина не звертала увагу на свою улюблену ляльку, й ось на що вона дивилася:

По інший бік ґрат, на дорозі посеред будяків та кропиви стояла інша дитина, брудна, хирлява, вся у сажі, один з тих

маленьких знедолених, красу яких здатний помітити лише неупереджений погляд — так само око справжнього знавця розрізняє шедевр живопису під грубим шаром каретного лаку — що проникає крізь огидний наліт жебрацтва.

Крізь ці символічні ґрати, які розділяли два світи — велику дорогу й замок, бідна дитина показувала багатій свою власну іграшку, яку та розглядала з пожадливою цікавістю, ніби якусь рідкісну, невідому дивину. Цією іграшкою, якою малий нечупара дражнив чужу уяву, трясучи й розгойдуючи нею в заґратованому ящику, був живий пацюк! Батьки, очевидно, з метою економії, знайшли для нього забавку просто в самому житті.

І двоє дітей по-братськи усміхалися одне до одного, сяючи зубами однакової білизни.

XX

Дарунки Фей

То було велике збіговище Фей, під час якого слід було розподілити дарунки для новонароджених, що з'явилися на світ за останню добу.

Усі ці старомодні Сестри Долі з мінливим настроєм, усі ці дивні Матері радості й горя були надзвичайно різні: одні мали похмурий і невдоволений вигляд, інші — задерикуватий й лукавий; одні були юними й завжди юними залишалися, інші — старі й завжди були старими.

Всі батьки, що вірили у Фей, також прийшли, й кожен тримав на руках своє немовля.

Таланти, Здібності, щасливі Нагоди та непереборні Обставини було згруджено в кутку зали, ніби призи на помості під час церемоній нагородження. Незвичним тут було те, що дари не були винагородою за особливі зусилля, а якраз навпаки — то було своєрідне благодіяння, яке призначалося тим, хто ще не прожив своє життя, благодіяння, яке могло стати вирішальним для їхньої долі й так само легко виявитися джерелом щастя, як і лиха.

Бідні Феї були страшенно заклопотані, оскільки натовп прохачів не зменшувався; тоді як чарівний світ, розташований між Небом і Землею, так само, як і наш, підпорядкований невблаганним законам Часу та його незліченним нащадкам: Дням, Годинам, Хвилинам, Секундам.

Насправді вони були так само збуджені, як міністри в приймальні дні або працівники ломбарду під час національних свят, коли дозволено безвідсоткове повернення застав. Гадаю, що вони навіть часом позирали на стрілки годинника

з таким самим нетерпінням, що й наші судді, які, засідаючи з самого ранку, не можуть заборонити собі мріяти про обід, про родину та про свої улюблені пантофлі. Якщо надприродне правосуддя й обходиться без поквапності й випадковості, не маємо дивуватися, коли подибуємо те саме в правосудді людському. Інакше ми самі були б несправедливими суддями.

Саме цього дня було також допущено декілька надзвичайно прикрих помилок, що можна було б вважати дивним, якби завбачливість, а не примхливість була споконвічною ознакою Фей.

Так, здатність притягувати, як магнітом, великі статки було присуджено єдиному спадкоємцю дуже заможної родини, який не маючи ні особливого нахилу до благодійності, ні якогось потягу до набуття видимих благ цього світу, мав пізніше дивним чином опинитися в скрутному становищі разом з усіма своїми мільйонами.

А любов до Краси та поетичний хист було подаровано синові останнього жебрака, який працював каменярем; він не мав жодної змоги ні розвивати здібності, ні задовольняти прагнення свого жалюгідного нащадка.

Забув вам сказати, що дари в таких випадках видаються раз і назавжди, від них годі відмовитися.

Усі Феї попідводилися, оскільки гадали, що їхній марудний обов'язок вже виконано, адже більше не залишалося жодних дарунків, жодної милості, яку можна було б кинути отій людській дрібноті; та нараз якийсь добродій, на вигляд дрібний крамар, скочив на ноги й, ухопивши за зіткану з різнобарвного серпанку сукню найближчої до нього Феї, вигукнув:

— Гей! шановна Пані! ви нас забули! Залишився ще мій малюк! Мені не хочеться вертатись ні з чим.

Фея мала всі причини бути спантеличеною, адже не залишилося вже зовсім нічого. Проте вона вчасно пригадала той добре відомий закон, який, проте, застосовувався надто рідко, закон надприродного світу, в якому мешкають безтілесні

божества, що прихильно ставляться до людини й часом змушені вважати на її бажання: Феї, Гноми, Саламандри, Сильфіди, Ельфи, Русалки, Водяники та Ундини. Я веду мову про закон, який дозволяє Феям у тих випадках, коли всі дари закінчилися, створити ще один новий дарунок, якщо в них стане уяви створити його відразу.

Тож добра Фея відповіла з упевненістю, гідною її статусу: «Я даю твоєму синові… я йому дарую… Дар подобатися!»

— Подобатися?.. як це подобатися?.. чому подобатися?..— настирно питав крамар, який, очевидно, був одним з тих звичайних резонерів, не здатних піднятися до логіки Абсурду.

— А ось тому! тому! — відповідала розгнівана фея, відвернувшись до нього спиною; й знову приєдналась до своїх компаньйонок, промовивши до них: «Це ж треба, який пихатий французик! Він, бачите, хоче все зрозуміти; одержав для свого сина найкращий дарунок, та ще й наважується заводити дискусії про те, що не підлягає обговоренню!»

XXI

Спокуси, або Ерос, Плутос* та Слава

Два розкішні Дияволи й одна не менш надзвичайна Чортиця піднялися минулої ночі тими таємничими сходами, звідки Пекло проводить свої напади на беззахисну вві сні людину і потайки вступає з нею у зв'язок. І ось вони постали переді мною в усій красі, ніби на сцені. Сірчане сяйво промінилося від цих трьох постатей, вирізняючи їх на тлі глупої ночі. Вони мали такий гордий та неприступний вигляд, що спершу всі троє видалися мені справжніми Богами.

Обличчя першого Диявола було невизначеної статі, а в усіх обрисах його тіла було видно м'якість античного Бахуса. Його прекрасні задумливі очі, темного, незрозумілого кольору, нагадували фіалки, які ще хиляться до землі під вагою важких сліз недавньої грози, а його напіврозтулені уста здавалися гарячими курильницями, з яких в'ється приємний ароматний дим; і щораз, як він зітхав, починали світитися кохахи, що ширили запах мускусу й зліталися, тріпочучи крильцями, на жар його подиху.

Довкола його пурпурової туніки обвився, ніби пояс, сяйний змій; здіймаючи голову, він поглядав на нього млосним поглядом своїх жарких очей. До цього живого пояса були підвішені поряд з фіалами, наповненими лиховісними трунками, сяйні ножі та хірургічні інструменти. У правиці він тримав ще одну посудину з сяйною червоною рідиною, на якій була

---

* *Плутос* — давньогрецький бог багатства, син Ясіона й Деметри.

етикетка з химерними словами: «Пийте, то кров моя, чудовий засіб для серця»; у лівиці в нього була скрипка, яка, очевидно, служила йому, щоб оспівувати свої радощі й печалі та ширити отруту безумства під час відьомських шабашів.

На його витончених кісточках висів обривок золотого ланцюжка, й коли він мав відчуття, що щось йому там заважає, й опускав очі, то погордливо оглядав свої нігті, що сяяли й іскрилися, як коштовні камені.

Він поглянув на мене своїми смутними, невтішними очима, з яких сочився підступний дурман, і промовив до мене голосом, що звучав, ніби музика: «Варто тобі захотіти, лише захотіти, і я зроблю тебе володарем душ, ти станеш більшим господарем над живою матерією, ніж скульптор над глиною; спізнаєш нескінченну насолоду виходити за межі самого себе, щоб знайти забуття в іншому, притягувати чужі душі до такої міри, щоб плутати їх зі своєю власною».

І я відповідав йому: «Красно дякую! мені нічого робити з цим мотлохом чужих душ, які безперечно не варті більшого, ніж моя власна бідна душа. Хоча я й соромлюся деяких моїх спогадів, проте не хочу нічого забувати; й навіть якби я зовсім не знав тебе, давнє чудовисько, то твої химерні ножі, твої підступні зілля, ланцюги на твоїх ногах вказують доволі ясно, якою неприємною може бути дружба з тобою. Залиш свої дари при собі».

Другий Диявол не мав ні того трагічного й привабливого вигляду, ні вишуканих і спокусливих манер, ні витонченої й запашної краси. Він був велетенським, його очі на широкому обличчі заплили від тлусту, тяжке черево звисало на стегнах, а шкіра була вся помережана, ніби татуюванням, зображеннями крихітних рухомих фігурок, що уособлювали всі можливі різновиди вселенських злигоднів. Тут були висхлі чоловічки, що добровільно вішалися на цвяху; худі, потворні карлики, чиї очі благально молили милостині ще наполегливіше, ніж тремтячі руки; постарілі матері, які прикладали недоношених немовлят до своїх зсохлих грудей. І ще було багато інших.

Гладкий Диявол гупав кулаком по своєму величезному череві, й щоразу звідти відлунював дзенькіт металу, що переходив у тихий стогін незліченних людських голосів. І він реготав, безсоромно показуючи свої гнилі зуби, гучним дурнуватим реготом, яким у будь-якій країні заходяться деякі люди після надто ситного обіду.

І він промовив до мене: «Я можу дати тобі те, з чим можна досягти всього, те, що все врівноважить і може все замінити». І він поплескав по своєму велетенському кендюху, й гучне відлуння від нього було ніби коментарем до його грубо мовлених слів.

Я відвернувся з огидою й відповів: «Мені не потрібні задоволення за рахунок чужої біди; я не хочу багатства, на якому тяжіють усі людські нещастя, що оздоблюють твою шкіру, ніби візерунки на шпалерах».

Що ж до Дияволиці, то я збрехав би, якби не визнав, що, поглянувши на неї вперше, знайшов у ній якусь чудернацьку чарівність. Щоб визначити цю чарівність, я міг би порівняти її хіба що з привабливістю дуже гарних жінок на схилі літ, які ніби вже більше не старіють й чия краса береже в собі проникливу чарівність руїн. Вона мала водночас владний і розкутий вигляд, а її очі, хоч і мали навколо темні кола, були наділені чарівною силою. Найбільше мене вразила таємниця її голосу, що нагадував водночас найніжніші контральто та легку хрипоту горла, що постійно промивається горілкою.

«Хочеш дізнатися, у чому моя могутність? — запитала лжебогиня милим, суперечливим голосом.— Тоді слухай».

Й вона притулила до уст велетенську сурму, що була на вигляд немов якась дудка, прикрашена стрічками, з написаними на них заголовками усіх газет світу; й крізь цю сурму прокричала моє ім'я, яке прокотилося через простір з гуркотом ста тисяч громовиць й повернулося до мене луною від найдальшої планети.

«Чорт! — вигукнув я, напівзачудований,— це й справді чогось вартує!» Та роздивившись пильніше цю спокусливу

козир-бабу, у мене зринув неясний спогад про те, що я її вже бачив раз в компанії моїх знайомих гульвіс; пригадалося мені й глухе мідне звучання продажної сурми.

І я, сповнений такого презирства, на яке був тільки здатний, відповів: «Годі! Я не збираюся брати шлюб із коханкою певних людей, чиї імена не стану називати».

Ясно, що після такої стоїчної відмови, я мав повне право пишатися собою. Та тут, на жаль, я прокинувся, й мене полишила вся моя сила. «Справді,— сказав я собі,— я мусив дуже міцно спати, щоб виявити таку делікатність. Ех! якби ж вони повернулися зараз, коли я не сплю, я не був би таким манірним!»

І я голосно звернувся до них з проханням пробачити, пропонував їм скільки і як завгодно піддавати мене всіляким ганебним приниженням, щоб лише знову здобути їхню ласку; та, очевидно, я надто тяжко їх образив, бо вони ніколи більше не повернулися.

XXII

Вечірні сутінки

Згасає день. Велике умиротворення охоплює бідні душі, стомлені від тяжкої денної праці; а їхні думки набувають тепер сутінкових барв, ніжних і розпливчастих.

Проте з висоти гори крізь прозорі вечірні хмари до балкону долинає голосне ревіння, що складається з безлічі різнорідних криків, що надає простору якоїсь похмурої гармонії, як приплив, що починає підійматися, чи буревій, що набирає сили.

Що за бідолахи не мають спокою ввечері й, ніби сови, сприймають настання ночі за сигнал до шабашу? Це моторошне виття долинає до нас з чорного прихистку на вершині гори; й увечері, коли я курю, споглядаючи спокій широкої долини, наїжаченої дахами будинків, вікна кожного з яких кажуть: «Тут зараз панує мир, тут панує родинна радість»,— я заколисую свою думку, причаровану цією подобою пекельної гармонії.

Сутінки збуджують божевільних. Пригадую, я мав двох друзів, які з приходом сутінок ставали по-справжньому хворими. Один з них забував у такому стані всі обов'язки, які накладає дружба чи принаймні проста поштивість, і кидався, мовби дикун, на першого стрічного. Якось я бачив, що він пожбурив у голову метрдотелю чудово приготоване курча, в якому йому вдалося розгледіти якийсь образливий знак. Вечір, провісник глибоких пристрастей, міг отруїти йому найзахопливіші принади.

Другий плекав своє хворобливе честолюбство, і що пізнішою була година, то дедалі різкішим, похмурішим, в'їдливішим він ставав. Поблажливий та люб'язний протягом дня, ввечері він ставав немилосердним; й не лише стосовно інших,

але й щодо самого себе заходився люттю, впадаючи у свою присмеркову манію.

Перший помер божевільним, не здатним впізнати власних жінку й дитину; другий постійно носить у собі гарячковий неспокій, і навіть якби він був відзначений всіма почестями, якими лише можуть нагородити правителі або республіка, я певен, що сутінки й надалі збуджували б у нього потяг до нових небачених почестей. Ніч, яка на їхні душі ширить свій морок, у мою душу приносить світло; й хоча нерідко можна спостерегти два протилежних результати того самого явища, на мене це завжди справляє загадкове й тривожне враження.

О ноче! о прохолодні сутінки! Для мене ви є початком внутрішнього свята, ви звільняєте від тривог. Посеред самотніх рівнин чи в кам'яних лабіринтах столиці, при світлі зірок чи спалахах вуличних ліхтарів, ви є феєрверками на честь богині Свободи!

Сутінки, які ж ви ніжні й ласкаві! Рожева заграва, яка ще ледь тремтить на обрії, ніби агонія дня, що помирає під переможним натиском ночі, вогні канделябрів утворюють темно-червоні плями на тлі останнього призахідного сяйва, тяжкі запони, що їх невидима рука насуває з глибин Сходу, вони ніби відображають ті суперечливі почуття, що борються в серці людини в самітній час її життя.

А ще спадають на думку химерні вбрання танцівниць, де в мареві прозорого й темного газу можна на мить побачити, як приглушено зблискує спідниця, так само милі спогади з минулого проходять крізь сутінки теперішнього; зорі, золоті й срібні, якими всіяна Ніч, — то вогники фантазії, що світять лише в її глибокій жалобі.

XXIII

Самотність

Один газетяр-філантроп казав мені, що самотність шкодить людині; на підтвердження своєї тези він, як і всі невірні послався на слова отців церкви.

Я знаю, що Демон охоче відвідує пустельні місця, що потяг до вбивства і хіть чудово розгоряються на самоті. Але можливо й те, що самотність небезпечна лише для марнотних і заблукалих душ, у яких водяться пристрасті й химери.

Певна річ, балакун, найбільше задоволення для якого — виголошувати промови з висоти кафедри чи трибуни, ризикує на острові Робінзона цілковито втратити глузд. Не вимагатиму від мого газетяра чеснот Крузо, але прошу його не наполягати на звинуваченні тих, хто залюблений у самотність і таємницю.

Серед різних порід базік трапляються й такі особини, які менше супротивилися б страті, якби мали можливість виголосити з ешафоту розлогу промову, не боячись, що барабани Сантерра* обірвуть їх на півслові.

Мені не шкода їх, оскільки мені здається, що їхні ораторські вправляння приносять їм таку ж насолоду, яку інші віднаходить у мовчанні та зосередженості; але я їх зневажаю.

Найбільше бажав би я, щоб мій клятий газетяр дав мені волю обирати розваги на власний розсуд. «Ви ніколи не відчуваєте потребу,— запитав він мене, гугнявлячи апостольським

---

* *Антуан Жозеф Сантерр* (1752–1809) — французький бровар, який під час Французької революції став генералом. Він командував Національною гвардією й брав участь в організації страти Людовіка XVI.

тоном,— поділитися своїми радощами?» Ви бачили такого витонченого заздрісника? Він знає, що я зневажаю його радощі, й воліє проникнути в мої, огидний зануда!

«Велике нещастя — не мати можливості побути на самоті!..» — якось сказав Лабрюєр**, щоб присоромити всіх тих, які біжать у натовп, щоб забутися в ньому, очевидно, зі страху, що не зможуть витримати самих себе.

«Майже всі наші біди стаються від того, що ми не здатні залишитися у своїй кімнаті», казав інший мислитель, здається, Паскаль, закликаючи так до келії зосередженості всіх тих безумців, які шукають щастя в неспокої й проституції, яку я назвав би братською, якби хотів послуговуватися високим штилем моєї епохи.

** *Жан де Лабрюєр* (1645–1696) — французький письменник-мораліст, відомий своєю книгою «Характери».

XXIV

Плани

Прогулюючись великим самотнім парком, він промовив до себе: «Якою гарною була б вона у придворному вбранні, вигадливому й розкішному, в якому спускалася б у вечірню пору сходинками мармурового палацу до зелених галяв і басейнів! Адже вона на вигляд як справжня принцеса».

Трохи згодом, проходячи вулицею, він зупинився біля крамнички гравюр і, надибавши одну, що зображала тропічний пейзаж, промовив до себе: «Ні! не в палаці хотів би я володіти її коштовним життям! Адже там ми з нею ніколи не почуватимемося як удома. Зрештою, на стінах, оздоблених позолотою, годі знайти місце навіть для її портрета; в цих врочистих галереях не знайдеться жодного затишного куточка. Безперечно, саме тут нам слід оселитися, щоб втілити мрію мого життя!»

Розглянувши ретельно всі деталі гравюри, він провадив далі: «Там, на морському березі, гарна дерев'яна хатинка в оточенні всіх цих дивовижних, ряхтливих дерев, назви яких я забув.., у повітрі шириться незбагненний, п'янкий аромат... хатинку сповнює запах троянд та мускусу... а позаду неї на віддалі видно вершечки щогл, які ледь погойдуються від морських брижів... довкола нас у кімнаті, залитій рожевим світлом, що шириться крізь завіси, оздобленій свіжими циновками та прикрашеній квітами з п'янким ароматом, з кількома старовинними португальськими фотелями в стилі рококо, з тяжкого темного дерева (де вона знайшла б затишний відпочинок, ледь помахуючи віялом та покурюючи тютюн з легким домішком опію), зовні долинає щебет пташок, сп'янілих від

світла, та базікання маленьких негритянок.., а вночі як супровід моїх снів лунає журлива пісня еолових дерев, меланхолійних казуарин!..* Так, справді, саме там є декорації, які я шукаю. Що мені робити з палацом?»

І згодом, коли він прямував широкою вулицею, то запримітив чепурний на вигляд готельчик, з вікна якого, прикрашеного строкатими східними фіранками, визирали дві усміхнені голівки. І нараз він знову заговорив до самого себе: «Мої думки надто полюбляють мандри й вирушають так далеко на пошуки того, що зовсім поряд зі мною! Задоволення й щастя можна надибати в першому стрічному готелі, випадковому заїзді, що буває таким багатим на насолоди. Палахкотіння вогню в каміні, барвистий фаянс, добра юшка, міцне вино та широке ліжко з трохи шорсткими, але чистими простирадлами — годі бажати кращого!»

Й повернувшись самітньо додому, о тій порі, коли поради Мудрості більше не заглушаються гамором зовнішнього життя, він промовив до себе: «У мріях я відвідав сьогодні три помешкання і скрізь знаходив однакове задоволення. Для чого змушувати своє тіло до пересувань, якщо моя душа здатна так легко мандрувати? Тож навіщо втілювати свої задуми в життя, якщо вони вже самі собою є насолодою?»

---

* *Казуарина* — рід вічнозелених деревних і чагарникових рослин родини казуаринових, паростки яких нагадують хвощі. Батьківщина — Південно-Східна Азія та західна Океанія.

XXV

Гарна Доротея

Сонце давить на місто своїм немилосердним, прямим промінням; пісок сліпить, а море виблискує, як дзеркало. Все довкола ніби заціпеніло й повільно занурюється в полуденний сон, той сон, що подібний до солодкої смерті, коли людина в напівдрімоті спізнає насолоду самозабуття.

Проте Доротея, сильна й горда як сонце, простує порожньою вулицею, єдина жива душа о цій порі — яскрава й чорна пляма серед безкрайньої блакиті.

Вона крокує, ледь погойдуючи торсом, таким струнким над широкими стегнами. Її сукня з яскраво рожевого шовку тісно прилягає до тіла, на темному тлі вона вирізняє її шкіру й чітко вимальовує видовжену талію, гнучку спину й гострі груди.

Її червона парасолька приглушує сонячне світло й відкидає на обличчя червонуваті тіні, ніби гарячий рум'янець.

Вага її пишних, майже синіх кіс відтягує ніжну голівку назад й робить ходу тріумфальною та зніженою водночас. Важкі підвіски стиха теленькають в її тендітні вушка якісь таємниці.

Часом морський бриз задирає поділ її гойдливої спіднички, відкриваючи чудову струнку ніжку; і її стопа, подібна до стоп мармурових богинь, що їх Європа позачиняла у своїх музеях, залишає свій точний відбиток на дрібному піску. Адже Доротея така надзвичайна кокетка, що задоволення від чужого захоплення перевершує в неї навіть гордість вільновідпущеної; й хоча вона є вільною жінкою, проте ходить босоніж.

Тож крокує вона, така досконала, щаслива життям, зі сліпучою усмішкою, ніби в далечині вона помітила люстерко, що віддзеркалює її поставу й красу.

О порі, коли навіть собаки скавулять під пекучим сонцем, яка могутня причина змусила вийти з дому розманіжену Доротею, прекрасу й холодну, як бронза?

Чому вона покинула свою маленьку, кокетливо облаштовану домівку, яку їй вдалося без особливих витрат, лише за допомогою квітів та плетених рогож перетворити на дивовижний будуар, де вона так полюбляє ніжитися, чесати свої коси, покурювати тютюн, змушувати обмахувати себе великим віялом, розглядати його у дзеркалі в той час, як морські хвилі розбиваються об пісок усього за сотню кроків звідси, акомпонуючи її мріянням потужною й монотонною мелодією, а з глибини двору шириться принадний аромат рагу з крабів, приправленого рисом і шафраном, що вариться в чавунному каганці?

Можливо, вона має побачення з якимось молодим офіцером, який наслухався в далеких краях оповідей своїх товаришів про знамениту Доротею? Без сумніву, вона попросить його, наївне створіння, описати їй бал в Опері та запитуватиме, чи можна приходить туди босоніж, як на тутешніх танцях в неділю, де навіть старі негритянки п'яніють та чманіють від радості; а ще чи то правда, що всі паризькі панії гарніші за неї?

Доротея, оточена ласкою і захопленням, була б цілком щасливою, якби їй не доводилося відкладати піастр за піастром, щоб викупити свою одинадцятирічну молодшу сестру, яка так рано подорослішала й стала такою гарною! Безперечно, вона зможе це зробити, добра Доротея; адже господар дівчинки такий жмикрут, що йому годі розгледіти якусь іншу красу, крім краси золота!

XXVI

Очі бідних

Ох! бажаєте знати, чому сьогодні я ненавиджу вас. Безперечно, збагнути це вам буде не легше, ніж мені пояснити, адже ви воістину найдосконаліший взірець жіночої черствості з тих, що я зустрічав.

Разом ми провели довгий день, який видався мені коротким. Ми щиро пообіцяли одне одному, що всі наші думки стануть спільними, й наші душі возз'єднаються воєдино — мрія, в якій, зрештою, немає нічого оригінального, хіба крім того, що цю мрію всіх людей ще ніхто не здійснив.

Під вечір ви ледь притомилися й захотіли присісти перед новою кав'ярнею на розі нового бульвару, який, незважаючи на купу будівельного сміття, гордо виставляв свою недовершену розкіш. Кав'ярня сяяла. Навіть газові ліхтарі горіли з якимось завзяттям новизни, й освітлювали на всю потужність стіни, що сліпили очі своєю білизною, сяйні поверхні дзеркал, позолота багетів та карнизів, щокатих пажів, які ледве стримували на повідках зграї гончаків, що тягли їх за собою, придворних паній, що усміхалися до своїх мисливських соколів, які сиділи на їхніх кулачках, німф та богинь, що несли на головах тарелі з фруктами, тістечками та дичиною, Геб* та Ґанімедів**, які тримали на витягнутих руках маленькі амфори з молочним

---

* *Геба* — у давньогрецьких міфах — вродлива дочка Зевса й Гери, богиня вічної молодості.

** *Ґанімед* — у давньогрецьких міфах — син троянського правителя Троя та німфи Каллірої; вирізнявся надзвичайною вродою.

десертом або двоколірні вази з різнобарвним морозивом; ціла історія й міфологія на службі в обжерливості.

Просто перед нами на дорозі стояв високий чоловік років сорока, з втомленим обличчям та сивіючим волоссям. Він тримав за руку маленького хлопчика, а на іншій руці тримав ще одне крихітне створіння, надто слабке, щоб рухатися самостійно. Він виконував обов'язки няньки й вивів своїх дітей на вулицю подихати свіжим повітрям. Вони були вбрані в лахміття. Всі три обличчя мали надзвичайно серйозний вираз, і три пари очей, не відриваючись, дивилися на нову кав'ярню з однаковим захопленням, що різнилося лише за віком.

Очі батька промовляли: «Яка краса! яка краса! Здається, все золото нашого бідного світу прикрашає ці стіни!» Очі старшого хлопчини провадили й собі: «Яка краса! яка краса! але до цього дому можуть заходити лише люди, які не подібні до нас». Що ж до найменшого, то його очі здавалися зачарованими й не відображали нічого, крім наївного й щирого захоплення.

Бродячі співці стверджують, що радість робить душу добрішою й пом'якшує серце. Того вечора вони мали рацію щодо мене. Я не лише був зворушений цією родиною з очима, я навіть трохи відчував сором за всі ті склянки й карафки, завеликі для нашої спраги. Мій погляд шукав ваших очей, моє кохання, щоб прочитати в них свою думку; я занурився в глибину ваших очей, таких гарних і таких несподівано ніжних; ваших зелених очей, у яких мешкає каприз та які надихає Місяць, коли ви промовили: «Мені нестерпні ці люди з очима, витрі-щеними, як розкрита брама! Ви не можете попрохати господаря кав'ярні прогнати їх звідси?»

Як важко розуміти одне одного, мій янголе, якими незбагненними є думки, навіть між людьми, що кохають одне одного!

XXVII

Героїчна смерть

Фанчулле був чудовим блазнем і майже другом Князя. Проте осіб, які за своїм соціальним станом призначені для комічного, фатально притягують серйозні речі, і хоч може здатися дивним, але ідеї батьківщини та свободи непереборно захопили думки комедіанта, і якось Фанчулле вступив у змову, організовану кількома невдоволеними аристократами.

Скрізь знайдуться добродії, які донесуть владі на тих, кого охопив жовчний настрій та хто задумує скинути правителів й взятися за перебудову суспільства, не переймаючись про його на це згоду. Згадані панове разом з Фанчулле були заарештовані, під тортурами зізналися в своїх намірах і були засуджені до страти.

Охоче вірю, що Князь був досить збентежений, коли дізнався, що серед заколотників опинився і його улюблений блазень.

Князь був не кращий й не гірший від інших, та надто загострена чуттєвість нерідко робила його жорстокішим та деспотичнішим порівняно з подібними до нього. Як пристрасний любитель красних мистецтв та їхній чудовий знавець, він був воістину ненаситним до насолод. Цілком байдужий як до людей, так і до моралі, за натурою своєю істинний митець, він не знав страшнішого ворога за Нудьгу. Завдяки тим неймовірним зусиллям, до яких він вдавався, щоб врятуватися від цього світового тирана або й здолати його, він міг би з боку доскіпливого історика заслужити назвисько «потвора», якби у його володіннях було б дозволено писати про щось, окрім того, що здатне приносити задоволення чи здивування, яке

також є нічим іншим, як однією з найвитонченіших форм задоволення. Найбільшим нещастям Князя була відсутність театру, який за розмірами був би відповідним до його генія. Деякі юні Нерони задихаються в надто вузьких рамках, і в наступні століття вже ніколи ніхто не довідається про їхні імена та добрі наміри. Непередбачуване Провидіння надало цьому володареві здібності більші, ніж його володіння.

Нараз поширилася чутка, що Князь має намір помилувати всіх змовників; джерелом цієї чутки стало оголошення про велику виставу, в якій Фанчулле мав зіграти одну з найбільших та найкращих ролей, та в якій, як казали, мали взяти участь і засуджені аристократи; що було явною ознакою того, що, на думку недалеких умів, ображений Князь має милосердні наміри.

Від людини, яка за своєю природою та з власної волі поводиться ексцентрично, можна очікувати чого завгодно, навіть милосердя, якщо вона розраховує знайти в цьому несподівану розвагу. Та для тих, хто, як і я, зміг далі за інших проникнути в глибини цієї химерної й хворої душі, набагато вірогіднішим здавалося бажання правителя гідно оцінити акторський хист людини, засудженої до смерті. Він захотів скористатися нагодою, щоб провести психологічний експеримент, що мав для цього інтерес державної ваги, й перевірити, до яких меж звичайні здібності актора можуть бути змінені або збагачені під впливом надзвичайної ситуації, в якій він опинився; тож чи міг цей намір, що зародився в його душі, хоча б віддалено нагадувати прояв милосердя? Це питання годі з'ясувати колись до кінця.

Нарешті настав великий день, і маленький двір розцвів у всій своїй пишноті; й важко було уявити, не побачивши на власні очі, всю розкіш, яку зміг виставити на показ привілейований клас маленької держави, наділений обмеженими засобами, щоб влаштувати істинне торжество. Істинним воно було в подвійному сенсі: завдяки впливу казкової розкоші та завдяки значущій та загадковій атмосфері, що панувала серед усього цього заходу.

Шановний Фанчулле завжди виявляв особливий блиск у німих або майже безсловесних ролях, що нерідко виявлялися головними в тих феєричних драмах, які алегорично розгортають перед нами містерію життя. Він піднявся на лаштунки легко й цілком невимушено, що лише посилило серед шляхетної публіки думку про поблажливість та прощення.

Коли про актора кажуть: «Це добрий лицедій!» — то мають на увазі, що за персонажем все ще проглядає виконавець, тобто його мистецтво, зусилля, воля. Проте якби акторові вдалося стати щодо свого персонажа тим, чим найкращі античні скульптури, що дивним чином одержали душу, ожили й почали дихати, рухатися й дивитися, стали б відносно до загальної та розпливчастої ідеї Краси, то, очевидно, це був би унікальний і цілком неймовірний випадок. Того вечора Фанчулле став довершеним втіленням ідеалізації, яку неможливо було не визнати живою, можливою, реальною. Цей блазень рухався, жестикулював, сміявся й плакав, здригався в спазмах, і навколо його голови ніби сяяв незнищенний ореол, невидимий для публіки, а тільки для мене, ореол, де, ніби в амальгамі, поєдналися промені Мистецтва й слава Мучеництва. Завдяки бозна-якійсь милості в грі Фанчулле було присутнє щось божественне й надприродне, що виявлялося в абсолютно екстраваґантних фіґлях. Моє перо тремтить, й сльози розчулення постійно навертаються мені на очі, поки я намагаюся описати вам цей незабутній вечір. Фанчулле довів мені з усією переконливістю й незаперечністю, що сп'яніння Мистецтвом здатне більше, ніж будь-яке інше, приховати від наших очей смертельну безодню, що геній може розігрувати комедію на краю могили з таким захопленням, що цієї могили він не бачить, адже він опиняється в дивовижному райському місці, де відсутні будь-які думки про могилу і знищення.

Хай би якою пересиченою й легковажною була вся та публіка, але невдовзі й вона відчула на собі всю могутність влади справжнього митця. Ніхто не згадував більше про смерть,

журбу й муки. Кожен безтурботно поринув у незліченні насолоди, які приносить споглядання живого витвору мистецтва. Вибухи радості й захоплення неодноразово прокочувалися залою, як невщухаюча громовиця. Сам Князь, захоплений незвичайним видовищем, долучився до аплодисментів своїх придворних.

Проте для проникливого погляду захоплення Князя видавалося не таким однозначним. Можливо, він почувався переможеним, незважаючи на свою деспотичну владу? Приниженим у своєму мистецтві наводити жах на серця та сковувати холодом душі? Ошуканим у своїх сподіваннях та осміяним у своїх передбаченнях? Такі здогади, не зовсім підтверджені, але й не цілком безпідставні, спадали мені на думку, коли я позирав на обличчя правителя, яке дедалі більше блідло порівняно зі своєю звичною блідістю, так сніг сипле на сніг. Його губи ставали все вужчими, а очі спалахували тим внутрішнім вогнем, подібним до заздрощів та прикрих почуттів, навіть коли він аплодував таланту свого старого друга, цього дивного блазня, який так добре висміював смерть. Нараз я побачив як Його Високість схилився до маленького пажа, що стояв поруч з його фотелем, і зашепотів йому щось на вухо. Пустотлива посмішка промайнула на обличчі хлопчини, й той швидко залишив князівську ложу, ніби квапився виконати термінове доручення.

За кілька хвилин пролунав різкий протяжний свист, який перервав Фанчулле на одному з найблискучіших моментів, той свист неприємно вразив серце й слух. І з того кутка зали, звідки пролунав цей несподіваний прояв глуму, якась дитина промчала проходом, намагаючись утамувати свій сміх.

Вражений, пробуджений зі свого мріяння Фанчулле спершу заплющив очі й майже відразу розплющив їх так широко, що вони здалися надмірно великими, потім розтулив рота, ніби хапав судомно повітря, гойднувся вперед, потім назад і замертво впав на лаштунки.

Той свист, швидкий, як сокира, чи справді він позбавив ката роботи? Чи Князь міг передбачити вбивчу силу своєї вигадки? Тут варто засумніватися. Чи шкодував він за своїм улюбленим, неповторним Фанчулле? Цілком щиро й справедливо в це повірити.

Для решти змовників це була остання комедійна вистава. Їх усіх стратили тієї ж ночі. Відтоді чимало лицедіїв, що високо поціновувалися в різних країнах, приїздили, щоб показати свою гру при дворі — та жоден з них не зміг ані зрівнятися з дивовижним хистом Фанчулле, ні заслужити тієї ж милості.

XXVIII

Фальшива монета

Дорогою від тютюнової крамниці мій друг ретельно сортував свої дрібні гроші; до лівої кишені камізельки він укинув дрібні золоті монетки, до правої — срібні монетки, а до лівої кишені штанів — цілу жменю мідного дріб'язку; й, нарешті, до правої — срібну двофранкову монету, яку він попередньо ретельно оглянув.

«Дивне й марнотне сортування!» — сказав я сам до себе.

Дорогою ми зустріли жебрака, який тремтливою рукою простяг до нас свого картуза.— Ніщо не здатне схвилювати мене більше, ніж німотне красномовство цих благальних очей, у яких людина, наділена чутливістю, зуміє прочитати стільки приниження й стільки докору. Глибину цього почуття нагадують хіба сльозливі очі собаки, якого б'ють.

Милостиня мого друга була значно щедрішою, ніж моя, тож я сказав йому:

— Маєте рацію, після радості дивуватися немає більшої радості, ніж самому викликати подивування.

— То була фальшива монета,— спокійно відповів він мені, ніби хотів виправдати переді мною свою надмірну щедрість.

Та в моєму нещасному мозку, що постійно перебуває в пошуках учорашнього дня (якою втомливою здатністю наділила мене природа!), раптом виникла думка про те, що таку поведінку мого друга можна пробачити лише в тому разі, якщо він хотів створити певну подію в житті жебрака, можливо, навіть довідатися про певні наслідки, згубні чи інші, до яких могла призвести фальшива монета в його руках. Хіба не могло так вийти, що йому вдалося б розміняти її на справжні гроші?

І хіба вона не могла з таким самим успіхом привести його до в'язниці? Шинкар чи пекар, приміром, можуть вимагати його затримання як фальшивомонетника або поширювача фальшивих грошей. Так само імовірно, що для бідного дрібного спекулянта ця монета може стати зародком багатства, що триватиме декілька днів. Моя фантазія мандрувала далі, наділяла душу мого друга крилами й робила всі можливі висновки з усіх можливих гіпотез.

Та той раптово перервав мої мріяння, повернувшись до моїх же слів: «Так, маєте рацію, немає приємнішого задоволення, ніж здивувати людину, даючи їй більше, ніж вона розраховувала».

На мить я глянув йому у вічі й був вражений, коли побачив, що в них світиться незворушна простодушність. І тоді я збагнув, що він хотів водночас виявити милосердя та зробити ґешефт; зекономити сорок су й завоювати серце Бога; потрапити до раю без зайвих затрат і, врешті, задурно одержати титул «благодійника». Я майже був готовий пробачити йому злочинну розвагу, на яку щойно вважав його здатним; мені здався доволі цікавим та незвичним той спосіб, яким він хотів підставити жебрака; чого я ніколи не міг би пробачити, так це його дурний розрахунок. Ми не можемо прощати злу людину, проте є певна її заслуга в тому, щоб вважати себе такою; та вада, яку найважче пробачити, — чинити зло через власну дурість.

XXIX

Щедрий гравець

Учора серед бульварної тисняви я відчув дотик загадкового Створіння, з яким завжди хотів познайомитися і яке відразу впізнав, хоча ніколи не бачив раніше. Безперечно, щодо мене він мав той самий намір, оскільки він, коли проходив, ледь підморгнув мені, і я поквапно скорився. Невідступно я йшов за ним, і невдовзі ми спускалися в якесь підземне помешкання, що купалося в яскравому світлі й такій розкоші, з якою годі було змагатися найбагатшим будинкам Парижа, які навіть близько не могли рівнятись до нього. Мені здалося дивним, що я так часто проходив попри цей розкішний прихисток, а входу не помічав. Тут панувала вишукана, хоча й дещо хмільна атмосфера, яка дозволяла майже миттєво забути всі ті нудотні жахіття життя; довкола все дихало сутінковим блаженством, подібним до того, що його відчували лотофаги, коли, приставши до зачарованого острова, де вічно світило м'яке післяполуденне сонце, відчули, як у їхній душі під заколисуючий, мелодійний відгомін водограїв зароджується бажання ніколи більше не повертатися до рідних пенатів, до своїх дружин, дітей, ніколи більше не виходити в розбурхане море з його гострими гребенями хвиль.

Там були дивні обличчя чоловіків і жінок, позначені фатальною красою, здавалося, ці обличчя я бачив раніше в ті часи й у тих краях, про які навіть не міг нічого до ладу пригадати; та вони навіювали мені радше братерську приязнь, ніж острах, що зазвичай з'являється при вигляді незнайомців. Якби я спробував якось визначити той незвичний вираз їхніх очей, то міг би сказати, що ніколи не бачив очей, у яких

з такою силою виявлявся б страх перед нудьгою та невгамовне бажання почуватися живим.

Сідаючи до столу, ми з моїм господарем уже були старими добрими друзями. Ми їли, пили без міри різноманітні вишукані вина, й найбільшою дивовижею для мене було те, що через кілька годин я був не п'яніший за нього. Проте гра, ця божественна розвага, переривала раз по раз наші бучні пиятики, і, мушу зізнатись, я програв свою душу, яку поставив під заклад із безтурботністю й героїчною легкістю. Душа — то така невловна річ, часто така непотрібна, а іноді така обтяжлива, що хвилювання, яке я відчув у зв'язку з цією втратою, було не більше, ніж якби під час прогулянки я загубив свою візитівку.

Ми довго курили сигари, незрівнянний смак і аромат яких сповнювали душу ностальгією за чужими краями та незнаним щастям, і, сп'янілий від усіх цих насолод, я наважився в пориві фамільярності, яка, здається, не була йому неприємною, вигукнути, наповнивши свою чашу до країв: «За ваше вічне здоров'я, старий Цапе!»

Ми також балакали про всесвіт, про його утворення та майбутнє зруйнування; про велику ідею століття, іншими словами, про прогрес та про здатність до вдосконалення, а особливо про всі види людської пихи. З цього приводу Його Високість не скупився на елеґантні й неперевершені дотепи, промовляючи їх з такою приємною інтонацією і кумедною незворушністю, яких я ніколи не стрічав у найвідоміших дотепників. Він розтлумачував мені абсурдність різних філософських систем, які досі володіли людськими умами, й навіть зволив повідати мені деякі фундаментальні принципи, право й користь від знання яких мені не хотілося б ділити хай би з ким. Він зовсім не нарікав на недобру славу, якої зажив у всіх частинах світу, й запевняв мене, що сам є особою, найбільш зацікавленою в руйнуванні різних забобонів; він також запевнив мене, що лише одного разу злякався за свою могутність,

у той день він почув, як якийсь проповідник, проникливіший за своїх братів по вірі, вигукнув з кафедри: «Брати мої, коли почуєте, як вихваляють просвіту, ніколи не забувайте, що найкращий з вивертів диявола — переконати нас, що його не існує!»

Згадка про цього знаменитого оратора природно привела нас до розмови про академії, і мій дивний співбесідник запевнив мене, що ніколи не вважав недостойним для себе частенько надихати перо, мову й свідомість наставників, і що він майже завжди особисто присутній, щоправда, залишаючись невидимим, на всіх академічних засіданнях*.

Підбадьорений його люб'язністю, я спитав, чи має він якісь звістки про Бога й чи бачився він з ним останнім часом. Він відповів мені з недбалістю, яка, проте, мала певний відтінок смутку: «Ми вітаємося при зустрічах, як два старих джентельмени, яким природжена ввічливість все-таки не дає остаточно забути колишні образи».

Навряд щоб колись Його Високість надавав таку довгу аудієнцію простому смертному, тож я боявся, що зловживаю його люб'язністю. Нарешті, коли тремтливий світанок освітив віконні шибки, цей славетний персонаж, якого оспівали стільки поетів і який став у пригоді стільком філософам, що трудилися для його слави, самі того не відаючи, сказав мені:

— Хочу, щоб ви мали гарний спогад про мене й переконалися в тому, що я, про кого говорять стільки поганого, часом буваю й добрим чортякою, як то у вас часом кажуть по-простому. Щоб хоч якось відшкодувати вам ті непоправні збитки, яких ви зазнали, втративши власну душу, я дарую вам одну ставку, яку ви могли б виграти, якби доля була б до вас

---

* Очевидно, Бодлер самоіронічно натякає на свою невдалу спробу бути обраним 1861 року до Французької академії на місце померлого Жана Батиста Лакордера (1802–1861), який був блискучим оратором.

милостивою; одне слово, даю вам можливість послаблювати й долати протягом усього життя ту таємничу недугу Нудьги, що є джерелом усіх ваших хвороб та всіх жалюгідних досягнень. У вас ніколи не виникатиме жодного бажання, у здійсненні якого я не міг би допомогти; отже, ви пануватимете над такими ж простаками, як і ви; вас оточуватимуть лестощі й навіть захоплення вами; срібло, золото, діаманти, казкові палаци самі йтимуть до вас і переходитимуть у вашу власність без найменшого зусилля з вашого боку; ви змінюватимете батьківщину й краї проживання так часто, як забажаєте у своїй уяві; ви невтомно насолоджуватиметеся життєвими радощами в чарівних краях, де завжди літо, а жінки пахнуть так добре, як квіти,— ну й таке інше...— додав він підіймаючись та відпускаючи мене з люб'язною усмішкою.

Якби я не боявся принизити себе в очах усього цього великого зібрання, то охоче припав би до ніг цього щедрого гравця, щоб виразити йому свою вдячність за його нечувані дари. Та після того, як я розстався з ним, у мені поступово почала прокидатися невгамовна недовіра; адже годі було повірити в таке неймовірне щастя, тож, коли я лягав спати, не міг стриматися, щоб за дурною звичкою не промовити слова молитви: «Мій Боже! Господи, мій Боже! зроби так, щоб чорт дотримав свого слова!»

XXX

Мотузка

Едуарові Мане

Ілюзії, казав мені мій друг, напевне, такі ж незліченні, як і стосунки людей між собою, або взаємини між людьми та речами. Й коли ілюзія зникає, тобто коли ми бачимо істоту чи факт такими, якими вони є поза нами, нас охоплює дивне почуття, що складається наполовину зі смутку за зниклою примарою, наполовину з приємного подивування перед новизною реального факту. Якщо й існує явище очевидне, тривіальне, завжди однакове, в природі якого годі помилитися, то це материнська любов. Уявити матір без материнської любові так само складно, як уявити світло без тепла; тож хіба не буде цілком законним приписати материнській любові всі дії та слова матері стосовно її дитини? Тож послухайте одну невелику історію про те, як дивним чином мене ввели в оману найприроднішою ілюзією.

Мій фах художника завжди змушував мене уважно вивчати обличчя та зовнішній вигляд людей, яких я стрічав, і ви самі знаєте, що то за задоволення від здатності, завдяки якій життя видається нам жвавішим та значущішим, ніж у інших людей. У тому віддаленому кварталі, де я мешкаю й де досі залишаються широкі, порослі травою ділянки поміж будівлями, я часто помічав дитину, чиє рум'яне, бешкетливе личко одразу привабило мене більше, ніж інші. Хлопчик частенько позував мені, а я робив з нього то маленького волоцюгу, то янгола, то міфологічного Амура. Просив його тримати то скрипку бродячого музики, то терновий вінець і цвяхи розп'яття,

то смолоскип Ерота. З часом кумедні вибрики цього малого шибайголови почали приносити мені таке задоволення, що якось я попросив його батьків, людей бідних, віддати його мені, при цьому я обіцяв добре його вдягати, давати трохи грошей та не примушувати до жодної роботи, окрім миття моїх пензлів та виконання дрібних доручень. Хлопчик, коли його відмили, став просто чарівним, а життя в мене мало видаватися йому раєм порівняно з убогим животінням в халупі своїх батьків. Проте, маю сказати, що хлопчина часом дивував мене незвичними нападами якоїсь не по-дитячому ранньої журби й що невдовзі він став виявляти схильність до цукру й лікерів, тож наступного разу, коли я помітив, що, незважаючи на мої попередження, він знову вчинив дрібну крадіжку, я пригрозив йому, що відішлю назад до батьків. Після цього я пішов, і надовго затримався в справах поза домом.

Яким же був мій жах і шок, коли першим, що трапилося мені на очі після повернення, був мій гарний хлопчина, бешкетливий супутник мого життя, який висів на дверцятах ось цієї шафи! Його ноги майже торкалися долівки; стілець, який він, очевидно, відштовхнув ногою, валявся перекинутий поряд з ним; голова судомно нахилена до плеча; його розпухле обличчя й широко розплющені очі, незворушний погляд яких змусив мене здригнутися, спершу здалися мені ознакою життя. Витягти його із зашморгу було не такою простою справою, як то може здатися. Він уже сильно задубів, і я з незрозумілою огидою скинув його на долівку. Для цього мені довелося, підтримуючи тіло однією рукою, іншою різати мотузку. Та то було ще не все: той малий чорт скористався надто тонкою шворкою, яка сильно уп'ялася в плоть, і мені довелося маленькими ножицями шукати мотузку між двома складками шкіри, щоб вивільнити шию.

Забув вам сказати, що я відразу голосно кликав на допомогу, але всі мої сусіди відмовилися прийти на поміч, вірні одному з тих звичаїв цивілізованих людей, який не дозволяє

їм, вже не знаю, з якої такої причини, втручатися у справи, пов'язані з вішальником. Врешті прийшов лікар і оголосив, що дитина мертва вже декілька годин. Пізніше, коли ми взялися роздягати його для поховання, трупне задубіння вже досягло такого ступеня, що, втративши надію зігнути його задубілі руки й ноги, ми були змушені розрізати й розривати на ньому одяг, щоб зняти його.

Комісар, якому я, певна річ, мав повідомити про те, що трапилося, подивився на мене скептично й сказав: «Ой, щось це підозріло!» — його, без сумніву, водночас підштовхували закорінене бажання та службовий обов'язок навіювати страх невинним і про всяк випадок змушувати їх почуватися винними.

Залишалося виконати найголовніший обов'язок, від самої думки про який мною аж трусило: слід було повідомити батькам. Ноги відмовлялися мені служити. Та все ж таки я наважився. І був дуже вражений тим, що мати залишалася незворушною, вона не зронила жодної сльози. Я приписав цю дивну поведінку тому жахливому потрясінню, яке вона мала пережити, і згадав відому сентенцію: «Найжахливіший біль — німий». Що ж до батька, то він лише промовив напівприголомшеним, напівмрійливим тоном: «Зрештою, можливо, це і на краще; він все одно скінчив би погано!»

Тим часом тіло поклали на софу, і я з допомогою покоївки зайнявся останніми приготуваннями для похорону, коли це до моєї майстерні зайшла його мати. За її словами, вона хотіла бачити труп свого сина. Направду, я не міг завадити їй випити до дна чашу свого горя й відмовити їй в цій останній, похмурій утісі. Потім вона попросила мене показати їй місце, де повісився її малий. «О! ні! мадам,— відповів я,— вам буде боляче на це дивитися». Й коли я мимоволі скоса глянув на злощасну шафу, з огидою, жахом і гнівом я помітив, що там ще досі був цвях з прив'язаним до нього довгим обривком мотузки. Я кинувся до нього, щоб знищити

останні сліди нещастя, та коли вже збирався пошпурити все те через вікно, бідна жінка схопила мене за руку й промовила таким голосом, що годі було відмовити: «О! пане! залиште це мені! прошу вас! благаю!» Її відчай, подумав я, очевидно, довів її до такого безумства, що вона раптом прониклася ніжністю до того, що служило знаряддям смерті її сина, й захотіла зберегти його як жахливу, але дорогу реліквію. І вона взяла цвях і мотузку.

Нарешті! все зроблено. Мені залишилося лише знову взятися до роботи ще енергійніше, ніж зазвичай, щоб мало-помалу відігнати від себе видиво маленького трупа, що проникло у глибини мого мозку й чиї великі незворушні очі постійно мене переслідували. Проте наступного дня я одержав цілу паку листів: одні — від мешканців мого будинку, інші — з сусідніх будинків; один з першого поверху, інший — з другого, ще інший — з третього і так далі, одні були написані в напівжартівливому тоні, ніби для того, щоб за позірною несерйозністю приховати щирість свого прохання; інші — з вайлуватою безсоромністю й без жодної орфографії, але всі мали одну й ту саму мету — одержати від мене шматок злощасної й жаданої мотузки. Маю сказати, що серед адресантів було більше жінок, ніж чоловіків; та далеко не всі, повірте мені, належали до найнижчих та грубих верств. Ці листи я зберіг.

І раптом мене осяяв здогад: я зрозумів, чому мати так наполегливо просила в мене мотузку і в якій комерції вона збиралася знайти розраду.

XXXI

Покликання

У гарному саду, де променям осіннього сонця мовби кортить затриматися подовше, під небом, вже зеленавим, на якому, як мандрівні континенти, пропливають золотаві хмари, четверо милих дітей, очевидно, втомившись від ігор, вели між собою розмову.

Один сказав: «Учора мене водили в театр. У великих і смутних палацах, у глибині яких можна розгледіти море і небо, чоловіки й жінки, також серйозні й смутні, та значно гарніше й краще вбрані, ніж ті, яких ми бачимо довкола, розмовляли співочими голосами. Вони погрожували одне одному, благали, впадали у відчай і часто стискали рукою кинджал, що стирчав у них за поясом. О! це так гарно! Жінки значно гарніші й значно більші, ніж ті, що приходять до нас додому, й хоча зі своїми великими порожніми очима й зі своїми палаючими щоками мали жахний вигляд, не можна було втриматися, щоб їх не любити. Було лячно, хотілося плакати, а проте то було задоволення...

І, врешті, найдивовижніше, що це збуджувало бажання одягатися так само, говорити й робити те саме й розмовляти таким самим голосом».

Інший з чотирьох дітей, який протягом кількох секунд не слухав свого товариша й з незвичайною увагою спостерігав за якоюсь точкою в небі, раптом сказав: «Дивіться, дивіться туди!.. Ви бачите його? Він сидить на тій маленькій, самотній хмаринці, маленькій хмаринці у вогненних відблисках, яка так повільно пливе. І, здається, що Він сам, Він також на нас дивиться!»

— Але хто це? — запитали інші.

— Бог,— відповів той голосом, у якому звучала цілковита впевненість.— О, він уже далеко; ще трохи, і його вже не буде видно. Напевно, він мандрує, щоб відвідати всі країни світу. Дивіться, ось зараз він промине той ряд дерев, що майже на небокраї... А зараз він спускається за дзвінницею... О, його вже не видно! — Й хлопчина довго стояв, повернувшись у той бік і придивляючись до лінії, що розділяла небо і землю, а його очі сяяли невимовним захопленням і жалем.

— Ну й дурний же він, зі своїм Богом, якого може бачити лише він сам! — сказав третій, сповнений неймовірної бадьорості та життєвих сил.— Я розповім вам таке, чого з вами ніколи не траплялося і що було значно цікавіше за театр чи хмари. Кілька днів тому батьки взяли мене з собою в мандрівку, й через те, що в готелі, в якому ми зупинилися, не вистачило на всіх ліжок, було вирішено, що я спатиму в ліжку разом зі своєю нянькою.— Він поманив своїх друзів ближче до себе й заговорив стишеним голосом:

— Знаєте, то було дуже незвичне почуття: у повній темряві лежати в ліжку не самому, а зі своєю нянькою. Я не міг заснути, тож коли вона заснула, я розважався тим, що проводив долонею по її руках, шиї та плечах. Її руки й шия значно товщі, ніж в інших жінок, а її шкіра така ніжна, така ніжна, ніби вона з поштового чи шовкового паперу. Мені було так приємно, що я хотів би робити так довго, якби не злякався спершу того, що розбуджу її, а ще сам не знаю чого. Потім я занурився головою в її волосся, що спадало їй на спину, густе, як кінська грива, й, чесне слово, воно пахло так само добре, як пахли о тій порі квіти в саду. Спробуйте, коли буде нагода, зробити те саме, що і я — самі побачите!

Поки юний оповідач цього незвичного одкровення провадив свою оповідь, його очі були широко розплющеними, ніби від здивування від того, що він ще досі відчував, і промені призахідного сонця, пробиваючись крізь його скуйовджені

світлі пасма, спалахували в них, як сірчаний ореол пристрасті. Неважко було здогадатися, що він точно не стане розтринькувати своє життя на пошуки Божества серед хмар й знаходитиме його доволі часто зовсім у іншому місці.

Насамкінець заговорив четвертий: «Ви знаєте, що вдома я майже не маю розваг; мене ніколи не водили в театр; мій опікун надто великий жмикрут; Бог не переймається мною та моєю нудьгою; і я не маю красивої няньки, щоб ніжитися з нею. Мені часто здавалося, що моє щастя в тому, щоб іти світ за очі, сам не знаючи куди, щоб ніхто не журився за мною і щоб я щораз порапляв у незнайому країну. Мені ще ніколи не було добре, хай би куди я потрапив, і я весь час думаю, що мені було б краще в якомусь іншому місці, не там, де я якраз перебуваю. І уявіть собі, на останньому ярмарку в сусідньому селі я побачив трьох чоловіків, які живуть таким життям, яке було б мені до вподоби. Ви їх навіть не запримітили, тому що ви інші. Вони були високі, з майже чорною шкірою, дуже горді, незважаючи на своє лахміття, й поводилися так, ніби їм ніхто не потрібен. Їхні великі темні очі одразу спалахували, коли вони починали грати музику; музику, настільки чарівну, що вона збуджувала бажання то танцювати, то плакати, а часом робити те і те, й здавалося, якщо слухати їх надто довго, можна втратити глузд. Один з них водив смичком по скрипці, ніби хотів розповісти про свою журбу, другий, що змушував крихітні молоточки стрибати туди й сюди по струнах малесенького фортеп'яно, підвішеного на ремені в нього на шиї, ніби кпинив зі скарг свого приятеля, тоді як третій раз у раз різко трусив бубном. То їм так подобалося, що вони грали свою дикунську музику навіть після того, як натовп довкола них поступово розсіявся. Врешті вони зібрали монетки, які їм кидали, завдали на спину свої інструменти й вирушили в дорогу. Мені кортіло дізнатися, де вони мешкають, і я йшов за ними, тримаючись на відстані, аж до лісу, де я нарешті збагнув, що вони не мають жодного житла.

Один з них сказав:

— То що, розбиватимемо шатро?

— Це ж навіщо? — відповів другий,— ніч така чудова.

Третій мовив, рахуючи гроші:

— Ці люди не відчувають музики, а їхні жінки танцюють, як ті ведмеді. На щастя, десь через місяць будемо в Австрії, там народ значно привітніший.

— А може нам краще вирушити до Іспанії, адже скоро настане холодна пора; втечемо від дощів й промиватимемо лише свої горлянки,— сказав один з тих двох.

Як бачите, я все запам'ятав. Потім кожен з них хильнув по склянці горілки, й вони позасинали обличчям до зірок. Спершу мені кортіло попросити їх взяти мене з собою й навчити гри на інструментах, та я не наважився на це, найімовірніше, з тої причини, що завжди важко наважитися на щось, до того ж я боявся, що мене знайдуть ще до того, як ми залишимо Францію».

Дещо знуджений вигляд інших трьох дітей навів мені думку, що цей малий вже зараз був тим, кого не розуміють. Я пильніше придивився до нього; його погляд та його чоло були позначені якоюсь фатальною ранньою зрілістю, яка зазвичай не викликає симпатії, проте в мене, вже не знаю чому, вона пробудила прихильність ще й такою мірою, що на мить у мене виникла дивна думка, що, можливо, я маю брата, про якого нічого не знав.

Сонце зайшло. Ніч урочисто зайняла своє місце. Діти розійшлися, і кожен, відповідно до обставин і випадковостей, не знаючи того, рушив назустріч своєму покликанню, щоб плекати свою долю, дратувати близьких і торувати свій шлях до слави або до безчестя.

XXXII

Тирс*

Ференцу Лісту

Що таке тирс? У духовному та поетичному сенсі — це священний символ в руці жреця або жриці, які прославляють божество, тлумачами і служителями якого вони є. Та за своєю природою це всього лише палиця, звичайна палиця, дерев'яна підпірка для хмелю чи винограду, міцна, суха й рівна. Навколо палиці вигадливими меандрами грайливо обкручуються паростки й квіти, одні зміяться й тягнуться вгору, інші — нахилені, як дзвони чи перевернуті чаші. Й дивовижне сяйво шириться з цього плетива ліній і барв, ніжних або яскравих. Хіба не здається, ніби викривлена лінія і спіраль упадають за прямою лінією й танцюють довкруг у німому захопленні? Хіба не здається, що ці тонкі віночки, ці паростки, що п'янять своїми барвами й ароматами, виконують містичне фанданґо** навколо ритуального костура? І де той необачний смертний, який наважиться визначити, чи створені квіти й виноградне гілля заради костура, чи сам костур є лише приводом, щоб показати красу виноградного гілля і квітів? Тирс є втіленням

---

* *Тирс (гр. θύρσος)* — жезл Діонісія та його супутників. За легендою, тирс виготовляли зі стебла велетенського фенхеля, обвивали виноградним листям, плющем та увінчували шишкою пінії. Тирс був атрибутом давньогрецького бога Діоніса, а також його свити — сатирів і німф-менад. Постійний атрибут діонісійських містерій, символ людського творчого начала. Вперше слово засвідчено в комедії Кратіна «Діоніс-Олександр» (430 р. до н.е.)

** *Фанданґо* — іспанський народний танець.

вашої дивовижної двоїстості, могутній та шанований майстре, дорогий вакханте Краси, пристрасної і таємничої. Ще жодна німфа, доведена до нестями непереможною силою Вакха, не потрясала тирсом над головами своїх очманілих подруг з такою силою й запалом, з яким ваш геній розполохав серця своїх братів.

Костур — то є ваша воля, пряма, тверда й непохитна; квіти — то політ вашої фантазії навколо вашої волі; то жіноче начало, що виконує навколо чоловічості свої дивовижні піруети. Пряма й хвиляста лінії, намір і вираження, твердість волі й гнучкість слова, єдність мети й розмаїття засобів, потужний, неповторний сплав, що має в собі геній, який критик матиме ненависну відвагу, щоб розлучити й роз'єднати вас?

Дорогий Лісте, крізь тумани, річки і міста, де фортеп'яно вас славлять, де друкарні ширять вашу мудрість, де б ви не були, серед розкошів вічного міста або серед туманів країв замріяних, Ґамбрінус* принесе втіху, коли ви імпровізуєте пісню насолоди або невимовної туги, або ж довіряєте паперу свої химерні роздуми, співець вічної пристрасті та вічної тривоги, філософ, поет і митець, вітаю вас у безсмерті!

---

* *Ґамбрінус* — легендарний король та казковий фламандський персонаж, якому приписують винахід броварства в Західній Європі, батьківщиною якого вважається місто Брюґґе у Бельгії.

XXXIII

П'янійте

Завжди треба бути п'яним. У цьому все: то єдина умова. Щоб не відчувати жахливого тягаря Часу, що тисне нам на плечі й пригинає до землі, слід п'яніти без перепочинку.

Чим? Вином, поезією або істиною — чим завгодно. Лише п'янійте!

І коли часом на сходах палацу, у траві на узбіччі, в похмурій самотності своєї кімнати ви відчуєте, пробудившись, що сп'яніння вже послабло або зникло, то спитайте у вітра, у хвилі, у зірки, у птаха, у годинника, у всього, що біжить, у всього, що стогне, у всього, що котиться, у всього, що співає, у всього, що говорить, спитайте, котра година; і вітер, і хвиля, і зірка, і птах, і годинник дадуть вам відповідь: «Пора п'яніти! Для того, щоб не бути спраглим рабом Часу, п'янійте; п'янійте безугавно! Вином, поезією або істиною, чим завгодно».

XXXIV

Вже

Вже сотню разів уставало сонце, сяйне або опечалене, з величезного дзбану моря, краї якого заледве можна побачити; і сотню разів занурювалося воно, похмуре або ясне, у свою величезну вечірню лазню. Вже багато днів ми дивилися на інший бік зоряного неба й намагалися розгадати небесну абетку антиподів. І кожен з пасажирів стогнав або нарікав стиха. Здавалося, що наближення жаданої землі лише загострювало їхні страждання. «Коли вже,— казали вони,— нарешті нам не треба буде спати посеред хитавиці хвиль та завивання вітру, який реве голосніше за наше хропіння? Коли ми зможемо їсти м'ясо, яке не буде таким солоним, як ця жахлива стихія, що несе нас вперед? Коли ми зможемо перетравлювати обід, сидячи в кріслі, яке не рухається?»

Тут були й ті, хто думав про свій рідний дім, хто жалкував за своїми невірними й занудними жінками та крикливими нащадками. Та всіх такою мірою охопили думки про невідому землю, що, здавалося, вони готові їсти навіть траву зі ще більшим завзяттям, ніж деякі тварини.

Врешті поступив сигнал, що видно берег; і, наближаючись, ми побачили, що то була чудова, сяйна земля. Здавалося, що вся музика життя долинала звідти на тлі неясного шереху хвиль, а від берега, з його багатою рослинністю різноманітних видів, на декілька льє ширилися дивовижні запахи квітів і фруктів.

Одразу кожного охопила радість, а кепський настрій розвіявся. Всі суперечки було забуто, всі несправедливості взаємно пробачено; призначені дуелі стерто з пам'яті, й усі образи розсіялись, як дим.

Лише я один був смутний, невтішно смутний. Подібно до жреця, у якого відібрали його божество, я не міг без пекучої гіркоти відірватися від цього моря, такого страшенно звабливого моря, такого безкінечно різноманітного у своїй лячній простоті, моря, яке, здавалося, містило в собі й дозволяло побачити у своїх іграх, рухах, в своєму гніві та своїй усмішці настрої, агонії й екстази всіх душ, що жили, що живуть, що житимуть!

Попрощавшись із цією незрівнянною красою, я почувався враженим до смерті; ось чому, коли кожен з моїх супутників казав: «Нарешті!» — я зміг вимовити тільки: «Вже!..»

Хоча переді мною була земля, земля з її звуками, пристрастями, зручностями, святами; то була багата й дивовижна земля, сповнена обіцянок, які посилав до нас загадковий аромат троянд і мускусу й звідки любовним шепотінням долинала музика життя.

XXXV

Вікна

Той, хто дивиться з вулиці на прочинене вікно, ніколи не побачить стільки всього, як той, що дивиться на вікно зачинене. Не існує нічого глибшого, таємничішого, плідніш ого, темнішого, запаморочливішого, ніж вікно, освітлене свічкою. Все, що можна побачити на сонці, завжди менш цікаве, ніж те, що відбувається за шибкою. У цій чорній або ж освітленій дірі життя живе, життя мріє, життя страждає.

За хвилями дахів я запримітив зрілу жінку, вже у зморшках, бідну, постійно схилену над чимось; вона ніколи не виходила. За її обличчям, її одягом, її рухами, за майже нічим намагаюся відтворити її історію, чи радше її легенду, часом, весь у сльозах я розповідаю ту легенду самому собі.

Якби це був бідний старий чоловік, я так само легко розповів би і його історію.

І я йду до сну, гордий з того, що жив і страждав не в собі, а в комусь іншому.

Ви, можливо, скажете мені: «Ти певен, що твоя легенда є правдою?» Та хіба важливо, якою може бути реальність поза мною, проте вона допомогла мені жити, відчути, що я є й ким я є?

XXXVI

Бажання змалювати

Нещасливою може бути людина, та щасливим є митець, охоплений пристрастю творення.

Я горю від бажання зобразити ту, що з'являлася так рідко й ішла так швидко геть, мовби щось чудове й незабутнє, що постало на мить перед очима мандрівника, підхопленого ніччю. Стільки часу збігло відтоді, як вона зникла!

Вона гарна, більше ніж гарна; вона дивовижна. Сповнена чорного кольору, вона ширить глибину ночі. Її очі — то дві темні печери, у яких ледь ряхтять таємниці, і погляд її спалахує блискавкою, наче вибух посеред темряви.

Я міг би порівняти її з чорним сонцем, коли б можна було уявити собі чорну зірку, яка водночас випромінює світло та щастя. Одначе вона скорше нагадує місяць, який безперечно наділив її своїм лячним упливом; не блідий ідилічний місяць, що нагадує незворушну наречену, але місяць зловісний, п'янкий, що на нічному грозовому небі проштовхується крізь прудкі хмари; не тихий і сумирний місяць, що осяває сон праведників, а місяць, скинутий з небес, переможений і знову воскреслий, до якого фесалійські чарівниці палко звертаються зі своїми заклинання, витанцьовуючи на принишклій траві!

На її невисокому чолі читається непохитна воля й жадання здобичі. Та на цьому неспокійному обличчі, там, де тремтливі ніздрі вдихають аромат незвіданого й неможливого, з невимовною грацією її рот, червоний і білий, заливається сміхом,

він такий витончений, що навіває думку про чудову, розкішну квітку, розквітлу на вулканічному ґрунті.

Є жінки, що збуджують бажання підкорити їх і тамувати задоволення; та коли побачиш її... під цим поглядом хочеться тільки повільно вмирати.

XXXVII

Добрі справи Місяця

Місяць, такий капризун, зазирнув до вікна, коли ти спала у своїй колисці, й промовив до тебе: «Ця дитина мені подобається».

Він м'яко спустився хмарними сходами й беззвучно пройшов крізь шибку. Потім схилився над тобою з ніжною гнучкістю матері й накинув на твоє обличчя свої барви. А очі твої відтоді залишились зеленими, а щоки — такими блідими. Від того, що ти поглянула на свого нічного гостя, твої зіниці так дивно розширені, й він так ніжно здавив твоє горло, що відтоді тобі завжди хочеться плакати.

Тим часом Місяць далі ширив свою радість, заповнював усю кімнату фосфоруючими випарами, ніби променистою отрутою; і все це живе світло думало й промовляло: «Ти довіку відчуватимеш силу мого поцілунка. Матимеш красу на мій манер. Полюбиш усе те, що люблю я і що любить мене: воду, хмари, тишу і ніч; море, безкрає й зелене; безформну воду, що може набути безлічі форм; край, у якому тебе не буде; коханого, якого не знатимеш; потворні квіти; аромати, що викликають марення; кицьок, що вигинаються на фортеп'яно й зітхають, немовби жінки, хрипким і солодким голосом!

Тебе любитимуть мої коханці, упадатимуть мої залицяльники. Ти станеш королевою чоловіків із зеленими очима, яким я також придушу горло під час своїх нічних ласк; тих, хто любить море, безкрає, бурхливе, зелене море; безформну воду, що може набути безлічі форм; край, у якому їх немає; жінку, яку вони не знають; зловісні квіти, що подібні до кадил

незнаних релігій; аромати, що бентежать волю; диких, сластолюбних тварин, що є символами їхнього шаленства!»

Ось чому, проклята, дорога, розбещена дитино, я лежу в твоїх ногах й шукаю в усьому твоєму єстві відблиск жахного Божества, пророчої хрещеної матері, годувальниці, що труїть усіх сновид.

XXXVIII

Яка є справжньою?

Я знав одну Бенедикту, яка все навколо переповнювала ідеалом, а очі її ширили потяг до величі, краси, слави й усього того, що змушує вірити в безсмертя.

Проте ця дивовижна дівчина була надто гарною, щоб жити довго; і ось вона померла лише через кілька днів після нашого знайомства, і я сам поховав її того дня, коли весна розмахувала своїм кадилом навіть на цвинтарях. Це я поховав її, зачинену в труні з пахучого, нетлінного дерева, як індійські скриньки.

І поки я не зводив очей з того місця, де було заховано мій скарб, то раптом побачив маленьку постать, надзвичайно подібну до померлої, яка топталася по щойно нагорненій землі з дивною, істеричною несамовитістю й, заливаючись сміхом, промовляла: «Це я — справжня Бенедикта! Я — відома паскудниця! І як покара за твій безум і сліпоту ти кохатимеш мене такою, яка я є!»

Я обурено закричав: «Ні! ні! ні!» І щоб підкреслити свою незгоду, я так люто тупнув ногою, що провалився по коліно у свіжу могилу, і ніби вовк, що втрапив у пастку, так і залишився, можливо, назавжди прив'язаним до могили ідеалу.

XXXIX

Породистий кінь

Вона дуже негарна. А проте вона чарівна!
Час і Кохання пройшлися по ній своїми пазурями, залишивши жорстокі сліди, які нагадували про те, що кожна хвилина й кожен цілунок відбирають частку молодості й свіжості.

Вона справді негарна; подібна до мурахи, до павука, якщо хочете, навіть до кістяка; та разом з тим вона є життєдайним трунком, еліксиром, чарівництвом; Одне слово, вона дивовижна!

Час не зміг знищити ні сяйну гармонію її ходи, ні неперевершену гожість її стану. Кохання не зіпсувало дитячої свіжості її подиху; і Час не вирвав жодного пасма з розкішної гриви її волосся, від якого шириться неприборканий аромат звіриної життєвої сили несамовитого французького Півдня: Німа, Екса, Арля, Авіньйона, Нарбонни, Тулузи — міст, благословенних сонцем, закоханих і чарівних!

Час і Кохання даремно впивалися в неї своїми зубами; вони ні на йоту не зменшили незбагненну, але вічну чарівність її дівчачих грудей.

Може й побувала в бувальцях та все-таки залишилась невтомною і завжди готовою до нових звершень, вона нагадує тих чистокровних коней, яких одразу впізнає око справжнього поціновувача, навіть коли ті впряжені в найману карету чи важкий повіз.

До того ж вона така ніжна й запальна! Вона кохає так, як кохають лише восени; наближення зими ніби розпалює в її серці нове полум'я, і її покірна ніжність ніколи не може втомити.

XL

Дзеркало

Потворний чоловік заходить і дивиться на себе в дзеркалі.
— Чому ви розглядаєте себе в дзеркалі, адже ви дивитиметеся на себе лише з огидою?

Огидний чоловік відповідає: «Мій пане, відповідно до невмирущих принципів 89 року всі люди є рівними в правах; тож я володію правом розглядати себе, з огидою чи без, і це стосується лише мого сумління».

В ім'я здорового глузду я, безперечно, мав рацію, та з погляду закону він не був неправий.

XLI

Порт

Морський порт є чудовим місцем перебування для душ, утомлених від життєвих битв. Небесна широчінь, рухлива архітектура хмар, мінливе забарвлення моря, мерехтіння маяків утворюють призму, здатну дивовижним чином розважити око, ніколи не набридаючи. Стрункі форми кораблів з їхнім складним такелажем, що стиха погойдуються на брижах, створені для того, щоб плекати в душі смак до ритму й краси. Окрім того, для тих, хто вже не має ні допитливості, ні честолюбства, існує особливий різновид таємничого й витонченого задоволення: лежачи на терасі або спершись на парапет набережної, спостерігати за тим, як одні відпливають, а інші прибувають; як ті, хто ще зберіг у собі силу прагнути до чогось, ще мають потяг до мандрів або до збагачення.

XLII

Портрети коханок

У чоловічому будуарі, тобто курильній кімнаті елеґантного грального клубу, четверо чоловіків пили й курили. Вони були не молодими й не старими, не гарними й не потворними, проте, молоді чи старі, всі вони мали безперечну ознаку ветеранів насолоди, щось таке, що годі передати, якийсь прохолодний і насмішкуватий смуток, що ясно дає зрозуміти: «Ми доволі пожили у своє задоволення і тепер шукаємо те, що могли б любити й шанувати».

Один з них завів розмову про жінок. Розумніше було б зовсім про них не згадувати; та чимало розумних людей після чарки не відкидають банальних розмов. Тоді оповідача зазвичай слухають так, як слухали б танцювальну музику.

— Усі чоловіки,— казав він,— були колись такі юні, як Керубіно: той час, коли, не маючи дріад*, вони обіймають і цілують дубові стовбури, не відчуваючи при цьому якоїсь відрази. Це перший ступінь кохання. На другому ступені стають перебірливими. Бажання вибирати — то вже занепадництво. Тоді наполегливо шукають красу. А я, панове, маю честь заявити, що вже давно досяг третього ступеня, коли самої краси вже не досить, якщо її не огортають аромати, прикраси й таке інше. Маю зізнатися, що часом я прагнув досягти незнаного щастя четвертого ступеня, яке мало принести повне заспокоєння. Проте все своє життя, за винятком віку Керубіно, я більше за інших був чутливим до нестерпної глупоти, дратівливої посередності жінок. От що я люблю у тварин,

---

* *Дріади* — німфи, покровительки дерев.

то це їхню простодушність. Самі посудіть, як я натерпівся від моєї останньої коханки.

Вона була незаконною дочкою князя. Гарна, нічого й казати; інакше чого б я її вибрав? Та цю велику чесноту вона псувала недоречним і надмірним честолюбством. То була жінка, якій постійно кортіло грати роль чоловіка. «Ви не чоловік! О, якби ж я була чоловіком! З нас двох чоловік — це я!» — таким був постійний рефрен, що звучав з її вуст, з яких мені хотілося чути лише пісні. Варто було мені висловити своє захоплення якоюсь книжкою, віршем чи оперою, тут же звучало у відповідь: «Ви справді вважаєте, що це сильно? Що ви взагалі розумієте в силі?», й вона починала сипати своїми аргументами.

Одного прекрасного дня вона захопилася хімією, тож між нашими устами частенько опинялась скляна маска. А ще вона була дуже розманіжена. Якщо я часом дозволяв собі міцніше її пригорнути, вона починали звиватись в конвульсіях, ніби незаймана, яку зґвалтували.

— То чим же все скінчилося? — запитав один із трьох слухачів.— Я й не думав, що ви такі терплячі.

— Бог,— відповів він,— дав мені разом з болячкою й ліки. Якось я заскочив цю Мінерву, яка так прагла ідеальної сили, наодинці з моїм прислужником, ще й у такій ситуації, яка змусила мене негайно їх залишити, щоб не червоніти. Того ж вечора я розрахував їх обох, видавши решту платні.

— Що ж до мене,— провадив другий,— то я мусив скаржитись лише на самого себе. Щастя поселилося в мене, та я його не впізнав. Якось доля подарувала мені насолоду від жінки, яка була воістину найніжнішим, найпокірнішим та найвірнішим створінням на світі й завжди була готова до втіх, але без жодного запалу! «Гаразд, я згодна, якщо вам буде приємно», — такою зазвичай була її відповідь. Якщо ви візьметеся добряче відлупцювати цю стіну або цю софу, ви видобудете з них більше зойків, ніж лунали з грудей моєї любки під час

найбурхливіших виявів мого кохання. Після року спільного життя вона зізналася мені, що ще ніколи не спізнала задоволення. Я відчув відразу до такої нерівної дуелі, й ця незрівнянна дівчина вийшла заміж. Пізніше мені спало на думку її навідати, й вона сказала, демонструючи мені своїх шестеро гарненьких дітей: «Що ж, милий друже, дружина залишається досі такою ж незайманою, якою була ваша кохана». Ніщо не змінилося в цієї особи. Проте часом я шкодував, що з нею не одружився.

Слухачі розсміялися, й оповідати взявся вже третій: «Панове, я спізнав насолоди, якими ви, можливо, знехтували. Я вестиму мову про комічне в коханні, про комічне, яке не відкидає захоплення. Захоплення, яке я відчував до моєї останньої пасії, було, гадаю, незрівнянно більшим, ніж любов і ненависть, які ви відчували до своїх жінок. І всі навколо захоплювалися нею разом зі мною. Коли ми заходили до ресторану, то за кілька хвилин всі забували про їжу й витріщались на неї. Навіть офіціанти та пані за шинквасом так заражалися загальним екстазом, що забували про власні обов'язки. Одне слово, певний час я жив із живим феноменом. Вона їла, жувала, глитала, ковтала, але абсолютно з безтурботним і невинним виглядом. Довгий час я просто чманів від неї. Вона мала особливу манеру вимовляти мрійливим, ніжним і романтичним тоном: „Я зголодніла!“ И вона повторювала ці слова вдень і вночі, демонструючи найчарівніші в світі зубки, водночас зворушливі й кумедні. Я міг би заробити добрі гроші, якби показував її на ярмарках, як „ненажерливого монстра“. Я добре її годував; та вона все одно мене кинула...»

— Заради постачальника провіанту, напевне?

— Так, щось таке. Він був якимось чиновником в інтендантві й завдяки хабарям забезпечував бідолашку щоденним раціоном за рахунок безлічі солдатів. Принаймні, я так припускаю.

— А я,— мовив четвертий,— я зазнав найжорстокіших страждань від певної протилежності того, що зазвичай називають жіночим еґоїзмом. Гадаю, що у вас не було жодних підстав, щасливі ви смертні, нарікати на вади своїх коханок!

Це було сказано дуже серйозним тоном людиною м'якого й спокійного вигляду, з обличчям майже духовницьким та, на жаль, із надто пронизливими світло-сірими очима, погляд яких промовляв: «Я хочу», або «Саме так має бути!», або навіть «Не прощаю ніколи!»

— Якби ви, G..., зі своєю дратівливістю, про яку мені відомо, або ви обоє, K... та J..., з вашою слабкодухістю та легковажністю зав'язали стосунки з однією моєю знайомою, то або тікали б щодуху, або вже були б на тому світі. Що ж до мене, то я, як бачите, вижив. Уявіть собі особу, яка не здатна помилитися ні в почуттях, ні в розрахунку; уявіть собі приголомшливу життєрадісність характеру; вірність без викаблучування й позерства; лагідність без слабкості; силу без жорстокості. Історія мого кохання нагадує нескінченну подорож гладкою й рівною, ніби дзеркало, поверхнею, запаморочливо одноманітною, яка відображала всі мої почуття та рухи з насмішкуватою точністю мого власного сумління, тож я не міг дозволити собі жодного неправильного почуття або жеста, щоб не побачити тієї ж миті німий докір мого двійника. Кохання стало для мене опікою. Стільки дурниць воно не дало мені зробити, про що я потім шкодував! Скільки боргів було виплачено проти моєї волі! Вона позбавила мене всіх переваг, які можна мати від власної нерозсудливості. З холодною і невблаганною послідовністю вона ставала на шляху всім моїм забаганкам. Вершиною кошмару було те, що вона не вимагала жодної дяки, коли небезпека минала. Скільки разів я ледве стримувався, щоб не схопити її за горло й не загорлати: «Будь же недосконалою, нещасна! Тоді я зможу любити тебе без муки і гніву!» Багато років я захоплювався нею з серцем, сповненим ненависті. Та врешті померти через це довелось не мені.

— О! — вигукнули інші,— отже померла вона?

— Так! далі так не могло тривати. Кохання стало для мене гнітючим кошмаром. Перемогти або загинути, як того вимагає Політика, таким був вибір, який дала мені доля. Якось увечері в лісі... на березі ставка... після меланхолійної прогулянки, під час якої в її очах відбивалася небесна лагідність, а в моєму серці бушувало пекло...

— І що?!

— Як?!

— Що ви хочете сказати?

— То було неминуче. Я маю надто сильне почуття справедливості, щоб побити, образити або звільнити бездоганного слугу. Та це почуття я мав якось узгодити з тим жахом, який навіювала мені ця істота; я мав позбутись її, зберігаючи до неї повагу. А що я по-вашому мав з нею робити, раз вона була така досконала?

Троє слухачів дивилися на свого товариша непевним, ледь спантеличеним поглядом, вдаючи, що не зрозуміли його, і водночас потай вони визнавали, що зі свого боку не почуваються здатними на такий суворий вчинок, який, зрештою, можна цілком пояснити.

Потім вони замовили нові пляшки, щоб вбити Час, такий витривалий, та прискорити перебіг життя, що тягнеться так повільно.

XLIII

Галантний стрілець

Коли екіпаж проїздив через парк, він попросив зупинитися біля тиру й сказав, що буде дуже приємно випустити декілька куль, просто щоб «вбити» Час. Вбивати цю потвору — хіба це не найбільш звичне й законне заняття для кожного з нас? І він галантно запропонував руку своїй дорогій, чарівній та нестерпній дружині, цій загадковій жінці, якій він завдячував стількома радощами, стількома печалями й, можливо, також більшою часткою свого таланту.

Багато куль пролетіло далеко від цілі; одна з них навіть влучила в стелю, й коли чарівне створіння нестримно розреготалося, кпинячи з незґрабності свого чоловіка, той несподівано обернувся до неї й сказав: «Погляньте на цю ляльку, ось там, праворуч, яка так задирає носа й має такий зверхній вигляд. Так ось, мій янголе, я уявлю собі, що це ви». І він заплющив очі й натис на курок. Ляльці буквально відірвало голову.

Тоді він схилився до своєї дорогої, чарівної та нестерпної дружини, до своєї невблаганної та безжальної Музи, й поцілуючи руку, промовив: «О! мій янголе, як я вдачний вам за мою вправність!»

XLIV

Суп і хмари

Моя маленька кохана шалапутка подавала мені обід, а я крізь вікно їдальні задивився на плавучі споруди, що їх Бог творить із пари, чудові будівлі, невідчутні на дотик. І промовив до себе, занурений у мрії: «Всі ці дивовижні видива майже так само прекрасні, як широко розплющені очі мого милого серденька, маленької чортиці з зеленими оченятами».

І раптом я відчув добрий стусан кулаком у спину, і я почув голос, хриплий і чарівний, істеричний і ніби осиплий від горілки, голос моєї милої маленької коханої: «Коли вже ви візьметесь за свій суп, йолопе? Подумаєш, знайшовся торговець хмарами!»

XLV

Тир і цвинтар

Шинок *«Вигляд на цвинтар».* «Дивна вивіска,— промовив до себе наш перехожий,— але дуже доречна, щоб утамувати спрагу. Напевне, господар цієї кнайпи знає ціну Горацію та поетам, які були учнями Епікура. Можливо, він навіть знається на глибокій витонченості єгиптян, е яких жодна добра пиятика не проходила без кістяка або якогось іншого символу скороминущості життя».

І він зайшов, випив склянку пива, поглядаючи крізь вікно на могили, й повільно закурив сигару. Потім йому спало на думку зайти на цвинтар, де трава була такою високою й принадною і де сяяло таке яскраве сонце.

Справді, там панували сліпуче світло і спека, й здавалося, що сп'яніле сонце простяглося на повен зріст на килимі з дивовижних квітів, щедро здобрених розпадом. Всеохопне шемрання життя сповнювало повітря,— життя неймовірно дрібних істот,— яке через рівні проміжки часу переривалося тріском пострілів у сусідньому тирі, що звучали ніби ляскіт корків, що вилітають з пляшок шампанського, посеред стугоніння цієї ледь чутної симфонії.

І ось під сонцем, від якого плавились мізки, в атмосфері пекучих ароматів смерті він почув голос, що шепотів з могили, на якій він сидів. І цей голос промовив: «Хай будуть прокляті ваші мішені та карабіни, ви, невгамовні живі, які так мало переймаєтеся померлими та їхнім небесним спокоєм! Хай будуть прокляті всі ваші честолюбні задуми, всі розрахунки, ви, нетерплячі смертні, що вивчають мистецтво вбивати біля святилища смерті! Якби ви знали, як легко здобути

нагороду, як легко досягти мети і яке все марнотне, крім Смерті, то ви не виснажували б себе так надмірно, працьовиті живі, й не турбували так часто сон тих, хто вже давно віднайшов свою Мету, єдину істинну мету ненависного життя!»

XLVI

Втрата ореолу

— Га! що! ви тут, мій милий? Ви в такому горезвісному місці! ви, той, що п'є найвишуканіші трунки, той, що вживає амброзію? Воістину, є чому дивуватися!

— Дорогий друже, ви знаєте, як мене лякають коні й екіпажі. Щойно, коли я надто поквапно переходив через бульвар, стрибаючи по болоту серед цього рухомого хаосу, де смерть мчить на тебе чвалом з усіх боків водночас, мій ореол від необережного поводження зісковзнув з голови й упав у грязюку на брук. Я не наважився його підібрати. Я вирішив, що втратити відзнаку — то є менша халепа, ніж перетовкти собі всі кістки. До того ж, сказав я до себе, в моєму нещасті є й певне благо. Тепер я зможу гуляти інкогніто, робити ниці вчинки й займатись розпустою, як і всі прості смертні. І ось я тут разом з вами, як бачите!

— То принаймні ви мали б подати оголошення про те, що загубили ореол, або заявити в поліцію.

— Що ви, це ні до чого. Тут мені гарно. Ви єдиний мене впізнали. Зрештою, загальна пошана обридла мені. Тож я із задоволенням думаю, що якийсь кепський поет підбере той ореол і без жодних докорів сумління прикрасить ним власне чоло. Ощасливити когось — то така радість! А особливо того, хто змусить мене посміятися! Подумайте про X та Z! Ото буде кумедно, еге ж?

XLVII

Мадемуазель Скальпель

Коли у світлі мерехтливих газових ліхтарів я заїхав на край передмістя, то раптом відчув, як хтось тихо підхопив мене під руку, й почув голос, що промовив мені на вухо: «Ви лікар, пане?»

Я озирнувся; то була висока, міцна дівчина, з широко розплющеними очима, ледь підфарбована; її волосся розвівалося на вітрі разом зі стрічками капелюшка.

— Ні, я не лікар. Дайте пройти.

— О! ви все-таки лікар. Я ж бачу. Ходімо зі мною, давайте!

— Безперечно, я завітаю до вас, але пізніше, після лікаря, хай йому грець!..

— Ох! ох! — вигукнула вона, далі висячи в мене на руці й сміючись.— Ви лікар-жартівник, я знала таких багато. Ходімо.

Я пристрасно люблю таємниці, оскільки завжди маю надію їх розплутати. Тож я дозволив своїй супутниці чи, радше, цій несподіваній загадці, підхопити мене з собою.

Утримаюся від опису її халупи; на такі описи можна надибати в багатьох відомих старих французьких поетів. Згадаю лише одну деталь, яку не помітив Реньє*: два-три портрети відомих лікарів, що висіли на стінах.

Як же мені догоджали! Яскравий вогонь, підігріте вино, сигари; і, пропонуючи мені всі ці чудові речі та прикурюючи сигару, ця кумедна особа промовила: «Будьте як удома,

---

* *Матюрен Реньє* (1573–1613) — французький поет-сатирик, який, на відміну від Малерба, відстоював значення для поета фантазії та вільного натхнення. Відомо, що Бодлер високо поціновував доробок Реньє.

мій друже, розташовуйтеся зручніше. Це нагадає вам шпиталь та гарні молоді роки. О! де це ви заробили сивину? Ви не були таким ще відносно недавно, коли працювали інтерном у L. Я пам'ятаю, адже саме ви асистували йому під час складних операцій. Ото була людина, що так любила відрізати, розрізати та вкорочувати! А ви подавали йому інструменти, нитки і губки. А по закінченні операції він з гордістю казав, дивлячись на годинник: „П'ять хвилин, панове!" О, я буваю скрізь. Я добре знаю цих панів».

За кілька хвилин, уже звертаючись на «ти», вона знову затягла стару пісню, «Ти ж лікар, мій котику?»

Цей незрозумілий рефрен змусив мене підхопитися.

— Ні! — крикнув я люто.

— Тоді хірург?

— Ні! ні! Хіба що мені доведеться перерізати тобі горлянку! Трясця твоїй...

— Зачекай,— перебила вона,— зараз побачиш.

Й вона дістала з шафи паку паперів, що виявилася колекцією портретів видатних лікарів нашого часу,— літографії Морена*, що протягом кількох років були виставлені на продаж на набережній Вольтера**.

— Поглянь! пізнаєш цього?

— Так, це Х. Зрештою, його ім'я стоїть знизу; але я знаю його особисто.

— Так я й думала! а це Z., який говорив про Х. під час своєї лекції: «Він чудовисько, в нього на обличчі написана вся чоронота його душі!» Й це лише тому, що той мав іншу думку в якомусь питанні! Як тоді над цим сміялися в Школі, пригадуєш?! — А ось К., який доніс уряду на повстанців, що лікувалися в його шпиталі. То був час бунтів. Як можливо, що

---

* *Ніколас-Есташ Морен* (1799–1850) — французький художник-графік.

** На набережній Вольтера в Парижі досі є багато книгарень.

така гарна людина має таке черстве серце? — А це W., відомий англійський лікар; я вполювала його собі під час його поїздки до Парижа. Подібний на дівчину, еге ж?

Коли я торкнувся до другої паки паперів, що також лежала на столі, вона сказала: «Зачекайте, тут були інтерни, а це — екстерни».

І вона розгорнула віялом безліч світлин, де були зображені значно молодші обличчя.

«Коли ми знову побачимося, ти подаруєш мені свій портрет, згода, мій дорогенький?»

— Але ж,— вигукнув я, зациклившись на власній нав'язливій ідеї,— чому ти мене приймаєш за лікаря?

— Тому що ти такий люб'язний і так добре поводишся з жінками...

«Дивна логіка»,— подумав я.

— О, я майже ніколи не помиляюся; я знала купу лікарів. Я так люблю цих добродіїв, що часом заходжу до них, хоча й не хвора, просто щоб побачитись. Трапляються такі, які мені кажуть холодним тоном: «Ви абсолютно не хворі!» Але інші розуміють мене, коли я стріляю очима.

— А ті, які не розуміють?..

— Ну, оскільки я потурбувала їх даремно, то залишаю їм десять франків на каміні. Вони такі добрі й такі ласкаві, ці чоловіки! У шпиталі Пітьє я знайшла одного молоденького практиканта. Гарний, як янгол, і такий ввічливий! І як він працює, бідний хлопчина! Його товариші сказали мені, що в нього за душею немає ні шеляга, оскільки його батьки бідні й нічого не можуть йому посилати. Це надало мені впевненості. Зрештою, я доволі гарна, хоча й не дуже молода. Я сказала йому: «Заходь до мене, заходь частіше. І ні про що не переймайся, грошей мені не треба». Розумієш, я дала йому це зрозуміти різними способами, я не казала прямим текстом; я боялась образити його, бідного хлопчину! І ось віриш чи ні, а в мене є одна дивна забаганка, про яку я не наважувалася

йому сказати, — я хотіла, щоб він приходив до мене з медичними інструментами і в лікарському халаті, хай навіть ледь забризканому кров'ю.

Вона промовила це з цілком безневинним виглядом, як емоційний прихильник звертається до улюбленої актриси: «Я хотів би бачити вас в костюмі, який ви мали, коли грали свою першу відому роль».

А я наполегливо розпитував далі: «Можеш пригадати нагоду й час, коли в тобі зародилась ця незвичайна пристрасть?»

Я довго намагався розтлумачити їй, що саме маю на увазі, і нарешті мені вдалося. Тоді вона відповіла з дуже смутним виглядом і навіть, як я пригадую, відвела очі в бік: «Не знаю... не пригадую...»

Яких тільки дивовиж не стрінеш у великому місті, якщо знаєш, де гуляти, і вмієш спостерігати! В житті є безліч невинних чудовиськ.— Господи, Боже мій! ти Творець, ти Володар, ти той, хто сотворив Закон і Свободу; ти Пастир, що не втручається в справи своєї пастви; Ти суддя, що все прощає; Ти той, хто знає про причини і наслідки; Ти той, хто, можливо, вклав у мою душу пристрасть до всього жахливого, щоб певніше скерувати мене на шлях істинний — так само, як вістря ножа може нести зцілення,— помилуй, помилуй несамовитих чоловіків і жінок! О Творцю! хіба можуть існувати чудовиська в очах Того єдиного, хто знає, чому вони існують, як вони стали такими і як могли б вони такими не стати?

XLVIII

Anywhere out of the world*

Це життя — шпиталь, де кожен хворий одержимий бажанням перейти в інше ліжко. Комусь хотілось би мучитись біля пічки; інший вірить, що одужає біля вікна.

Мені здається, що мені було б добре лише там, де мене якраз немає, і зміна місця проживання належить до питань, які я постійно обговорюю з власною душею.

«Скажи мені, моя бідна, захолола душе, чи хотіла б ти жити в Лісабоні? Там має бути тепло; там ти знову зможеш стати бадьорою, як ящірка. Це місто лежить на березі моря; кажуть, що його збудували з мармуру й що місцеві мешканці так ненавидять там рослини, що понищили всі дерева. Ось пейзаж, який був би тобі до смаку; пейзаж зі світла, каменю та з води, яка все віддзеркалює!»

Моя душа не дає відповіді.

«Оскільки ти так любиш спокій у поєднанні зі споглядальним рухом, чи не хочеш поїхати до Голландії, до цієї благословенної землі? Можливо, ти розвієшся в тому краї, картинами якого ти так захоплювалася в музеях. Що ти думаєш про Роттердам, адже ти так любиш ліс щогл та кораблі, пришвартовані до будинків?»

Моя душа зберігає мовчанку.

«Можливо тебе більше приваблює Батавія?** Там би ми знайшли дух Європи в поєднанні з красою тропіків».

---

* Десь за межами світу

** *Батавія* — колишня назва Джакарти, столиці Індонезії.

Ні словечка.— Може моя душа вже померла?

«Хіба ти настільки застигла, що знаходиш задоволення лише у власному болю? Якщо це так, то гайда до країв, що подібні до Смерті.— Я знаю, що нам потрібно, бідна душе! Пакуймо валізи до міста Торніо*. Поїдьмо ще далі, аж до далекого берега Балтики; ще далі від життя, наскільки можливо; оселимося на полюсі. Там сонце зачіпає землю лише косими променями, й повільні зміни дня і ночі усувають різноманіття й збільшують монотонність, а це вже на півдорозі до смерті. Там ми зможемо подовгу занурюватись у пітьму, а щоб розважити нас, північне сяйво посилатиме нам снопи рожевих променів, що нагадують відблиски феєрверків пекла!»

Нарешті моя душа вибухає обуренням, вигукує до мене мудрі слова: «Куди завгодно! куди завгодно! лиш би за межі Світу!»

---

* *Торніо* — місто на півночі Фінляндії.

XLIX

Нумо бити жебраків!

Протягом двох тижнів я сидів у своїй кімнаті, обклавшись книжками, модними в той час (років шістнадцять чи сімнадцять тому), я кажу про книжки, в яких ідеться про мистецтво протягом однієї доби зробити людей щасливими, мудрими й багатими. Тож я перетравив — чи, скорше, проковтнув — усі ті просторікування всіх тлумачів загального щастя — тих, хто радить усім жебракам стати рабами, і тих, хто їх запевняє, що всі вони королі, позбавлені трону. Тож не було нічого дивного в тому, що я опинився у стані близькому до запаморочення чи отупіння.

Мені здавалося, що я відчуваю в глибині свого розуму якийсь неясний паросток ідеї, що перевершувала всі ці бабські замовляння, збірку яких я щойно перегортав. Але то була лише ідея ідеї, щось безкінечно невизначене.

І я вийшов з дому з відчуттям сильної спраги. Оскільки надмірне захоплення поганою літературою збуджує відповідну потребу подихати свіжим повітрям і прохолодитися.

Коли я заходив до шинку, якийсь жебрак простягнув мені свого капелюха й поглянув на мене одним із тих незабутніх поглядів, якими можна повалити трон, якби дух рухав матерією і якби око знахаря-магнетизера змушувало б дозрівати виноград. Водночас я почув голос, що нашіптував мені на вухо і який я відразу впізнав; то був голос доброго янгола або доброго демона, який скрізь мене супроводжує. Адже Сократ мав свого доброго демона, то чому я не можу мати доброго

янгола й чому б мені, за прикладом Сократа, не удостоїтися честі на посвідку про власне безумство за підписом витонченого Лелю та розсудливого Баярже?*

Та між демоном Сократа й моїм існує різниця, яка полягає в тому, що демон Сократа з'являється лише для того, щоб захистити, застерегти, втримати його. Тоді як мій зволить давати поради, навіювати, переконувати. Той бідний Сократ мав лише демона, заборонного демона; а мій є великим ініціатором, це демон дії, демон боротьби.

Отже, його голос прошепотів мені таке: «Тільки той рівня іншому, хто це доведе, й тільки той достойний свободи, хто зможе її здобути».

Я відразу скочив до мого жебрака. Одним ударом я підбив йому око, яке за мить розпухло як куля. Коли я вибив йому два зуба, то зламав собі ніготь; оскільки я не почувався надто при силі, а від природи був тендітний та мало займався боксом, щоб бути спроможним одразу завалити цього стариганя, я схопив його однією рукою за комір, а іншою вп'явся йому в горло й узявся щосили лупити його головою об стіну. Маю зізнатися, що попередньо я хутко роззирнувся навкруг, щоб бути певним, що в цьому безлюдному передмісті я ще довгий час залишатимусь поза досяжністю будь-яких поліцаїв.

Потім дав йому добрячого копняка в спину, достатньо сильного, щоб зламати лопатки, й ослаблений шістдесятилітній дід полетів додолу, тоді я схопив добрячу ломаку й кинувся молотити його із завзяттям кухарів, які хочуть приготувати м'якенький біфштекс.

Та нараз,— о, диво! о, радість для філософа, який переконався в тому, що його теорія є бездоганною! — я побачив,

---

* *Луї Франциск Лелю* (1804–1877) та *Жуль Баярже* (1809–1890) — французькі психіатри. 1836 року Лелю висунув гіпотезу про те, що Сократ був божевільним. Згодом Баярже підтримав цю теорію Лелю. *(пор. лист Бодлера до Сент-Бева від 2 січня 1866 року).*

як цей старигань, що аж світив ребрами, обернувся й схопився з енергією, на яку годі було сподіватися від такого зношеного механізму,— і з поглядом, сповненим ненависті, який здався мені доброю ознакою, старий волоцюга кинувся на мене, підбив мені обидва ока, вибив чотири зуба й щосили віддухопелив мене тим самим дрючком.— Отже, моє інтенсивне лікування повернуло йому гордість і життя.

Після чого я став відчайдушно подавати йому знаки, даючи зрозуміти, що вважаю нашу дискусію завершеною, і, підводячись, промовив до нього з задоволенням софіста-стоїка: «Пане, ви мені рівня! Зробіть мені честь, розділіть зі мною гроші з мого гаманця; і пам'ятайте, якщо ви справді філантроп, то до всіх ваших побратимів, які проситимуть у вас милостиню, слід застосовувати теорію, яку я мав випробувати з болем на вашій спині».

Він запевнив мене, що зрозумів мою теорію й прислухається до моїх порад.

L

Добрі собаки

*Панові Жозефу Стевенсу**

Я ніколи не червонів, навіть перед молодими письменниками мого століття, за своє захоплення Бюффоном**; та сьогодні я не закликатиму на підмогу душу цього митця врочистої природи. Ні.

Куди охочіше я звернувся б до Стерна*** й сказав би йому: «Спускайся з небес або підіймись до мене з Елісію****, щоб надихнути мене на пісню про добрих собак, бідних собак, пісню, яка була б достойною тебе, сентиментальний дотепнику, незрівнянний дотепнику! Повертайся верхи на своєму знаменитому вислюку, який завжди супроводжує тебе в пам'яті нащадків; а головне, щоб той вислюк не забув прихопити з собою свою безсмертну макаронину, що делікатно звисала з його губ!»

Тож геть академічну музу! З цією старою кокеткою не хочу мати жодних справ. Я кличу музу буднів, міську, живу музу, яка

---

* *Жозеф Стевенс* (1816–1892) — бельгійський художник. Познайомився з Бодлером під час перебування того в Брюсселі. Якось Стевенс погодився подарувати Бодлерові свою камізельку, якою поет дуже захоплювався, за умови, що той напише що-небудь про «собак бідних людей».

** *Жорж-Луї Леклерк де Бюффон* (1707–1788) — французький натураліст, автор знаменитої «Природничої історії» в 36 томах.

*** *Лоренс Стерн* (1713–1768) — англійський письменник, автор «Сентиментальної подорожі Францією та Італією» (1768).

**** *Елісій* — в античній міфології частина потойбічного світу, де перебувають душі блаженних і праведників; чудесна країна вічної весни на крайньому заході землі, де немає хвороб, страждань, де панує вічний мир.

допоможе мені оспівати добрих собак, бідних собак, заляпаних грязюкою, яких усі стороняться, як чумних чи вошивих, усі, крім жебрака, для якого вони є побратимами, а також поета, який дивиться на них братерським поглядом.

Фе! Геть псів-фанфаронів, чотириногих джиґунів, данських догів, спанієлів, мопсів та болонок, таких самозакоханих, що вони нескромно кидаються гостям межи ноги чи заскакують на коліна, переконані, що всім подобаються, непосидючі, як малі діти, дурні, як лоретки, часом уперті й нахабні, як лакеї! До біса всіх отих млявих, тремтячих, чотириногих змій, яких звуть левретками, в їхніх довгих, вузьких мордах замало чуття, щоб іти за слідом друга, а в плескатих головах замало розуму, щоб грати в доміно!

До буди всіх цих обридливих дармоїдів!

Ану до своєї буди, такої м'якої й оббитої шовком! Я оспівую пса в грязюці, бідного, бездомного, бродячого, циркового пса, інстинкт якого подібно до інстинкту жебрака, цигана та бродячого комедіанта дивовижним чином скеровується необхідністю, цією доброю матір'ю, цією істинною покровителькою кмітливих.

Я оспівую тих бідолашних собак, які самотньо бігають по закутках величезних міст, тих, які ніби промовляють до покинутої людини своїми розумними очима, що часом підморгують: «Візьми мене з собою, й з наших двох бід у нас вийде сяке-таке щастя!»

«Куди йдуть собаки?» — якось запитував Нестор Рокплан***** в своєму безсмертному фейлетоні, який він вже, напевне, сам забув й про який пам'ятають хіба що я та Сент-Бев.

Куди йдуть собаки, запитаєте ви, люди неуважні? Йдуть у своїх справах.

***** *Нестор Рокплан* (1805–1870) — французький журналіст і видавець, директор газети *«Le Figaro»*, інтендант театру та автор хронік у газетах *«Constitutionnel»* та *«La Presse»*.

Ділові побачення, любовні побачення. Крізь туман, сніг, грязюку, під спектоним сонцем, під зливою вони йдуть, повертаються, біжать риссю, підлазять під екіпажі, збуджені блощицями, пристрастю, потребою чи обов'язком. Як і ми, вони прокидаються спозаранку й шукають собі на прожиток або бігають від задоволення.

Серед них є такі, що ночують у приміських руїнах і щодня о певній годині приходять по свою пайку до дверей якоїсь кухні в Пале-Роялі, й такі, що збираються цілими зграями й долають не менше п'яти льє, щоб розділити обід, приготований кількома шістдесятилітніми старими дівами, чиї нікому не подаровані серця належать тваринам, оскільки дурні чоловіки не хочуть з ними знатися.

Інші, каштанової масті, ніби негри, що ошаліли від кохання, в певні дні залишають свою територію, щоб у місті якусь годинку розважитися з гарною сучкою, дещо неохайною зі своїм туалетом, але гордою і вдячною.

І всі вони надзвичайно пунктуальні, хоча й не мають ні записників, ні блокнотів, ні портмоне.

Чи знаєте ви ліниву Бельгію, чи захоплювалися ви, як я, могутніми собацюрами, впряженими у візки м'ясника, молочниці, пекаря, які засвідчують своїм переможним гавкотом те задоволення, яке вони відчувають, рівняючись до коней?

А ось двоє з них, що належать до ще вищої верстви. Дозвольте мені завести вас у помешкання відсутнього акробата. Фарбоване дерев'яне ліжко без пологу, розкидані ковдри зі слідами від блощиць, два плетені стільці з соломи, чавунна пічка, два чи три напівзламані музичні інструменти. О, який сумний інтер'єр! Але, прошу, погляньте на двох розумних створінь, убраних у подерту та водночас розкішну одіж, на них головні убори трубадурів або воїнів, вони уважно, ніби два чаклуни, пильнують за невідомим варивом, що булькотить на гарячій пічці, посеред якого стирчить довга ложка, ніби повітряна щогла, яка сповіщає про те, що муляри завершили свою роботу.

Хіба не буде справедливо, коли такі ревні комедіанти вирушать у дорогу лише після того, як заповнять свої шлунки поживним і густим супом? Хіба ви не пробачите невеликі прояви чуттєвості цим бідакам, які цілісінький день зносили байдужість публіки та несправедливість директора, що забирає собі левову частку прибутку й з'їдає більше супу, ніж четверо акторів?

Скільки разів я спостерігав із усмішкою розчулення за цими чотириногими філософами, за цими люб'язними рабами, покірними й відданими, яких республіканський лексикон запросто міг би назвати послужливими, якби республіка, яка надто переймається щастям людей, знайшла б час подбати про честь собак!

І скільки разів я думав про те, що десь, можливо, існує (врешті, хто про це знає напевне!) особливий рай для добрих, для бідних, для невтішних собак, для собак у багнюці,— щоб винагородити їх за таку відвагу, таке терпіння й таку тяжку працю. Сведенборг* запевняє з усією серйозністю, що існує один рай для турків та інший — для голландців!

Пастухи Вергілія й Теокрита** сподівалися одержати за свої пісні на змаганнях добрий шмат сиру, флейту роботи найкращого майстра або козу з обважнілим вим'ям. Поет, що оспівав бідних собак, одержав як винагороду гарну камізельку пишних і водночас ледь бляклих кольорів, що нагадують про осіннє сонце, про красу зрілих жінок та про дні бабиного літа.

Ніхто з тих, що були в таверні Вілла-Ермоса не забуде, як рішуче зняв художник свою камізельку щоб віддати поетові,

---

* *Емануїл Сведенборг* (1688–1772) — шведський природознавець, містик і теософ.

** *Теокрит* (кінець IV століття до н.е.— перша половина III століття до н.е.) — давньогрецький поет, один з найвидатніших представників літератури раннього еллінізму, молодший сучасник Каллімаха, уродженець Сиракуз. Відомий, як засновник жанру елегії.

адже він чудово розумів, що оспівати добрих собак — то є гарна й почесна справа.

Так величний італійський тиран у давні часи дарував божественному Аретіно* то кинджал, оздоблений коштовним камінням, то придворну мантію за вишуканий сонет або дотепний сатиричний вірш.

І щоразу, коли поет вдягає камізельку художника, він змушений думати про добрих собак, про собак-філософів, про бабине літо та про красу зрілих жінок.

---

* *П'єтро Аретіно* (1492–1556) — італійський письменник пізнього Ренесансу; поет, сатирик, публіцист і драматург.

Епілог

На серці спокій, дивлюсь я згори у даль,
Щоб міста широчінь очима охопить,
Розпусти дім, тюрма, чистилище й шпиталь —
Там квітом квітне вся потворна гидь.
Ти знаєш, Сатано, о туги мій патроне,
Що співчутливих сліз не стану більше лить.
І як старий курвар, що снить старим притоном,
Знов хочу захмелілу велетку-коханку,
Що вічно молодить своїм пекельним лоном.
Й коли ти спиш у покривалах ранку,
В пітьмі та холоді або ж у надвечір'ї
Під зоряним шатром ти граєш у мовчанку,
Люблю тебе, столице блуду! Тут бандити
Й повії нас втішають заразом,
Цих ласк профанам годі зрозуміти.

Шарль Бодлер

ХУДОЖНИК СУЧАСНОГО ЖИТТЯ

Переклав з французької
Роман Осадчук

I

Краса, мода і щастя

У світі — навіть у світі митців — є чимало людей, які, відвідуючи Лувр, поквапно проходять попри численні надзвичайно цікаві, хоча й *другорядні* полотна, навіть не глянувши на них, і застигають у задумі перед якоюсь картиною Тіціана чи Рафаеля, особливо якщо це одна з тих картин, які набули особливо великої популярності завдяки її численним літографіям. Потім виходять задоволені й думають: «Цей музей я знаю». Так само існують люди, які колись читали Боссюе[1] і Расіна й гадають, що обізнані в історії літератури.

На щастя, час від часу з'являються борці з несправедливістю, критики, любителі й допитливі шанувальники мистецтва, які стверджують, що Рафаель чи Расін — це ще не все, що й твори *poetae minores** мають щось гарне, тривке й вишукане; і врешті, якщо любиш узагальнену красу, яку виразили класичні поети й митці, то зовсім не варто зневажати красу особливу, красу ситуацій та замальовки звичаїв.

Варто сказати, що за останні роки становище в світі дещо виправилося. Сьогодні любителі високо поціновують чарівні кольорові гравюри минулого століття, що свідчить саме про ту реакцію, якої потребувала публіка. Дебюкур[2], брати Сент-Обен[3] та багато інших знайшли своє місце в енциклопедіях художників, яких варто вивчати. Проте всі ці художники репрезентують минуле, тоді як сьогодні я хотів би звернутися до живопису, який відображає звичаї теперішнього. Минуле є цікавим не лише красою, яку змогли передати ті митці, для яких воно було сучасністю, але

---

* *Poetae minores (з лат.)* — менші поети.

також як минуле, як історична цінність. Так само — і з теперішнім. Задоволення, яке ми одержуємо від зображення теперішнього, полягає не лише в красі, в яку воно може бути огорнуте, але і в особливій властивості бути теперішнім.

У мене перед очима серія гравюр, що ілюструють моду від початку Революції й приблизно до часу Консулату. Ці костюми, які видаються смішними для багатьох нерозважливих людей — людей серйозних, але без справжньої серйозності — мають подвійну чарівність, художню й історичну. Багато з них гарні й намальовані з дотепом, та, на мій погляд, не менш важливо й те, що всі вони або принаймні більшість з них відображають моральну й естетичну атмосферу свого часу. Уявлення людини про красу накладає відбиток на весь її зовнішній вигляд, надає її одягу строгості або розкутості, її рухам — різкості або плавності; з часом це уявлення поступово починає відбиватися й на рисах обличчя. Врешті людина набуває подібності з тим образом, на який прагнула бути подібною. Та сама мода на різних гравюрах може мати привабливий і потворний вигляд; потворною вона обертається в карикатуру, а гарною — в античну скульптуру.

Жінки, вбрані в ці костюми, були подібні то на те, то на те, в залежності від ступеня поетичності чи вульгарності, якими були позначені. Жива плоть надавала гнучкості тому, що видавалося нам надто застиглим. Уява глядача ще й сьогодні може наділити рухливістю й трепетом ось цю *туніку* чи цю *шаль*. Можливо, одного прекрасного дня в якомусь театрі з'явиться драма, в якій знову оживуть костюми, в яких наші батьки вважали себе такими чарівними, як і ми думаємо про себе в нашому жалюгідному одязі (хоча й наш одяг має свою грацію, щоправда, радше завдяки своїй психологічній виразності); та якщо завдяки талановитим акторам й актрисам ці костюми оживуть, то ми зі здивуванням подумаємо про те, якими недалекими були, коли так нерозсудливо з них сміялися. Минуле, зберігаючи інтригу примарності, раптом наповниться світлом та життєвою силою і стане теперішнім.

Якщо безстороння людина розглядатиме один за одним *всі* етапи французької моди з часу виникнення Франції й до сьогодення, вона не знайде в ній нічого приголомшливого чи навіть дивовижного. Там буде так само багато перехідних форм, як і в тваринному царстві. Коли відсутні лакуни, годі чекати на сюрпризи. Якщо ж ця людина доповнить кожну гравюру, яка представляє певну епоху, відповідною до неї філософською думкою, що неминуче зринає в пам'яті при її вигляді, то переконається: між різними періодами історії панує глибока гармонія і навіть у ті віки, які видаються нам найпотворнішими й найбожевільнішими, невмируща спрага краси завжди знаходила спосіб себе втамувати.

Тож скористаймося нагодою, щоб висунути раціональну й історичну теорію краси на противагу теорії краси єдиної й абсолютної; водночас ми покажемо, що краса завжди й неминуче має подвійну будову, хоча враження, яке вона створює, видається цілісним; адже складність розпізнавання мінливих елементів краси в цілісності враження, яке вони створюють, зовсім не зменшує необхідності розмаїття в композиції. Краса складається з елементу вічного й незмінного, частка якого важко піддається визначенню, а також з елементу відносного, обумовленого обставинами, який окремішньо або разом залежить, так би мовити, від епохи, моди, моралі та пристрастей. Без цієї другої складової, що нагадує привабливу, дражливу й апетитну скоринку божественного пирога, перший елемент був би неперетравним, невловним, непридатним і невластивим людській натурі. Маю сумнів, що можна віднайти взірець краси, який не містить обох цих елементів.

Я обрав для прикладу два крайні ступені історії. В сакральному мистецтві цю двоїстість видно з першого погляду; частка вічної краси проявляється тут лише у відповідності до правил релігії, яку сповідує митець. У найфривольнішому творі особливо вишуканого художника, що належить до однієї з тих епох, які ми надто пихато іменуємо цивілізованими, так само

проявляється згадана двоїстість: тут частка вічної краси буде водночас і прихована, і виражена в залежності від моди або індивідуального темпераменту автора. Двоїстість мистецтва є неминучим наслідком двоїстої природи людини. Якщо на те буде ваша ласка, то вічну частку мистецтва можна уподібнити її душі, а мінливу частку — її тілу. Ось чому Стендаль зі своїм зухвалим, викличним, ба навіть відразливим розумом, чия зухвалість проте спонукає до плідних роздумів, набагато ближче за інших підступив до істини, коли сказав, що *краса є лише обіцянкою щастя*. Очевидно, що таке визначення трохи не потрапляє в ціль; воно надто підпорядковує красу безкінечно мінливому ідеалові щастя й надто хутко позбавляє її свого шляхетного характеру, та водночас великою заслугою цього визначення є те, що воно рішуче відходить від помилкової позиції академічних кіл.

Я вже неодноразово викладав подібні міркування. Ці рядки мають бути достатньо промовистими для тих, хто полюбляє бавитися абстрактними поняттями, та я знаю, що французькі читачі переважно не надто схильні до цього, тож покваплюся перейти до позитивної та конкретної частини моєї теми.

II

Замальовки звичаїв

Для замальовок звичаїв буржуазного побуту та модних заходів найкращим засобом є, безперечно, найшвидший та найдешевший. Що більше краси додасть художник до свого твору, то більшої вартості той твір набуде; проте в буденному житті, в щоденній мінливості зовнішніх речей є певна швидкоплинність, яка вимагає від митця відповідної швидкості виконання. Кольорова гравюра XVIII століття, як я вже згадував вище, знову здобула прихильність моди; пастель, офорт, акватинта по черзі зробили свій внесок до цього велетенського лексикону сучасного життя, розпорошеного по бібліотеках, папках колекціонерів-любителів та вітринах найзанедбаніших крамниць. Щойно з'явилася літографія, як вона показала себе готовою до того величезного завдання, що лише на перший погляд видається легковажним. Цей жанр представлений у нас воістину монументальними творами. Твори Ґаварні[4] та Дом'є[5] справедливо називали доповненням до «Людської комедії». Я цілком переконаний, що сам Бальзак підтримав би цю думку, тим більше справедливу, оскільки хист художника, який замальовує звичаї, має змішану природу, адже до нього додається значна частка літературного духу. Називайте такого митця як вам завгодно: спостерігач, фланер, філософ, та в спробах схарактеризувати його, вам неминуче доведеться вдатися до епітета, який не підійшов би до художника вічних чи принаймні довготривалих речей героїчного або релігійного штибу. Іноді цей митець є поетом, але частіше він ближче до романіста чи мораліста; він є художником випадкового та всього вічного, що міститься в ньому. Кожна країна, на свою радість

і славу, мала зазвичай декількох таких митців. У наш час, окрім Дом'є та Ґаварні, на думку одразу спадають такі імена, як Деверіа[6], Морен[7], Нюма[8], що відтворили сумнівну красу епохи Реставрації, потім Ваттьє[9], Тассер[10], Ежен Ламі[11], останній майже став англійцем через своє захоплення аристократичною елеґантністю, й навіть Тримоле[12] й Трав'єс[13], ці хронікери життя маленьких людей.

III

Художник — людина світу, людина натовпу й дитина

Сьогодні я хочу розповісти публіці про особливу людину, наділену такою потужною й виразною оригінальністю, яка є настільки самодостатньою, що не потребує схвалення іншими. Жоден з малюнків цього художника не підписаний; адже годі назвати підписом декілька літер, що стоять під ними, які так легко підробити, що цілий натовп бездарних наслідувачів самовдоволено виводять їх під своїми найлегковажніші-ми шкіцами. Але всі його твори позначені сяйвом його душі, а шанувальники мистецтва, які бачили й оцінили їх, легко впізнають ці твори з мого опису, за який я хочу якраз узятися. Пан К. Ґ.[14] любить натовп та інкогніто, його скромність викликає подив. Пан Теккерей[15], котрий, як відомо, є великим любителем творів мистецтва і який сам малює *ілюстрації* до власних романів, якось завів мову про К. Ґ. у одній лондонській газеті. На що Пан Ґ. так розсердився, ніби йшлося про посягання на його честь. А нещодавно, довідавшись, що я збираюся написати про його творчий дух і талант, він дуже наполегливо вимагав, щоб я не згадував його імені, а про його твори говорив так, ніби про твори анонімного автора. Смиренно підкоряюся цьому химерному бажанню. Тож мені й читачам доведеться зробити вигляд, ніби пана Ґ. не існує. А тим часом ми розглянемо його малюнки й акварелі, до яких сам він ставиться зі зверхністю патриція, так ніби ми вчені й маємо оцінити рідкісні історичні документи, які випадково потрапили нам до рук, а їхній автор назавжди залишиться

невідомим. Щоб цілковито заспокоїти моє сумління, нехай читач уявить, що всі мої думки про особу художника, що розкривається перед нами таким незвичним і таємничим чином, з більшою чи меншою підставою виведені з його творів як суто поетичне припущення, здогад та плід моєї уяви.

Пан Ґ. є літньою людиною. Подейкують, що Жан-Жак почав писати в сорок два роки. Напевне, саме в такому віці пан Ґ., охоплений всіма тими образами, що роїлися в його голові, вперше наважився на чистому аркуші залишити слід туші чи фарб. Правду кажучи, тоді він малював як дикун, як дитина, дратуючись через незґрабність своїх пальців та неслухняність пензля й олівця. Я бачив безліч зразків цієї примітивної мазанини і маю запевнити вас, що більшість з тих, хто розбирається в малярстві, чи тих, хто це вдає, не змогли б розпізнати прихований талант, що крився в неоковирних шкіцах. Пан Ґ. самотужки знайшов свій шлях, самостійно опанував усі премудрості свого ремесла й без сторонніх порад зміг набути необхідної майстерності й стати потужним і самобутнім художником, а від початкової безпосередності він зберіг лише те, що додає несподіваний присмак до його неабияких здібностей. Коли він натрапляє на пробу своєї *творчої юності*, то рве й спалює її, охоплений почуттям кумедної соромливості.

Протягом десяти років я прагнув познайомитися з паном Ґ., який за своєю натурою є великим мандрівником і космополітом. Я знав, що він тривалий час працював для однієї ілюстрованої англійської газети, в якій він публікував свої гравюри, зроблені за подорожніми ескізами (Іспанія, Туреччина, Крим). За цей час я мав можливість побачити безліч його малюнків, виконаних безпосередньо на місці; таким чином я зміг *прочитати* його детальні щоденні звіти про Кримську кампанію, які були значно переконливішими, ніж будь-які інші. У тій самій газеті публікувалася велика кількість композицій того самого автора, але також без підпису, що були відгуками на нові постановки балетів та опер.

Коли я врешті зустрівся з ним, то з першого погляду переконався, що маю справу не лише з *художником*, а з *людиною світу*. Прошу звернути увагу, що слово «художник» я вживаю тут у дуже вузькому сенсі, а вислів «людина світу» — в дуже широкому. Для мене *людина світу* — це людина всього світу, людина, яка розуміє світ так само, як таємничі та закономірні основи його звичаїв; тоді як художник є спеціалістом, людиною, прив'язаною до палітри, як раб до своєї землі. Пан Ґ. не любить, коли його називають художником. Можливо, він таки частково має рацію! Він цікавиться цілим світом й воліє дізнатися, зрозуміти, оцінити все, що відбувається на поверхні нашої земної кулі. Тоді як художники дуже мало, а часом і зовсім не беруть участі у моральному та політичному житті. Той, хто мешкає в кварталі Бреда, не знає про те, що відбувається в Сен-Жерменському передмісті[16]. По правді, за двома-трьома винятками, які зайве називати, більшість художників — всього лише спритники, пройди, сільські розумники та хуторянські мудрагелі. Їхні розмови, неминуче обмежені надзвичайно вузьким колом тем, надто швидко стають нестерпними для *людини світу*, духовного громадянина всесвіту.

Тож щоб зрозуміти пана Ґ., треба відразу мати на увазі те, що вихідною точкою його хисту слід вважати *допитливість*.

Ви пригадуєте картину (адже це справді картина!), написану найпотужнішим пером нашої доби, що має назву «Людина натовпу»? Крізь скляну вітрину кав'ярні чоловік, що одужує від тяжкої хвороби, захоплено розглядає натовп, подумки долучаючись до всіх думок, що вирують довкола нього. Щойно вирвавшись із обіймів смерті, він з насолодою вдихає аромати всіх бруньок та всіх випарів життя; він вже був близький до того, щоб усе забути, тож тепер він радий, що може все пригадати й жадібно пригадує все довкола. Врешті він кидається крізь натовп за якимось незнайомцем, обличчя якого він бачив усього одну мить, але воно зачарувало його. Допитливість стала фатальною й непереборною пристрастю!

А тепер уявіть собі художника, який постійно перебуває в стані одужання в духовному сенсі, й ви матимете ключ до характеру пана Ґ.

Адже одужання — це як повернення в дитинство. Людина, що одужує, здатна, як і дитина, захоплюватися значно сильніше, щиро цікавитися навіть такими речами, які видаються надзвичайно буденними. Тож спробуймо, якщо це можливо, зусиллям ретроспективної уяви повернутися до наших найбільш ранніх та найранковіших вражень, й ми визнаємо, що вони наділені особливою спорідненістю з тими строкатими враженнями, які ми здобули пізніше, внаслідок фізичної недуги, якщо тільки вона не порушила й не затуманила наші духовні здібності. Дитина бачить усе в світлі *новизни*, яка постійно її *п'янить*. Ніщо так не подібне на натхнення, як та радість, з якою дитина вбирає в себе форми й барви. Наважуся піти далі й стверджувати, що натхнення має певний зв'язок з *припливом крові*, й що кожна витончена думка супроводжується більшим чи меншим нервовим струсом, який сягає до глибини мозку. Людина з іскрою генія має міцні нерви, тоді як у дитини нерви слабкі. В першої значне місце займає інтелект, а в другої майже все єство заповнює чуттєвість. Але геній — то ніщо інше, як *віднайдене дитинство*, дитинство, наділене мужністю дії та аналітичним розумом, які допомагають упорядкувати суму мимовільно накопиченого матеріалу. Саме ця глибока й радісна допитливість обдаровує дітей пильним поглядом та шаленим захопленням перед будь-чим, що є для них *новим:* чи то обличчя, чи пейзаж, світло, позолота, барви, переливчасті тканини, зачарування краси, ошляхетненої вишуканим вбранням. Один з моїх приятелів якось розповів мені, що він у ранньому дитинстві побачив, як при ньому перевдягається його батько; вражено й зачаровано хлопчик розглядав м'язи на батькових руках, переходи жовтих та рожевих відтінків шкіри та синюватту павутину вен. Видовище зовнішнього життя збудило в ньому почуття шанобливості

й закарбувалося в мозку. Форма заволоділа його думками. Дочасно на якусь мить перед ним відкрилося його життєве призначення. *Долю* було обрано. Чи варто додавати, що ця дитина є зараз визначним художником?

Щойно я просив вважати пана Ґ. людиною, яка вічно одужує; щоб доповнити ваше враження про нього, прошу сприймати його і як дитину, тобто чоловіка, який щомиті наділений генієм дитинства, тобто генієм, для якого не *зблякла* жодна сторона життя.

Як я вже казав, мені неприємно називати його лише чистим художником, до того ж він сам відкидав це звання зі скромністю й шляхетною соромливістю. Я охоче назвав би його *денді*, й для цього я маю декілька вагомих причин, адже це поняття включає в себе самобутність характеру та тонке розуміння психологічного механізму нашого світу. Та з іншого боку денді тяжіє до безпристрасності, й тут пан Ґ., керований невтамованою пристрастю бачити й відчувати, різко розходиться з дендизмом. *Amabam amare**, казав святий Августин. «Пристрасно люблю пристрасть»,— охоче сказав би пан Ґ. Денді пересичений або вдає з себе такого з кастових міркувань. Пан Ґ. відчуває відразу до пересичених людей. Він наділений дуже тонким даром (вишукані душі зрозуміють мене) бути *щирим, але не смішним*. Я охоче нагородив би пана Ґ. званням філософа, якого він більше, ніж заслужив, якби його надмірна любов до видимого, відчутного, сконденсованого в пластиці не спричиняла в ньому певної відрази до того, що формує неохопне королівство метафізики. Тож доведеться нам зарахувати його до мальовничих моралістів на кшталт Лабрюєра[17].

Натовп — його стихія, так само як повітря — стихія птаства, а вода — риб. Його пристрасть і покликання — *поєднатися з натовпом*. Для взірцевого фланера, для захопленого

---

* *Amabam amare (з лат.)* — «любив любити», Святий Августин, Сповідь, III, 1.

спостерігача то велика насолода — жити в множинності, в гойдливому русі, в швидкоплинності й безкінечності. Бути поза своєю домівкою й скрізь почуватись як удома, бачити світ, бути в центрі світу й залишатися прихованим від нього — ось деякі з задоволень цих незалежних, пристрасних та самобутніх натур, яких наша мова не здатна описати без неточностей. Спостерігач — це *принц*, який скрізь зберігає своє інкогніто. Прихильник життя перетворює весь світ на свою родину, як і шанувальник прекрасної статі створює власну родину з усіх красунь, які йому вдалося, може вдатися й ніколи не вдасться здобути; так само й любитель живопису живе в зачарованому товаристві відтворених на полотні мрій. А закоханий у життя всього світу входить у натовп, як у величезне вмістилище електричного струму. Його також можна порівняти з величезним дзеркалом, яке охоплює цілий натовп, з калейдоскопом, наділеним свідомістю, у кожному візерунку якого відображається розмаїття життя та мінлива краса всіх його елементів. Це «я», що не може насититися від «не-я» й щомиті втілює його в скороминущих та швидкоплинних образах, живіших, ніж саме життя. Якось пан Ґ. в одній з бесід, які він осявав своїм ущипливим поглядом та виразним жестом, сказав: «Якщо чоловік не пригнічений настільки тяжким горем, що воно поглинає всі його душевні сили, і *нудиться серед натовпу*, то він — бовдур, просто бовдур! я таких зневажаю!»

Коли пан Ґ. прокидається й бачить бешкетливе сонце, що заливає променями квадрати вікон, він говорить до себе з докорами сумління й жалем: «Який владний поклик! які фанфари світла! Ось уже декілька годин все навколо купається в світлі! Світло, проґавлене через сон! Стільки *освітлених* речей я міг би вже побачити й не побачив!» І він виходить на вулицю! Дивиться, як струмує потік життя, такий величний і сяйний. Він милується вічною красою та разючою гармонією життя столичних міст, гармонією, яка дивовижним чином зберігається серед тисняви людської свободи.

Він споглядає пейзажі великого міста, пейзажі з каменю, що його ніжить туман і опікає гарячим подихом сонце. Його око тішать розкішні екіпажі, гордовиті коні, розкішно вбрані ґруми, спритні лакеї, гнучка хода жінок, милі діти, що тішаться життям та своїм ладним убранням; одне слово, він радіє буянню життя. І якщо злегка змінився покрій одягу, якщо банти й пряжки поступилися кокардам, якщо помпон став більшим, а шиньйон змістився на потилицю, якщо пояс стали носити вище, а спідниці стали пишнішими, повірте, що навіть з великої відстані його *орлине око* все вже запримітило. Проходить полк, який прямує, можливо, на інший кінець світу, на своєму шляху бульварами він ширить звуки фанфар, що звучать так привабливо й легко, як надія; а пан Ґ. уже встиг оглянути своїм уважним і проникливим оком зброю, кінну поставу та настрій вояків. Кінська збруя, іскристі відблиски, музика, суворі погляди, великі серйозні вуса, все це зараз він вбирає в себе, й за кілька хвилин подумки в нього вже виникла поетична картина. Його душа зливається з душею цього полку, що крокує як одна істота, гордий образ радості й покори!

Та ось настає вечір. Приходить химерна й підозріла пора, коли опускається небесна завіса, а місто спалахує ліхтарями. Газові ріжки ряхтять плямами на тлі пурпурового сходу сонця. Чесні й безчесні, розсудливі й легковажні люди промовляють: «Нарешті скінчився день!» Чемні й нечемні прагнуть приємного відпочинку, кожен квапиться до свого улюбленого закутка, щоб перехилити там чашу забуття. Пан Ґ. залишається останнім скрізь, де ще світиться, де звучить поезія, де кипить життя і звучить музика; скрізь, де *перед* його оком позує справжня пристрасть, скрізь, де природна людина й людина умовностей постають у своїй чудернацькій красі, скрізь, де ще сонце освітлює швидкоплинні радощі *розбещеної тварини!* «Цей день справді не минув даремно,— скаже один читач, якого ми добре знаємо,— та кожен з нас має достатньо розуму, щоб провести його не гірше». Ні, мало хто з людей

має хист бачити, а ще менше таких, які можуть побачене виразити. А тепер, у час, коли інші сплять, художник схиляється над столом, пронизуючи аркуш паперу тим самим поглядом, яким нещодавно розглядав речі довкола себе; вправляючись олівцем, пером та пензлем, розплескуючи воду зі склянки аж до стелі, витираючи перо об полу сорочки, він квапиться, різко рухається, діє так, ніби боїться, що образи можуть вислизнути від нього, сперечається сам із собою, підштовхує сам себе. І побачені ним речі оживають на папері, так природно, навіть більше, ніж природно, речі стають гарними, навіть більше, ніж гарними, вони наділені натхненням, як і душа митця. Цю фантасмагорію було видобуто з природи. Весь матеріал, що нагромадився в пам'яті, впорядковується, гармонізується й зазнає цієї зумисної ідеалізації, яка є наслідком *дитячого* сприйняття, тобто сприйняття загостреного, магічного, породженого простодушністю!

IV

Сучасність

Ось так він ходить, квапиться, шукає. Що ж він шукає? Безперечно, людина, яку я описав,— одинак, наділений активною уявою, що постійно мандрує *великою людською пустелею,* маючи мету вищу, ніж у будь-якого фланера й значущішу, ніж швидкоплинне задоволення миттєвого враження. Він шукає те «щось», яке ми дозволимо собі назвати *«сучасністю»*; оскільки годі знайти кращого слова, щоб передати нашу думку. Він прагне виділити зі щоденної моди приховану в ній поезію історичного, здобути вічне зі скороминущого. Якщо ми поглянемо на наші виставки сучасних картин, нас вразить загальна тенденція художників вбирати всіх своїх персонажів у старовинний одяг. Майже всі вони віддають перевагу костюмам та меблям епохи Відродження, як Давід[18] використовував костюми й моду Давнього Риму. Проте різниця полягає в тому, що Давід зображав переважно давніх греків і римлян, тож він не міг вдягти їх інакше, ніж на античний манер, тоді як сучасні художники обирають сюжети загального характеру, відповідні до будь-якої епохи, й уперто вдягають їх у костюми часів Середньовіччя, Ренесансу чи Давнього Сходу. Це, безперечно, ознака великих лінощів, адже набагато зручніше оголосити, що одяг сучасної епохи цілковито потворний, ніж спробувати віднайти потайну красу, яка може критися в ньому, хай би якою непримітною та крихкою вона була. Сучасність є перехідною, швидкоплинною, випадковою стороною мистецтва, тоді як вічне й незмінне визначає його іншу сторону. Кожен з майстрів минулого відображав свою сучасність; на більшості чудових портретів, що дійшли до нашого часу

з минулих століть, ми бачимо костюми своєї епохи. Вони наділені досконалою гармонією, адже і вбрання, і зачіска, і навіть поза, погляд, усмішка (кожна епоха має свою поставу, свій погляд і усмішку) створюють цілісність повнокровного життя. Ви не маєте права відкидати чи зневажати цей елемент скороминущого, швидкоплинного, безкінечно мінливого. Усунувши його, ви впадете в порожнечу абстрактної та безособової краси, що нагадує красу єдиної жінки до гріхопадіння. Якщо костюм, відповідний до своєї епохи, замінити іншим костюмом, то неминуче виникне суперечність, єдиним виправданням якої може бути тільки зумисний маскарад, властивий цій моді. Ось чому в XVIII столітті богині, німфи й дружини султана на портретах мають лише *звичаєву* подібність.

Вивчати давніх майстрів, щоб навчитися малювати, — то, без сумніву, чудова річ, але це може виявитися лише зайвою вправою, якщо ви прагнете збагнути характер сучасної краси. Вбрання на полотнах Рубенса чи Веронезе не навчать вас, як малювати «античний муар», «королівський атлас» чи будь-яку іншу тканину з сучасних фабрик, яка випускається на рівних з кринолiном або важким мусліном для спідниць. Самі тканини та їхня фактура тепер зовсім інші, ніж були в давній Венеції чи при дворі Катерини. Слід також додати, що крій спідниці й корсажа цілковито змінився, складки розташовані зовсім за іншим принципом й, нарешті, сама постава й хода сучасної жінки надає сукні своєрідного вигляду, цілком відмінного від вбрання жінок минулого. Одне слово, для того, щоб кожна *сучасність* була гідна стати античністю, слід віднайти в ній ту таємничу красу, якою мимоволі наділяє її людське життя. Саме це завдання переважно стоїть перед паном Ґ.

Я вже згадував про те, що для кожної епохи притаманна своя постава, погляд, жести. Це твердження найлегше перевірити в будь-якій великій галереї портретів, наприклад, у галереї Версаля. Та його можна й розширити. У єдність, яку називають нацією, різні професії, верстви, століття вносять

різноманітність, яка проявляється не лише в жестах і манерах, але також у формі обличчя. Певний ніс, рот, чоло пов'язують з певним історичним проміжком часу, який я не маю наміру тут визначати, але який, безперечно, можна визначити. Такі міркування не надто властиві портретистам. Тож великим недоліком пана Енґра[19] є те, що він прагне вдосконалити кожну свою модель, більше чи менше деспотично нав'язуючи їй ідеї, запозичені з класичного репертуару.

У цій сфері було б легко, ба навіть закономірно мислити апріорно. Постійне співвідношення того, що називають *душею,* з тим, що називають *тілом,* чудово пояснює, як саме матеріальне відображає й завжди відображатиме те духовне, яке його визначає. Якщо терплячий і доскіпливий художник, наділений посередньою уявою, має зобразити куртизанку наших днів і шукатиме натхнення (як у них прийнято висловлюватися) в куртизанках Тіціана або Рафаеля, то існує велика вірогідність того, що його твір виявиться фальшивим, двозначним і неясним. Вивчення шедевра минулих часів та жанрів не навчить його ні поставі, ні погляду, ні виразу обличчя, ні життєвому настрою цих створінь, які в словнику моди фігурували під грубими й легковажними ймennями нечистих, дівчат-утриманок, лореток й нічних метеликів.

Той самий підхід, безперечно, підходить і до опису військового, денді й навіть тварини, собаки чи коня, загалом до всього, що становить зовнішнє життя певної історичної доби. Горе тому, хто шукає в античному мистецтві щось інше, крім чистого мистецтва, логіки, загального методу. Занурюючись у давно минулі часи, художник втрачає зв'язок із теперішнім, зрікається цінностей та привілеїв, які дають нам щоденні обставини; адже майже вся наша оригінальність визначається тією печаттю, яку накладає на наші відчуття *час.* Без сумніву, читач розуміє, що я міг би легко довести свої твердження на безлічі прикладів і не обов'язково пов'язаних з жінками. Що ви скажете, приміром, про художника-мариніста — я наводжу крайній

випадок — який, задумавши зобразити стриману й вишукану *красу* сучасного корабля, став би втомлювати очі вивченням вигадливих, перевантажених деталями форм, монументальної корми та складне опорядження вітрильника XVI століття? А що б ви подумали, якби художник, якому ви доручили намалювати портрет чистокровного коня, відомого своїми успіхами в перегонах, усамітнився в музеях, якби він розглядав коней лише в галереях давніх майстрів, вивчаючи полотна Ван Дейка[20], Бурґіньона[21] чи Ван дер Мейлена?[22]

Взявши за провідника природу, перебуваючи в полоні миттєвої ситуації, пан Ґ. обрав цілком інший шлях. Він почав з того, що тривалий час спостерігав за життям й доволі пізно опанував засоби його відображення. Так народилася захоплива оригінальність, й те, що може видатися в ній грубуватим або простодушним, постає ще одним доказом його вірності безпосередньому враженню, що є даниною правді. Для більшості з нас, особливо для людей ділових, у чиїх очах природа взагалі не існує, хіба що вона сприяє їхній вигоді, відчуття фантастичності реального життя є дивним чином розмитим. Пан Ґ. безперервно вбирає його, цим відчуттям у нього заповнена пам'ять і очі.

V

Мнемонічне мистецтво

Слово «варварство», яке, можливо, надто часто з'являлося з-під мого пера, може спонукати декого до думки, що тут йдеться про безформні малюнки, які глядач може перетворити на досконалі зразки мистецтва лише одним зусиллям своєї уяви. Це було б непорозумінням. Я маю на увазі варварство неминуче, синтетичне, дитинне, яке часто залишається видимим у досконалому мистецтві (мексиканському, єгипетському чи ніневійському[23]) і яке походить з потреби бачити речі у великому форматі, розглядати насамперед той сукупний ефект, який вони чинять. Тут не буде зайвим нагадати, що чимало людей звинувачували у варварстві всіх художників, які мали синтетичне й узагальнювальне бачення, таких, наприклад, як пан Коро[24], який насамперед визначає основні лінії пейзажу, його кістяк та його вигляд. Так само й пан Ґ. правдиво передає власні враження і з інтуїтивною силою виділяє кульмінаційні чи найосвітленіші точки предмета зображення (кульмінаційними чи найосвітленішими вони можуть бути з драматичного погляду) або його головні властивості, часом навіть з необхідною для людської пам'яті гіперболізацією. Своєю чергою глядач, уява якого зазнає впливу цієї домінуючої мнемоніки, з усією чіткістю сприймає те враження, яке чинить зовнішній світ на мозок пана Ґ. Тож сам глядач стає тлумачем завжди ясного й захопливого тлумачення.

До життєвої сили цього *міфічного* тлумачення зовнішнього життя додається ще одна важлива обставина. Я маю на увазі

метод малювання пана Ґ. Він малює з пам'яті, а не з моделі, окрім тих випадків (Кримська війна), коли виникає крайня необхідність зробити поквапні шкіци й провести основні лінії. Справді, всі добрі й істинні художники малюють за образами, які закарбувалися в їхньому мозку, а не з натури. Якщо хтось заперечуватиме, посилаючись на чудові ескізи Рафаеля чи Ватто та багатьох інших, ми скажемо, що все це — лише начерки, хай навіть дуже детальні. Коли справжній художник береться за остаточне виконання свого твору, модель служить йому радше *перепоною*, ніж підмогою. Навіть часом трапляється так, що такі художники, як Дом'є та пан Ґ., які здавна звикли тренувати пам'ять та поповнювати її образами, перед лицем моделі з усіма її численними деталями, мають відчуття, що їхній головний хист збочує або ціпеніє.

Виникає своєрідне протиборство, коли бажання побачити все й нічого не впустити змагається з пам'яттю, яка взяла за звичку швидко вбирати в себе загальні кольори та обриси, арабеску контура. Художник, що володіє досконалим відчуттям форми, але який звик насамперед спиратися на пам'ять та уяву, ніби перебуває в облозі бунтівних деталей, що вони всі водночас вимагають справедливості з затятістю натовпу, який прагне повної рівності. І якщо художник поступається перед ними, істинна справедливість неминуче буде порушена, гармонія, принесена в жертву, руйнується, будь-яка тривіальна деталь набуває надмірного значення, кожна дрібниця узурпує увагу. Що безпристрасніше художник звертає увагу на деталі, то більше наростає анархія. І хай він дзиндзоокий чи далекозорий, з його твору зникає будь-яка ієрархія та будь-яке підпорядкування. Такі випадки особливо часто трапляються у творах одного з наших найпримітніших художників, недоліки якого настільки допасовані до недоліків натовпу, що лише посприяли його популярності. Нині подібну ситуацію можна спостерегти і в драматичних акторів, чиє таємниче й глибоке мистецтво дедалі більше занепадає.

Пан Фредерік-Леметр[25] творить роль із широтою та розмахом генія. Хай би як сяяла його роль грою блискучих деталей, він завжди залишається синтетичним і скульптурним. Пан Буффе[26] творить свої ролі з доскіпливістю короткозорого бюрократа. Все в його грі ряхтить, та годі щось побачити, а в пам'яті нічого не залишається.

Так у роботі пана Ґ. ясно проявляються дві властивості: по-перше, потужне зусилля пам'яті, яка відроджує та оживляє образи, пам'яті, яка промовляє до кожної речі: «Лазарю, вийди сюди!»[27], а, по-друге, горіння, сп'яніння олівця, пензля, що нагадує справжній раж. Художник боїться не встигнути, боїться випустити примару до того, як він досягне до її сутності та заволодіє нею; цей несамовитий страх охоплює всіх великих художників, навіює їм пристрасне бажання оволодіти всіма виражальними засобами, щоб накази духа ніколи не спотворювалися ваганнями руки й щоб, урешті, виконання, тобто ідеальне виконання, стало б таким невимушеним і вільним, яким є травлення для мозку здорової людини, що якраз пообідала. Пан Ґ. починає з того, що легкими штрихами олівця визначає розташування предметів на аркуші. Потім основні плани він помічає сепією, спершу це кольорові плями з розмитим, легким забарвленням, а згодом з дедалі інтенсивнішими барвами. Насамкінець контури остаточно обводяться тушшю. Тому, хто не бачив його робіт, годі уявити той дивовижний ефект, якого досягає художник таким простим, майже елементарним способом. Цей метод наділений безперечною перевагою, яка полягає в тому, що на будь-якому етапі роботи малюнок видається достатньо завершеним. Коли хочете, такий малюнок можна вважати ескізом, але ескізом досконалим. Всі його вальори[28] перебувають в повній гармонії, і якщо художник захоче розвинути їх далі, вони просуватимуться вперед гуртом до бажаного ступеня досконалості. Таким чином він готує водночас до двадцяти малюнків із нетерплячим захопленням, яке тішить навіть його самого; шкіци громадяться десятками,

сотнями, тисячами. Час від часу він переглядає їх, оцінює поглядом, потім відбирає декілька, збільшує на них інтенсивність світла, згущає тіні чи поступово підсилює освітлення.

Пан Ґ. надає величезного значення фону. Строгий або легкий, він завжди за якістю та за природою чудово відповідає фігурам. Гама тону та загальна гармонія завжди точно витримані, тут хист художника спирається скорше на інтуїцію, ніж на точний розрахунок. Адже пан Ґ. наділений природним таємничим даром колориста, саме даром, який можна розвинути, але годі здобути за допомогою досвіду. Одне слово, наш особливий художник виражає водночас жести й урочисті та гротескні пози своїх фігур та світловий вибух, який вони чинять у просторі.

VI

Аннали війни

Болгарія, Туреччина, Крим, Іспанія були своєрідним святом вражень для очей пана Ґ., чи радше того уявного художника, якого ми домовилися так називати, оскільки часом я згадую, що обіцяв заспокоїти його скромність, вдаючи, що його не існує. Я переглянув його архіви східної кампанії (поля битв, усіяні останками, військові валки, переправи худоби й коней), живі й разючі картини, змальовані з самого життя, елементи коштовної мальовничості, які були б нерозумно зневажені багатьма відомими художниками, якби ті опинилися в подібних обставинах. Зрештою я зроблю виняток для пана Ораса Верне[29], якого скорше слід вважати справжнім газетним репортером, ніж художником; пана Ґ., який є значно витонченішим митцем, пов'язує з ним та обставина, що вони обидва є своєрідними архівістами життя. Я готовий стверджувати, що жоден газетний репортаж, жодна письмова оповідь, жодна книга не розкриває так добре в усіх тих трагічних деталях і в тому зловісному розмаху велику епопею Кримської війни. Наш погляд проминає береги Дунаю, Босфор, Херсонес, долину Балаклави, поля Інкермана, військові табори англійців, французів, турків, п'ємонтців, вулиці Константинополя, шпиталі, релігійні й військові врочистості.

Одна з композицій, що особливо добре закарбувалися в моїй пам'яті, — «Освячення єпископом Ґібралтарським військового цвинтаря в Скутарі»[30]. Мальовничий характер цієї сцени виражений через контраст між східною природою та європейськими одностроями й поставами фігур, а надзвичайно жвава виражальна манера спонукає до роздумів

і мрій. Солдати й офіцери мають той незатертий вигляд *джентельменів,* рішучих і витриманих, який вони несуть із собою за край світу, до гарнізонів Кейптауна та установ Індії. Англійські священики віддалено нагадують судових чиновників або біржових маклерів, що вдягли пасторські шапочки й сутани.

І ось ми в Шумлі[31], в Омера-паші: турецька гостинність, люльки, кава; всі відвідувачі розташувалися на диванах навколо вогню й розкурюють свої довгі, як духові рушниці, люльки. Ось малюнок «Курди в Скутарі» — химерні батальйони, що нагадують нашестя варварських орд; ось не менш екзотичні башибузуки та їхні офіцери-європейці, угорці або поляки, що були на вигляд ніби денді, дивним чином вирізняючись серед своїх солдатів, убраних в барокові східні мундири.

Я також натрапив на чудовий малюнок, на якому був зображений міцний, кремезний офіцер із задумливим і водночас безтурботним і відважним виразом обличчя; високі чоботи були йому вище колін, його мундир ховався за важкою й широкою шинеллю, застебнутою на всі ґудзики. Він дивився на похмурий, туманний обрій крізь дим своєї сигари. Його поранена рука була підв'язана хусткою. Знизу я прочитав слова, написані олівцем: *«Cantrobert on the battle field of Inkermann. Taken on the spot»*.*

А хто цей сивовусий кавалерист із надзвичайно жвавими рисами обличчя; з піднятою головою він ніби вдихає жахливу поезію поля битви, в той час як його кінь, принюхуючись до землі, шукає шлях посеред купи трупів, що застигли в неприродних позах, з ногами, що стирчать догори, зі скам'янілими обличчями? В кутку під малюнком читаю: *«Myself in Inkermann»**.*

---

* *(з англ.)* «Маршал Канробер під час битви під Інкерманом. Ескіз з поля бою».

** *(з англ.)* «Я в Інкермані».

Помічаю на іншому малюнку маршала Бараґе-д'Ільє, який разом із сераскиром[32] оглядають позиції артилерії в Бешикташі. Я рідко бачив виразніший військовий портрет, викарбуваний сміливою й натхненною рукою.

Мої очі натрапляють на зловісно відоме після кошмарів Сирії ім'я: «Ахмет-паша, командувач армії, що стоїть перед своїм шатром у Калафаті разом з офіцерами штабу й приймає двох європейських офіцерів». Незважаючи на своє велике турецьке черево, Ахмет-паша поставою та рисами обличчя має справді аристократичний вигляд, як то загалом властиво панівним верствам.

Балаклавська битва представлена в цьому зібранні чимало разів і щораз в іншому ракурсі. Серед найвражаючіших малюнків історична атака кавалерії, яку оспівав у героїчних тонах Альфред Тенніссон[33], поет, відзначений самою королевою: велика маса кавалеристів мчить із шаленою швидкістю аж до обрію серед густих звоїв диму від артилерійських снарядів. На задньому плані пейзаж перетинає смуга зеленавих пагорбів.

Час від часу око, пригнічене видовищем хаосу в пороховому диму та смертельних сутичок, може відпочити, споглядаючи малюнки на релігійні сюжети. В оточенні англійських солдатів різних родів військ, серед яких особливо вирізняються шотландці у своїх мальовничих однострояхзі спідницями, англіканський пастор править недільну службу; роль пюпітра йому виконують три барабани, один із яких поставили на два інші.

Насправді, доволі важко передати простим пером враження від такої широкої й складної поеми, побудованої з тисяч ескізів, важко передати те збудження, яке викликають всі ці замальовки, часом болісні, але ніколи не сльозливі, зібрані тут на кількох сотнях сторінок; плями й обірвані краї свідчать про тривоги й неспокій, серед яких художник наносив на них враження проминулого дня. Увечері кур'єр забирав до Лондона нотатки й малюнки пана Ґ., а той часто довіряв пошті також з десяток поквапних ескізів на тонкому папері, які з нетерпінням чекали гравери та читачі газети.

На одних малюнках трапляються польові шпиталі, сама атмосфера довкола яких видається хворобливою, смутною і пригніченою; на кожному ліжку — свій біль; на інших малюнках — шпиталь в Пера[34]: дві сестри-жалібниці, високі, бліді й стрункі, як фігури Лесюера[35], ведуть бесіду з розхристаним відвідувачем, малюнок підписаний несподівано: *«My humble self»**. А зараз перед нами круті, звивисті стежки, всіяні слідами проминулого бою; повільно крокують в'ючні тварини — мули, віслюки та коні — з боків у кожної на двох грубих сідалах — безкровні, укляклі поранені. Широкими снігами татари ведуть верблюдів із могутніми грудьми та з високо піднятою головою, вони везуть провіант та різноманітне оснащення для війська. То все світ воїнів, рухливий, заклопотаний та мовчазний; військові табори, придорожні базари зі зразками найрізноманітніших товарів, що здаються якимись варварськими містами, імпровізовано облаштованими через невідомі обставини. Попри всі ці шатра, кам'янистими або засніженими шляхами, серед тіснин простують люди в одностроях різних націй, які більше чи менше потерпіли від війни, деякі з них мають доволі незвичний вигляд у здоровенних кожухах та важких черевиках.

Як шкода, що цей альбом наразі розпорошено по різних місцях, його цінні аркуші залишилися в граверів, які переводили їх у гравюри, або в редакторів *Illustrated London News* і так і не потрапили до рук імператора. Мені уявляється, що він із задоволенням і не без зворушення розглядав би щоденні діяння та пози своїх солдатів, від найбільших звитяжностей до побутових клопотів, відтворені з любов'ю до деталей рукою цього художника-воїна, такою твердою і натхненною.

---

* *(з англ.)* «Я, убогий».

VII

Пишноти й урочистості

Туреччина також дала нашому дорогому Ґ. чудові мотиви для композицій, ось, приміром, святкування байраму — широка й сяйна розкіш, а на її тлі постає, немов бліде сонце, знуджений лик уже покійного султана; ліворуч від суверена вишикувалися всі найвищі урядники держави, праворуч — високі військові чини, а серед них — єгипетський султан Саїд-паша, який перебував тоді в Константинополі; святкові кортежі й урочисті походи прямують до невеликої мечеті, розташованої по сусідству з палацом; у натовпі вирізняються турецькі канцеляристи, що мають вигляд як справжні карикатурні втілення декадансу, під їхньою потворною вагою вгинаються спини чудових коней; важкі, масивні екіпажі, позолочені й оздоблені зі східною вигадливістю, нагадують карети часів Людовика XIV, з екіпажів крізь вузькі щілини між складками шовкової запони на обличчі часом зиркає допитливе жіноче око; шалені танці осіб третьої статі — ще ніколи жартівливий вираз Бальзака не мав кращого застосування, ніж у цьому випадку,— адже за миготінням тремтливих вогнів, за широко розмаяним убранням, за яскравим макіяжем щік, повік і брів, за цими істеричними, конвульсивними рухами, за довгим розпатланим волоссям, що спадає на спину, вам буде дуже складно, ба навіть неможливо розпізнати їхню чоловічість; нарешті жінки легкої поведінки (якщо доречно вести мову про легку поведінку щодо Сходу), переважно угорки, волошки, єврейки, полячки, грекині та вірменки; адже під деспотичним правлінням саме пригноблені народи, а серед них ті, яким довелося найбільше страждати, постачають найбільше повій.

Деякі з цих жінок зберегли національний стрій, вишиті блузи, накинуті на плечі хустки, широкі шаровари, гостроносі чобітки, смугасті або вишиті золотом муслінові накидки та різні блискітки з рідного краю; тоді як інші, й таких було найбільше, перейняли головну ознаку цивілізації, що для жінок незмінно зводиться до кринолiну, щоправда, в певних деталях туалету вони зберегли легкий відтінок Сходу, тож вони стали подібні до парижанок, які вирішили перевдягтися у східне вбрання.

Панові Ґ. блискуче вдаються сцени офіційних торжеств, пишних національних урочистостей, причому зовсім не в холодній дидактичній манері, як то роблять художники, що виконують прибуткове замовлення, а з усією пристрастю людини, залюбленої в простір, перспективу, світло, що м'яко огортає все довкола або вибухає яскравими спалахами іскор на оздобі одностроїв та придворних туалетів. Картина «Святкування річниці незалежності в Афінському соборі» є захопливим свідченням його таланту. Всі ці маленькі постаті, кожна з яких займає точно обране для неї місце, створюють відчуття глибини простору. Величезний собор урочисто оздоблюють розкішні тканини. Король Оттон і королева стоять на помості, обоє в національних строях, які носять на собі з дивовижною невимушеністю, ніби бажають цим засвідчити щирість свого обернення та найвишуканіший грецький патріотизм. Талія короля туго оперезана, ніби в якогось дженджуристого палікара[36], ширина його спідниці видавалася ознакою перебільшеного національного дендизму. До них наближається патріарх, старигань з похиленими плечима та довгою сивою бородою, його маленькі очиці ховаються за зеленими окулярами, у його вигляді відчуваються ознаки східної флегми. Всі персонажі, зображені на цій композиції, є, безперечно, портретами, а найцікавіше обличчя, що явно не має нічого еллінського, належить німецькій фрейліні, що стоїть поряд з королевою і щомиті готова тій прислужити.

У зібраннях пана Ґ. часто можна натрапити на Імператора французів[37], фігуру якого художник зміг звести до бездоганного

шкіца, виконаного впевненим розчерком, не зашкодивши при цьому подібності; ось імператор проводить огляд, пустивши свого коня у чвал, він у супроводі своїх офіцерів, риси яких легко впізнати, або разом із іноземними правителями, європейськими, азійськими, африканськими, яких він, так би мовити, з шаною приймав у Парижі. Часом він зображений нерухомим на коні, розчепіривши ноги ніби ніжки стола, ліворуч від нього імператриця в костюмі амазонки, а праворуч — юний наслідний принц у хутряній шапці, що стрункo, по-військовому сидить верхи на своєму конику, кудлатому, як поні, що їх полюбляють зображати англійські художники на своїх пейзажах; а ось він раптом зникає у вихорі світла й пилу на одній з алей Булонського лісу; іншого разу він неквапно прогулюється Сент-Антуанським передмістям під супровід захоплених вигуків присутніх. Одна з цих акварелей особливо засліпила мене своїм магічним характером. Біля бар'єру ложі, оздобленої з важкою королівською пишнотою, бачимо імператрицю в спокійній, природній позі; імператор ледь нахиляється вперед, немов хоче краще роздивитися залу й сцену; внизу дві сотні гвардійців скуванні військовою й майже ієратичною нерухомістю, а на їхніх яскравих однострояx відбиваються вогні рампи. За пасмом світла, в ідеальній атмосфері сцени співають і декламують актори, при цьому гармонійно жестикулюючи; по той бік рампи в бляклому світлі ми розрізняємо круговий простір, зусібіч оточений людськими фігурами на всіх ярусах: це театральна люстра і публіка.

Народні заворушення, клуби та врочистості 1848 року також дали панові Ґ. матеріал для створення серії мальовничих композицій, більшість з яких було опубліковано у вигляді гравюр на сторінках *Illustrated London News*. Через кілька років після перебування пана Ґ. в Іспанії, яке було для нього дуже плідним, він уклав альбом такого ж типу, з якого я бачив лише окремі аркуші. Безтурботність, з якою він позичає свої малюнки часом призводить до непоправних втрат.

VIII

Воїн

Спробуємо остаточно визначити улюблені сюжети нашого художника, я сказав би, що це насамперед *пишнота життя,* що постає перед нами в столицях цивілізованого світу, пишнота життя військового, життя світського, життя любовного. Наш спостерігач завжди на своєму місці скрізь, де розтікаються глибокі й бурхливі, як річка Оріноко, бажання, що рвуться з людського серця — війна, кохання, гра; скрізь, де вирують святкування й постають видива великих подій щастя й журби. Та особливу прихильність він відчуває до воїна, до солдата; і я гадаю, що ця приязнь пов'язана не лише з чеснотами та якостями, що притаманні душі солдата й виявляються в його поставі й рисах обличчя, але також в мальовничих одностроях, характерних для його фаху. Пан Поль де Молен[38] написав декілька чудових і дотепних сторінок, присвячених військовому кокетуванню та про моральний сенс яскравих костюмів, в які всі уряди полюбляють вбирати власне військо. Гадаю, що пан Ґ. охоче підписався б під цими рядками.

Ми вже говорили про те, що кожна епоха має свою особливу красу, й ми мали нагоду спостерегти, що кожне століття має, так би мовити, свою особливу грацію. Те саме зауваження можна вжити й щодо професій, кожна з яких наділена зовнішньою красою завдяки моральним законам, яким вона підпорядкована. В одних ця краса позначена енергією, в інших вона має явні ознаки гультяйства. Це як емблема характеру, печать долі. Загалом воїн має свою красу так само, як денді або жінка легкої поведінки мають свою, та в кожному разі вона буде цілком іншого порядку. Природно, що я не згадую тут таку

роботу, де надмірні зусилля деформують м'язи й надають обличчю рабського вигляду. Воїна годі налякати, оскільки той призвичаєний до несподіванок. Тож характерною ознакою краси тут буде войовнича безтурботність, особливе поєднання спокою й відваги; це краса, що походить від необхідності щомиті бути готовим до смерті. Але обличчя ідеального воїна має бути позначене великою простотою, адже спільне проживання, подібно до ченців та школярів, призводить до звички перекладати щоденні життєві турботи на абстрактне батьківство тих, хто над ними, солдати в багатьох справах такі ж простодушні, як і діти, й так само, як діти, що виконали свої завдання, охочі до розваг та бурхливих забав. Гадаю, що не перебільшую, коли заявляю, що всі ці міркування про звичаї природно випливають з ескізів та акварелей пана Ґ. У нього не бракує жодного типу воїна, і кожен з них переданий із особливою захопливою радістю: старий піхотний офіцер, такий серйозний і смутний, чиє гладке тіло обтяжує його коня; вродливий штабний офіцер з тонкою талією, який здвигнувши плечима, без зайвої скромності, нахиляється до пані у фотелі, зі спини він нагадує стрункy й елеґантну комаху; зуав та тіральєр[39], у поставі якого вгадується зухвала хоробрість та незалежність, а також більш загострене почуття особистої відповідальності; спритна й весела невимушеність легкої кавалерії; майже професорська чи академічна поважність артилеристів та саперів, яку нерідко підкреслює така нетипова для війська деталь, як окуляри. Не пропущено жодного типажу, жодного нюансу, все підсумовано й означено з тією самою любов'ю та проникливістю розуму.

Зараз у мене перед очима одна з тих композицій загального, справді героїчного плану, на якій представлено голову колони піхотинців у Парижі; можливо, вони саме повертаються з Італії й зупинилися на бульварах, де їх вітає захоплений натовп, а, можливо, вони щойно здійснили тривалий перехід дорогами Ломбардії — не знаю. І на всіх цих обличчях,

загрублих від сонця, дощу і вітру, явно впадає в око твердість характеру й відвага, яка відчувається навіть у спокої.

Ось зразок одностайності, що твориться послухом та спільно пережитими труднощами. Підтягнуті й заправлені в гетри штани, у вигорілі шинелі набилася пилюка, загалом все їхнє обмундирування має на собі невитравну печать далеких походів та незнаних пригод. Здається, що ці люди тримаються переконливіше, крокують твердіше й більш самовпевнені, ніж звичайні люди. Якби цей малюнок побачив Шарле[40], який завжди шукав і нерідко знаходив саме такий тип краси, то, очевидно, він був би неабияк вражений.

IX

Денді

Заможна людина, у якої вдосталь вільного часу і яка навіть переситившись, не має іншої мети, окрім гонитви за щастям; людина, що виросла в розкоші й з юності звикла до послужливості інших, людина, чиїм єдиним заняттям був потяг до елеґантності, така людина в усі часи різко вирізнялася з-поміж інших. Дендизм — то дивна інституція, така ж химерна, як і дуель; дуже давня, адже Цезар, Катіліна[41] й Алківіад[42] є яскравими прикладами цього типу, а ще дуже поширена, оскільки Шатобріан знаходив приклади цього явища в лісах і на берегах озер Нового Світу. Не освячений жодними законами, дендизм сам підпорядковує своїх адептів суворим законам, хай би якими нестримними й незалежними були вони за своїм характером.

Англійські романісти більше за інших культивували розвиток роману *high life**, а французи на кшталт маркіза де Кюстіна[43], які присвятили себе написанню любовних романів, насамперед і дуже завбачливо потурбувалися дати своїм персонажам доволі великі статки, щоб ті без вагань могли оплачувати будь-які свої фантазії; окрім того, вони звільнили їх від будь-якої професії. Ці персонажі не мали іншого заняття окрім того, щоб культивувати в собі витонченість, задовольняти свої пристрасті, відчувати й розмірковувати. Так вони мають у розпорядженні багато часу й грошей, без яких фантазія, зведена до скороминущого мріяння, майже не має шансу втілитися в дію. На жаль, слід визнати, що без вільного часу й грошей

---

* *High life (з англ.)* — великосвітський.

кохання не може бути нічим іншим, окрім грубої оргії або банального виконання подружнього обов'язку. Замість палкого, омріяного бажання воно стає огидною *утилітарністю*.

Я згадую про кохання у зв'язку з дендизмом через те, що кохання — природне заняття тих, у кого є вільний час. Але для денді кохання не є якоюсь особливою метою. Якщо я веду мову про гроші, то лише тому, що вони необхідні людям, які культивують власні пристрасті; проте денді не вважає гроші чимось головним; його цілком влаштує й невизначений кредит; грубу пристрасть до грошей він залишає простим смертним. Усупереч поширеній думці, дендизм також не є перебільшеною пристрастю до вишуканого вбрання та матеріальної елеґантності. Для досконалого денді все це лише символ аристократичної вищості його духу. Так, у його очах, які насамперед цінують вміння *виділятися*, досконалість туалету полягає в абсолютній простоті, яка справді є найкращим способом вирізнити себе з-поміж інших. Що ж це за пристрасть, яка стала доктриною й завоювала собі таких впливових адептів? Що це за неписана інституція, яка сформувала таку зарозумілу касту? Насамперед йдеться про непереборний потяг до оригінальності, який штовхає людину до крайньої межі загальноприйнятих умовностей. Це своєрідний культ власної особи, який може взяти гору над прагненням здобути щастя в іншому, наприклад, у жінці; взяти гору навіть над тим, що звуть ілюзіями. Це втіха від того, щоб дивувати, і гордовите задоволення від того, що у самого нічого не викликає подиву. Денді може бути пересиченою людиною, а може страждати; але й у цьому останньому випадку він усміхатиметься як хлопчик-спартанець під час того, як лисеня в нього за пазухою прогризає йому живіт[44].

Як бачимо, в певному сенсі дендизм межує зі спіритуалізмом та стоїцизмом. Але денді ніколи не може бути вульгарним. Якщо він вчинить злочин, можливо, він не вважатиме себе нікчемою; та якщо мотив злочину виявиться

тривіальним, безчестя буде непоправним. Сподіваюсь, читач не буде прикро вражений цією серйозністю в сфері фривольного, адже треба пам'ятати, що в кожному безумстві є своя велич, у кожному ексцесі — своя сила. Дивний спіритуалізм! Для тих, хто водночас є й жрецями, й жертвами цього божества, всі складні зовнішні обставини, витримувати які вони вважають своїм обов'язком,— від бездоганності одягу в будь-яку годину дня і ночі до найвідчайдушніших видів спорту — то лише своєрідна гімнастика, яка гартує волю й дисциплінує душу. Насправді, я не дуже помилятимусь, коли вважатиму дендизм своєрідною релігією. Найсуворіший монастирський статут або незаперечні накази *Гірського старця*[45], який наказував своїм сп'янілим від екстазу послушникам чинити самогубство, були не настільки деспотичними й вимагали меншої покори, ніж ця доктрина елеґантності й оригінальності, яка так само приписує своїм амбіційним і смиренним адептам, людям, переважно сповненим запалу, пристрастей, відваги, стримуваної енергії, жахливу формулу: *«Perinde ac cadaver!»* *

Хай би як називалися ці люди — рафіновані, неймовірні, прекрасні: світські леви чи денді — всі вони мають спільну ґенезу; всі однаковою мірою пов'язані з протестом і суспільним бунтом; всі втілюють у собі те найкраще, що має людська гордість — рідкісну сьогодні потребу боротися з тривіальністю й викорінювати її. Звідси походить кастова зарозумілість денді, виклична навіть у своїй холодності. Дендизм з'являється насамперед у перехідні епохи, коли демократія ще не почувається всесильною, тоді як аристократія лише частково ослабла й втратила ґрунт під ногами. Серед неспокою таких епох деякі декласовані одинаки, які сидять без діла й почувають відразу до всього довкола, але наділені духовною силою, можуть задумати проект створення нової

---

* *Perinde ac cadaver! (з лат. досл.— покірність трупа)* — йдеться про абсолютну покірність, український відповідник вислову — «сліпа покора».

аристократії, яку буде важко знищити, оскільки її основу становитимуть найцінніші й найстійкіші властивості й ті небесні дари, яких не можуть принести ні робота, ні гроші. Дендизм є останнім злетом героїзму на тлі суспільного занепаду. І той дендизм, який Шатобріан віднайшов у Північній Америці, зовсім не спростовує мою ідею, адже нічого не заважає нам припустити, що племена, які ми називаємо *дикими*,— то уламки великих цивілізацій, що зникли. Дендизм — як захід сонця, як зоря, що згасає — він прекрасний, позбавлений тепла й сповнений меланхолії. Що поробиш! Наростаючий Приплив демократії, що наростає, який все затоплює й усе нівелює, одного дня залле хвилями цих останніх представників людської гордості, й потік забуття зітре всі сліди цих дивовижних ахейців. Денді в нас стають дедалі рідкіснішими, тоді як у наших сусідів у Англії соціальний устрій та конституція (справжня конституція, яка виражається у звичаях) ще довго залишатимуться життєдайним місцем для гідних спадкоємців Шерідана[46], Бруммеля[47] й Байрона, якщо ці спадкоємці справді будуть гідними їх.

Тема дендизму може здатися читачеві відхиленням від теми, та це не так. Судження й фантазії, які виникають під впливом малюнків художника, в багатьох випадках є кращим їх тлумаченням, ніж то може запропонувати критика; судження походять від однієї материнської ідеї й, послідовно викладаючи їх, можна якнайкраще розкрити її суть. Чи варто згадувати, що коли пан Ґ. малює на папері денді, він завжди надає їм історичного характеру, я навіть сказав би характеру легендарного, якби не йшлося про нашу сучасність та про речі, які зазвичай вважають легковажними? Саме в цьому полягає та легкість ходи, впевненість манер, дещо зверхня простота, цей особливий спосіб носити одяг та їздити верхи, це завжди спокійне поводження, за яким криється сила; й коли наш погляд зупиняється на одній з таких привілейованих істот, коли гарне й лячне таємничим чином поєднуються воєдино,

все це змушує нас думати: «Ось, напевне, заможна людина, та скорше за все — це Геракл, приречений сидіти без діла».

Особливість краси денді полягає насамперед у холодному вигляді, який походить від непорушної рішучості подавляти в собі будь-які емоції; так би мовити, прихований вогонь, який міг би, але не бажає випромінювати світло. Саме це так досконало відтворено у малюнках.

X

Жінка

Створіння, яке для більшості чоловіків є джерелом найінтенсивніших та — нехай це звучить, як докір філософським утіхам,— найтриваліших насолод; це створіння, кому й заради кого віддають усі сили; це створіння жахне й недоступне для спілкування, як Бог (лише з тою різницею, що безкінечність не вступає в спілкування, оскільки вона осліпила б і розчавила б кінечне, тоді як те створіння, про яке ми говоримо, недоступне для спілкування, можливо, через те, що не має що повідомити); це створіння, в якому Жозеф де Местр[48] вбачав прекрасну тварину, чия краса полегшувала й знімала напругу політичної гри; заради кого наживаються й втрачаються великі статки; заради кого, а особливо за допомогою кого митці й поети складали свої найцінніші твори; створіння, яке приносить нам найгостріші радощі та найплідніші печалі, одне слово, жінка загалом для художника й зокрема для пана Ґ.— це не просто самиця чоловіка. Це радше божество, провідна зірка, присутня у всіх його творчих задумах; вона — віддзеркалення всіх красот природи, сконцентрованих в одній істоті; вона — предмет захоплення й найбільшої цікавості, яку можуть збудити в спостерігача картини життя. Це своєрідний ідол, можливо, нерозумний, але сліпучий та чарівливий, який утримує поглядом бажання і долі. Проте, як я вже казав, це не тварина, чиї досконало підігнані члени постають чудовим зразком гармонії; вона навіть не є типом чистої краси, як то уявляє собі скульптор у своїх найабстрактніших міркуваннях; ні, цього було б недостатньо, щоб пояснити її загадкове й вигадливе зачарування. Ми не можемо

задовольнитися тут ні Вінкельманом[49], ні Рафаелем, і я переконаний, що пан Ґ., незважаючи на всю ширину його інтелекту (це не слід сприймати як образу), відвернувся б від античної статуї, якби через неї він би впустив шанс одержати насолоду від портрета пензля Рейнолдса[50] чи Лоуренса[51]. Все, що прикрашає жінку й підкреслює її красу, стає частиною її єства, тому художники, які особливо ревно зображають це загадкове створіння, так само захоплюються *mundus muliebris**, як і самою жінкою. Жінка, безперечно, є світлом, поглядом, запрошенням до щастя, іноді словом; але насамперед вона — загальна гармонія, й не лише в поставі та рухах, але й у шовках, вуалях, широких та іскристих хмарках тканин, що її огортають і творять своєрідні атрибути та п'єдестал цього божества, в металі й мінералах, що звиваються довкола її рук і шиї, додаючи іскри до вогню її поглядів, або стиха дзеленькають в її вухах. Який поет, описуючи насолоду, що її він спізнав при з'яві красуні, наважиться відокремити жінку від її вбрання? Чи знайдеться такий чоловік, якому не випадала нагода на вулиці, в театрі, в Булонському лісі безкорисливо захоплюватися дотепно скомпонованим туалетом й узяти з собою його образ, нерозривний від краси тієї, кому він належав, подумки поєднуючи воєдино жінку та її вбрання? Тут, як мені здається, буде доречно повернутися до деяких питань, пов'язаних із модою та прикрасами, які я лише мимохідь заторкнув у моєму есе, та захистити мистецтво вдягатися від тих недолугих наклепів, які зводять на нього деякі надто підозрілі прихильники природного.

---

* *Mundus muliebris (з лат.)* — світ жінки.

XI

Похвала макіяжу

Є одна пісня, настільки тривіальна й безглузда, що годі її цитувати в праці, що має якусь претензію на серйозність, проте ця пісня у водевільному стилі добре передає естетичні смаки людей, які не звикли думати. «Красу природа прикрашає!» Можу припустити, що поет, автор цієї пісні, якби він умів говорити французькою, сказав би: «Простота прикрашає красу!», що відповідає наступній істині цілком несподіваного роду: «Ніщо прикрашає суще».

Більшість хибних уявлень про красу походять з помилкової концепції моралі XVIII століття. Природа в той час вважалася основою, джерелом та взірцем всього доброго й красивого. Заперечення первородного гріха немало вплинуло на загальне засліплення тієї епохи. Проте, якщо ми просто погодимося з посиланнями на очевидні факти, на столітній досвід та судову хроніку в *Gazette des Tribunaux*[52], ми переконаємося, що природа нічого, або майже нічого не вчить, тобто вона обмежує людину необхідністю спати, пити, їсти й більш-менш оберігатися від негоди. Саме природа штовхає людину на вбивство ближнього, підбиває з'їсти його, ув'язнити, катувати; адже щойно ми відходимо від примітивних потреб й починаємо прагнути розкошів і задоволень, то переконуємося, що сама собою природа не здатна нарадити нам нічого іншого, крім злочину. Саме ця непомильна природа породила батьковбивство та людожерство й тисячу інших жахливостей, які сором та делікатність не дозволяють нам назвати. Тільки філософія (я маю на увазі добру філософію) та релігія зобов'язують нас доглядати бідних та хворих родичів. Природа (тобто

не що інше, як голос користі) наказує нам їх убивати. Пригадайте та проаналізуйте все те, що є природним, усі дії та бажання суто природної людини, й ви натрапите лише на жахливі речі. Все прекрасне й шляхетне є плодом розуму й розрахунку. Потяг до злочину, який людська тварина вбирає в себе ще в материнській утробі, є цілком природним. Натомість чеснота є цілковито *штучною,* надприродною, не даремно в усі часи й усім народам були потрібні боги й пророки, щоб навчити чеснот оте, ще доволі анімальне людство, оскільки без їхньої допомоги *сама* людина не здатна була її для себе відкрити. Зло творять без зусилля, *природно,* закономірно; тоді як добро завжди є плодом певного вміння *(un art).* Все, що я кажу про природу, як про погану порадницю в питаннях моралі, й про розум, як про інструмент спокути й перетворень, можна перенести й на сферу прекрасного. З огляду на це я схильний вбачати в бажанні прикрашати одну з ознак примітивної шляхетності людської душі. Народи, які наша незбагненна й розбещена цивілізація з нерозумною зарозумілістю й самовдоволенням називає дикунами, відчувають високу духовність одягу так само безпосередньо, як діти. Дикун і мала дитина своїм наївним захопленням усіма блискучими речами, барвистим пір'ям, переливчастою тканиною, високою врочистістю штучних форм засвідчують свою відразу до реального й мимоволі доводять тим самим нематеріальність своєї душі. Горе тому, хто, як Людовик XV (який був породжений не істинною цивілізацією, а відродженим варварством), доведе свою розпусність до того, що зможе захоплюватися лише *простою* природою![53]

Отже, моду варто вважати ознакою потягу до ідеалу, що спливає в людському мозку над усім грубим, приземленим і огидним, накопиченим у ньому під впливом природного життя, як вишукане спотворення природи чи радше постійна й послідовна спроба її поліпшити. Хтось дотепно зазначив (не вказавши причини), що всі моди чарівні, тобто чарівні

відносно, кожна є новою більш-менш вдалою спробою досягти прекрасного через наближення до ідеалу, потяг до якого постійно лоскоче незадоволений людський дух. Проте той, хто бажає належно оцінити моди різних епох, не повинен вважати їх мертвими, то все одно, що милуватися якимсь безформним і обвислим, як шкіра святого Варфоломія, драпям, вивішеним у крамничці лахмітника. Старовинний одяг слід подумки оживляти, уявляти прекрасних жінок, які його носили. Тільки так можна збагнути його сенс і дух. Тож якщо афоризм «Усі моди чарівні» вас шокує, як надто категоричний, поміркуйте, чи ви не помиляєтесь: безперечно, всі були чарівними у свій час.

Жінка цілком права й навіть виконує своєрідний обов'язок, коли намагається виглядати казковою й надприродною; вона повинна дивувати, повинна чарувати; як ідол вона має прикрашатися золотом, щоб викликати поклоніння. Отже, вона мусить вдаватися до будь-яких засобів, щоб вивищитися над природою, щоб легше підкоряти серця та вражати уяву. Те, що хитрощі й штучність відомі всім, не грає жодної ролі, якщо успіх беззаперечний, а враження непереборне. Саме в таких міркуваннях художник-філософ легко знайде виправдання тих прийомів, до яких у всі часи вдаються жінки, намагаючись підтримати й, так би мовити, надати божественності своїй крихкій красі. Всі їх годі перерахувати, тож ми обмежимося тільки тими, які в наш час у розмові називають *макіяжем,* що насамперед є нічим іншим, як використанням рисової пудри, яку так часто безглуздо засуджували простодушні філософи; пудра призначена для усунення з обличчя всіх отих плямок, якими природа так сильно його обсипала; пудра створює єдність у фактурі та кольорі шкіри, завдяки їй шкіра набуває однорідності, так ніби на неї натягли балетне трико, таким чином жінка стає подібною на статую або на вищу, божественну істоту. Що ж до чорної туші, яка відтіняє очі, та рум'ян, які вживають для верхньої частини щоки, то вони створені з тією самою метою — через бажання перевершити природу, проте

вони досягають протилежного у порівнянні з пудрою ефекту. Червоний та чорний колір символізують життя, життя надприродне й інтенсивне; чорний контур робить погляд глибшим й особливішим, надає очам подоби вікна, розчиненого в безкінечність; рум'яна, які роблять яскравішими вилиці, підкреслюють ясність зіниць та додають до гарного жіночого обличчя таємничу пристрасність жриці.

Отже, якщо ви мене правильно зрозуміли, розмальовування обличчя не повинно вживатися з вульгарною, сороміцькою метою імітувати природу й суперничати з юністю. Зрештою, можна помітити, що штучність не прикрасить потворності й служить лише красі. Хто наважиться вимагати від мистецтва стерильної імітації природи? Макіяж не потрібно приховувати й намагатися, щоб його не впізнали. Навпаки, його слід виставити на показ, якщо не підкреслено, то принаймні щиросердно.

Тим, кому неповоротка пиха заважає бачити красу в усіх її найтонших проявах, я дозволяю сміятися з моїх міркувань та їхньої хлоп'якуватої врочистості; їхній суворий присуд зовсім мене не займає; я задовольнюся схваленням істинних митців, а також жінок, які народилися з іскринкою того священного вогню, якими вони хотіли б повністю себе осявати.

XII

Жінки й дівчата

Отже, пан Ґ., який поставив перед собою завдання шукати й пояснювати красу в *сучасності,* охоче зображає надзвичайно пишно вбраних жінок, прихорошених всіма можливими засобами незалежно від того, представницями яких верств вони були. Зрештою, в колекції його творів, як і в роїнні людського життя, соціальні й національні відмінності нерідко відразу впадають в око, хай би як розкішно були вбрані моделі.

Часом у розсіяному освітленні глядацької зали, вбираючи й випромінюючи своїми очима, прикрасами й плечима навколишнє світло, дівчата постають в обрамленні ложі, ніби з іншого, кращого світу. Одні — статечні й серйозні, інші — біляві й легковажні. Одні з аристократичною невимушеністю показують надто ранні груди, інші простодушно демонструють свою ще зовсім хлоп'якувату статуру. Вони покусують віяло й дивляться туманним, незворушним поглядом; вони так само театральні й урочисті, як драма чи опера, яку вони нібито слухають.

А ось ми бачимо, як алеями громадського парку безтурботно прогулюються елеґантні родини, жінки зі спокійним виглядом йдуть попід руку зі своїми чоловіками, чий статечний і самовдоволений вигляд вказує, що великі статки вже збито. Тут вигляд багатства замінює тонку вишуканість. Малі, худенькі дівчатка в широких спідницях, які жестами й поставою нагадують мініатюрних жінок, стрибають зі скакалкою, граються з обручем або вдають, що ходять одна до одної в гості, мимоволі повторюючи комедію, яку вдома розігрують їхні батьки.

Вибившись із низів, горді з того, що з'являються тепер у світлі рампи, юні хористки з дрібних театрів, худенькі й тендітні, ще зовсім підлітки, зі своїми дівчачими й хворобливими формами, вони танцюють в недолугих костюмах не знати якої епохи й тішаться цим.

На терасі кав'ярні, притулившись до вітрини, освітленої зсередини й зовні, розсівся один із тих йолопів, чия елеґантність створена кравцем, а голова — перукарем. Поряд з ним, поставивши ніжки на незамінний ослінчик, сидить його пасія, здорова діваха, якій не бракує майже нічого (а це «нічого» якраз є майже всім, адже йдеться про вишуканість), щоб бути подібною на великосвітську панію. Як і її чепурний компаньйон, вона запхала до свого маленького ротика непомірно велику сигару. Ці дві істоти не здатні думати. Та чи певні вони, що здатні принаймні дивитися? Ці безлобі нарциси позирають на натовп, ніби на річку, в якій бачить лише власне відображення. Насправді, вони існують скорше для насолоди спостерігача, ніж для власної.

А ось перед нами відчиняються зали кабаре, сповнені світла і руху, всі оці Валентіно, Казіно, Прадо (раніше то були Тіволі, Ідалі, Фолі, Пафо), ці капернауми[54], де бурхлива молодь віддається безділлю. Жінки, які перебільшують моду до повного спотворення її краси й сенсу, хвацько замітають підлогу подолами своїх суконь й шалями, що звисають вони ходять туди й сюди, широко розплющивши очі, чим нагадують тварин; їхні очі ніби нічого не бачать, та насправді роздивляються все навколо.

На тлі чи то пекельного полум'я, чи північного сяйва, червоного, оранжевого, охрового, рожевого (рожеве навіює думку про екстатичні насолоди), часом фіолетового (це улюблений колір черниць, подібний до вуглин, що згасають за блакитною завісою), отже, на такому магічному тлі, що ніби іскриться бенгальськими вогнями, постає мінливий образ підозрілої краси. То вона велична, то легка, стрункa, навіть тендітна,

то нараз циклопічно велика, потім маленька, манюсінька, а потім важка й монументальна. Вона вигадує зухвалу, дикунську грацію, та ось вже з більшим чи меншим успіхом імітує витончену світську простоту. Вона рухається, ковзає, танцює, крутиться разом зі своїми важкими, розшитими спідницями, які служать їй водночас п'єдесталом і рівновагою; вона пронизує своїм поглядом з-під капелюшка, ніби портрет у рамі. Вона представляє варварство цивілізації. Її краса породжена Злом, завжди позбавлена духовного начала та часом позначена втомою, що видається меланхолією. Її погляд ковзає до обрію, як у хижого звіра, що чигає на жертву,— та сама заглибленість, та сама лінива неуважність і часом та сама зосередженість уваги. Вона ніби циганка, що бродить на межі порядного суспільства, і ницість життя, сповненого хитрощів і боротьби, невблаганно прозирає крізь її розкішну оболонку. До неї цілком пасують слова нашого незрівнянного метра Лабрюєра: «Деякі жінки наділені штучною величчю, що проявляється в погляді, в нахилі голови, в ході, але й не більше».

Міркування, що стосуються куртизанки, до певної міри можна віднести й до актриси; оскільки вона також створена для пишноти й виступає об'єктом суспільного задоволення. Але тут полювання на здобич є шляхетнішим і духовнішим. Мова йде про те, щоб здобути загальне визнання не лише завдяки фізичній красі, але й завдяки хисту доволі рідкісного ґатунку. Якщо з одного боку актриса близька до куртизанки, то з іншого боку вона наближається до поета. Не забуваймо, що окрім природної й навіть штучної краси кожна людина має на собі відбиток власної професії, певну характерність, яка часом може фізично її спотворювати, з іншого боку — це може бути й особлива краса, пов'язана з родом заняття.

У цій велетенській галереї малюнків лондонського й паризького життя ми натрапляємо різні типи заблудлої жінки, жінки, повсталої проти суспільства — на всіх його рівнях.

Спершу ця жінка виникає в розквіті юності, наслідує звички заможних, пишається водночас власною молодістю та своїм розкішним виглядом, в який вкладено всі її вміння й усю душу; делікатно двома пальцями вона припіднімає свою атласну, шовкову чи оксамитову спідницю, що хвилями спадає до її ніг, виставляє вперед свою витончену ступню, взуту в надмірно оздоблену туфельку, яка сама могла б виказати звички своєї господарки, якби весь інший її туалет не був би ще більш красномовним. Спускаючись сходами, ми потрапляємо до цих рабинь, ув'язнених у своїх вертепах розпусти, часто оздоблених як звичайні кав'ярні. Нещасні перебувають під найжорстокішою опікою й не мають нічого свого, навіть ті ексцентричні прикраси, які служать для більшої їх привабливості, їм не належать.

Серед них є такі, які вражають простодушною й потворною зарозумілістю, їхні обличчя й погляди сповнені відвертим щастям життя (і звідки воно береться?) Часом у їхніх позах мимоволі з'являються відвага й шляхетність, які причарували б найвибагливішого сучасного скульптора, якби той мав достатньо сміливості й розуму шукати шляхетність скрізь, навіть у розпусті; іншим разом вони ніби в прострації сидять у кнайпі — в позах безнадійної нудьги та з покірливим виглядом східного фаталізму гають час, покурюючи з чоловічим цинізмом сигарети; а то часом розлягаються на дивані, а їхні спідниці подвійним віялом закруглюються ззаду й спереду, іноді зависають на краю стільця чи табурета, заледве втримуючи рівновагу; це важкі, похмурі, одурілі й ексцентричні створіння із затуманеними від горілки очима й уперто насупленим чолом. Ми з вами спустилися вже до останнього звою спіралі, аж до *femina simplex**, як кажуть сатиричною латиною. А ось серед випарів алкоголю й тютюнового диму перед нами вимальовується сухотна худорлявість або округлість ожиріння,

---

* *Femina simplex (з лат.)* — жінка без прикрас.

це огидне й позірне здоров'я неробства. У туманному й золоченому хаосі, про який навіть не підозрюють порядні злидарі, ледь ворушаться або звиваються в конвульсіях зловісні німфи й живі ляльки, в дитинному погляді яких часом зринає лячна ясність; тоді як за шинквасом, заставленим пляшками з лікерами, розсілася огрядна мегера, голова якої закутана в брудну хустку, чиї кінці кидають на стіну тінь сатанинських ріг, тож мимоволі думаєш, що все, присвячене Злу, приречене носити роги.

Насправді, я зовсім не збирався спокусити чи шокувати читача всіма цими сценами, які я розгорнув перед ним; і те, і те було б з мого боку браком поваги. Цінність і значущість композицій пана Ґ. полягає в тому, що вони збурюють цілий вихор думок, найчастіше суворих і похмурих. Але якщо випадково якийсь нерозсудливий глядач шукатиме в цих розпорошених скрізь малюнках нагоду задовольнити свою нечисту допитливість, я милосердно попереджаю його, що він не знайде тут нічого, що здатне збудити хвору уяву. Він знайде лише неминучий порок, тобто зблиск у темряві погляду демона або плече Мессаліни[55] в ряхтливому світлі газових ріжків, одне слово, тільки чисте мистецтво, особливу красу зла, красу, що гніздиться в жахливому. Проходом зауважу, що загальне враження від цього бедламу гріха містить більше смутного, ніж кумедного. Особливу красу цих образів творить їхня моральна плідність. Вони містять судження, але судження доволі жорстокі, гіркі, так що моє перо, яке хоч і звикло боротися проти надто пластичних образів, напевне, не здатне передати їх повною мірою.

XIII

Екіпажі

Ось так тягнуться, постійно розгалужуючись, ці довгі галереї образів *high life* та *low life**. Перейдімо на кілька митей у світ, якщо не чистіший, то принаймні вишуканіший; вдихнімо аромати може й не такі цілющі, проте елеґантніші. Я вже казав, що пензель пана Ґ., так само, як Ежена Ламі, дивним чином ніби створений для того, щоб зображати помпезність дендизму та елеґантність світських левів. Звичаї багатіїв йому добре відомі. Легкими штрихами пера, з непомильною точністю передає він упевненість погляду, жести і пози, які в привілейованих створінь виробилися під впливом постійного добробуту. У цій особливій серії малюнків представлені в тисячах ракурсів сцени спорту, перегонів, полювання, прогулянок у лісі, ось погордливі *леді* та їхні тендітні *дочки* впевненою рукою скеровують скакунів із досконалими обрисами, грайливих, блискучих і капризних, цілком як жінки. Адже пан Ґ. не лише знає коней взагалі, а вміє вдало виразити особливу красу кожного. А ось розгорнулися, так би мовити, табором безліч екіпажів, у яких на подушках, на сидіннях, на сходинках, на імперіалах[56] розташувалися стрункі молодики й молоді жінки, вбрані в ексцентричні костюми, підібрані до сезону; вони прибули, щоб взяти участь у якомусь святкуванні в зв'язку з кінними перегонами, що проходить неподалік. Ось вершник граційно пускає коня чвалом попри відкриту коляску, і його баский кінь своїми курбетами, ніби по-своєму кланяється. Смугастою від світлотіней алеєю

---

* *High life* та *low life (з англ.)* — високого світу та світу низів.

екіпаж швидким клусом везе красунь, що розніжено вмостилися в ньому ніби в гондолі й неуважно слухають компліменти кавалера, які долинають до їхніх вух, й ліниво віддаються стрічному вітерцеві.

Хутра й шовки огортають жінок до підборіддя й хвилею переливаються через дверцята екіпажу. Нерухомі, виструнчені, інертні слуги, подібні одне на одного стоять на зап'ятках, їхні обличчя, одноманітні й без ознак індивідуальності, пунктуальні й вишколені; їхня характерна риса — не мати нічого характерного. Вдалечині зеленіє або червоніє ліс, відповідно до часу доби й пори року його огортає то прозорий серпанок, то сутінки. Його закутки застилають осінні тумани, синюваті тіні, жовте проміння, рожеві відсвіти, а часом тонкі змійки блискавок пронизують темряву, як удари шаблі.

Якби численні акварелі, присвячені війні на Сході, не показали б нам силу таланту пана Ґ. як пейзажиста, то ці його роботи достеменно нас би переконали. Та тут не йдеться про розтерзані ландшафти Криму, про театральні береги Босфору; перед нами розгортаються знайомі, затишні пейзажі, які колом прикрашають велике місто, а світло створює такі ефекти, які не залишать байдужим жодного художника-романтика.

Тут варто згадати про ще одну заслугу пана Ґ., а саме те, що він блискуче знається на кінському спорядженні та будові екіпажа. Пензлем і олівцем він зображає всі можливі види екіпажів так само ретельно й упевнено, як художник-мариніст відтворює будь-який вид судна. Кожну його карету виконано в абсолютно досконалій манері; кожна деталь на своєму місці, немає до чого причепитися. Хай би в якій позиції вона перебувала та з якою швидкістю пересувалася; карета, як і корабель, набуває в русі дивовижної грації, яку надто складно відтворити. Здається, що задоволення, яке одержує око художника, походить від серії геометричних фігур, що її цей об'єкт, вже сам собою дуже складний, такий, як корабель чи екіпаж, послідовно й динамічно утворює в просторі.

З упевненістю можна передбачити, що за декілька років малюнки художника Ґ. стануть цінною колекцією свідчень про цивілізоване життя сьогодення. Шанувальники мистецтва розшукуватимуть його роботи так само, як твори Дебюкура, Моро[57], братів Сент-Обен, Карла Верне, Ламі, Деверіа, Ґаварні та всіх інших витончених митців, які малювали ніби тільки все звичне або гарне, однак вони по-своєму були серйозними істориками-фактографами. Чимало з них навіть надто багато пожертвували на догоду красі й часом обирали класичний *стиль*, чужий для їхніх сюжетів; багато з них зумисне згладжували кути, применшували грубість життя, притлумлювали його бурхливі прояви. Не такий спритний, як вони, пан Ґ. має велику, цілковито особливу заслугу: він добровільно взяв на себе завдання, якого цуралися інші митці та яке здатна подужати лише людина світу. Скрізь він шукав швидкоплинну, невловну красу теперішнього життя, характерні риси якого наш читач дозволив нам назвати *сучасністю*. Часто химерний, бурхливий, надмірний, але завжди поетичний, він зумів сконцентрувати у своїх малюнках гіркий і п'янкий смак того вина, що зветься Життям.

ПРИМІТКИ ДО ЕСЕ

«ХУДОЖНИК СУЧАСНОГО ЖИТТЯ»

I

КРАСА, МОДА І ЩАСТЯ

1. *Жак-Бенінь Боссюе* (1627–1704) — французький теолог і письменник, видатний оратор і майстер стилю.

2. *Луї-Філібер Дебюкур* (1755–1832) — французький живописець і гравер, майстер жанрових композицій.

3. *Брати Сент-Обен*: *Шарль-Жермен* (1721–1786), *Ґабрієль* (1724–1780), *Луї-Мішель* (1731–1779) та *Оґюстен* (1736–1807) — французькі художники, гравери.

II

ЗАМАЛЬОВКИ ЗВИЧАЇВ

4. *Поль Ґаварні* (1804–1866) — французький графік, автор популярних серійних альбомів літографій.

5. *Оноре Вікторен Дом'є* (1808–1879) — французький графік, живописець і скульптор; майстер політичної карикатури.

6. *Ашіль Деверіа* (1800–1857) — французький художник, аквареліст та літограф.

7. *Едмон Морен* (1824–1882) — французький ілюстратор, гравер-аквафортист, майстер пейзажів.

8. *П'єр Нюма Бассаже*, відомий як Нюма (1802–1872) — французький художник, ілюстратор, літограф.

9. *Еміль Шарль Ваттьє* (1800–1868) — французький художник, ілюстратор, гравер, літограф.

10. *Октав Тассер* (1800–1874) — французький художник, гравер та ілюстратор.

11. *Ежен Ламі* (1800–1890) — французький художник, аквареліст, ілюстратор, літограф та декоратор.

12. *Луї Жозеф Тримоле* (1812–1843) — французький художник, ілюстратор, гравер та літограф.

13. *Шарль Жозеф Трав'єс де Вільє* (1804–1859) — французький художник, портретист, ілюстратор, карикатурист, літограф.

III

ХУДОЖНИК — ЛЮДИНА СВІТУ, ЛЮДИНА НАТОВПУ Й ДИТИНА

14. Цю збірку есе Шарль Бодлер присвятив своєму другові, художнику Константену Ґісу (1802–1892), якого з делікатності називає лише за ініціалами.

15. *Вільям Мейкпіс Теккерей* (1811–1863) — англійський письменник, автор романів реалістичного спрямування.

16. *Квартал Бреда* — квартал червоних ліхтарів, що розташовувався в IX адміністративному окрузі Парижа. Передмістя Сен-Жермен — тривалий час улюблене місце проживання паризької аристократії.

17. *Жан де Лабрюєр* (1645–1696) — французький письменник-моралість, автор «Характерів».

IV

СУЧАСНІСТЬ

18. *Жак-Луї Давід* (1748–1825) — французький художник, представник Просвітництва та неокласицизму.

19. *Жан-Оґюст-Домінік Енґр* (1780–1867) — французький художник, чільний представник класицизму й академізму у французькому живописі.

20. *Антоніс Ван Дейк* (1599–1641) — фламандський живописець і графік, майстер придворного портрета та картин на релігійні сюжети в бароковому стилі.

21. *Бурґіньон*, власне *Жак Куртуа* (1621–1676) — французький живописець і гравер, майстер батальних сцен.

22. *Ван дер Мейлен* (пом. бл. 1563–1564) — фламандський художник, що працював при дворі Тюдорів.

V

МНЕМОНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

23. Мається на увазі мистецтво Месопотамії. *Ніневія* — столиця Ассирії, стародавнє місто на східному березі річки Тигр.

24. *Жан Батіст Каміль Коро* (1796–1875) — французький художник і гравер, відомий насамперед своїми пейзажами. Представник романтизму, предтеча імпресіонізму.

25. *Фредерік-Леметр*, власне *Антуан Луї Проспер Леметр* (1800–1876) — французький актор.

26. *Юґ Буффе* (1800–1888) — французький драматичний актор.

27. Цитата з Євангелія від Івана (Ів. 11:41–43)

28. *Вальор, валер (фр. Valeur — ціна, цінність)* — у живописі та графіці: відтінок тону, який визначає світлотіньове співвідношення в межах одного кольору.

VI

АННАЛИ ВІЙНИ

29. *Еміль Жан Орас Верне* (1789–1863) — французький художник і дипломат, яким зокрема захоплювався Тарас Шевченко.

30. *Скутарі*, сьогодні Шкодра, Шкодер — найдавніше місто Албанії, на північному заході країни.

31. *Шумла*, зараз Шумен — місто в Болгарії, розташоване на північному сході країни.

32. *Сераскир (осман. عسكر, тур. Serasker)* — титул командувача турецьким військом.

33. Йдеться про вірш «The Charge Of Light Brigade» («Атака кавалерійської бригади») англійського поета Альфреда Тенніссона (1809–1892).

34. *Пера* — колишній район у Константинополі.

35. *Жан-Батист Лесюер* (1749–1826) — французький художник.

VII

ПИШНОТИ Й УРОЧИСТОСТІ

36. *Палікари (досл. «сильні хлопці»)* — в Туреччині солдати грецького чи албанського походження, часто вбрані в албанський стрій. Палікари служили при одному з пашів-губернаторів, ті з них, що не перебували на службі, утворювали напіврозбійницькі банди на кшталт сербських чи болгарських гайдуків.

37. *Імператор французів* — титул родини Бонапартів — Наполеона I, Наполеона II та Наполеона III. Тут йдеться про Наполеона III.

VIII

ВОЇН

38. *Поль де Молен* (1821–1862) — французький письменник і військовик.

39. *Тіральєри* — легкі піхотинці, які діяли в розсипному строю.

40. *Нікола-Туссен Шарле* (1792–1845) — французький живописець і графік, майстер акварелі. Часто звертався до військової тематики.

IX

ДЕНДІ

41. *Луцій Сергій Катіліна* (108 до н.е.— 62 до н.е.) — очільник змови з метою захоплення влади в Давньому Римі.

42. *Алківіад* (450 до н.е.— 404 до н.е.) — афінський політик, полководець і стратег часів Пелопоннеської війни.

43. *Адольф де Кюстін* (1790–1857) — французький аристократ, письменник-мандрівник. Став відомий завдяки своїм подорожнім нотаткам «Росія 1839 року», де зобразив Росію як деспотичну й експансіоністську державу, що загрожує вільній культурі.

44. Бодлер згадує античну історію про хлопчика-спартанця, переказану Плутархом *(див.: Плутарх, «Порівняльні життєписи»; «Лікург», XIII, 1).*

45. *Гірський Старець (Chaykh al-Jabal, šayḫ al-jabal)* — загальна назва, яку хрестоносці вживали до старійшини секти асасинів (нізаритів) Хасана ібн Саббаха (1034 або 1050-ті — 1124).

46. *Річард Брінслі Шерідан* (1751–1816) — англійський прозаїк, драматург і політик. Шерідана-політика вельми шанував Байрон.

47. *Джордж Браян Бруммель* (1778–1840) — відомий денді, законодавець мод та вишуканих смаків великосвітської Англії.

X

ЖІНКА

48. *Жозеф де Местр* (1753–1821) — французький політичний діяч, консервативний філософ, історик і письменник савойського походження. Представник антипросвітництва.

49. *Йоганн Йоахім Вінкельман* (1717–1768) — німецький мистецтвознавець і антиквар, основоположник сучасних уявлень про античність.

50. *Джошуа Рейнолдс* (1723–1792) — англійський живописець історичних полотен та портретист.

51. *Томас Лоуренс* (1769–1830) — англійський художник-портретист.

XI

ПОХВАЛА МАКІЯЖУ

52. *Gazette des Tribunaux* — французька газета, присвячена юриспруденції та юридичним дебатам, виходила з 1825 до 1955 року.

53. Відомо, що пані Дюбаррі, коли вона не бажала приймати короля, користувалася рум'янами. Цього знаку було достатньо, й вона зачиняла за собою двері. Прикрашаючи себе, вона змушувала тікати короля, великого прихильника природи *(Прим. автора)*.

XII

ЖІНКИ Й ДІВЧАТА

54. *Капернауми* — метафора з роману Бальзака «Ферраґюс», де Капернаумом Бальзак називає хаотичне нагромадження різних речей. Ця метафора відсилає до біблійного міста Капернаума, про яке зокрема згадується в «Новому Завіті», як про прикордонне місто, де окрім юдеїв мешкало багато чужинців, зокрема римських військовиків.

55. *Валерія Мессаліна* (до 20 н.е.— осінь 48 н.е.) — третя дружина римського імператора Клавдія, відома як розпусниця й німфоманка, так що її ім'я навіть стало прозивним.

XIII

ЕКІПАЖІ

56. Тут — верхній поверх диліжанса.

57. *Ґюстав Моро* (1826–1898) — французький живописець, гравер, графік і скульптор. Представник символізму та містицизму.

Вальтер Беньямін

ЕСЕ

Переклав з німецької
та французької
Роман Осадчук

ПАРИЖ, СТОЛИЦЯ XIX СТОЛІТТЯ

Рожеві квіти, а води синії,
Які ж у цей вечір всі милі,
Походжають першими пані важливії,
а пані простіші крокують за ними.

Нґуєн Тронґ Гіп.
Париж — столиця Франції: Збірка поезій
(Ханой, 1897), поезія XXV

I. Фур'є, або пасажі

De ces palais les colonnes magiques
À l'amateur montrent de toutes parts
Dans les objets, qu'étalent leurs portiques
Que l'Industrie est rivale des arts

NOUVEAUX TABLEAUX DE PARIS.
(Paris, 1828) VOL. I, P.27*

Більшість паризьких пасажів виникла протягом півтора десятиліття після 1822 року. Першою передумовою їхньої появи був підйом текстильної торгівлі. У той час починають з'являтися *magasins de nouveauté***, перші заклади торгівлі, які в приміщенні крамниці мали також великі склади, що стали предтечею універсальних магазинів. То був час, про який Бальзак писав: «*Le grand poème de l'étalage chante ses strophes de couleur depuis la Madeleine jusqu'à la porte Saint-Denis*»***.

---

* *Палаців оцих магічні колони*
Покажуть усім до фантазії звиклим,
Що тими об'єктами поміж пілонів —
Промисловість кидає мистецтву виклик.

«Нові картини Парижа» (1828) *(всі поетичні цитати, якщо в дужках не зазначено інше, переклав Роман Осадчук)*

** Магазини новинок.

*** «Велика поема вітрин здіймає свої барвисті строфи від церкви Мадлен до брами Сен-Дені».

Пасажі стають центрами торгівлі, предметами розкоші. В їхньому оздобленні мистецтво стає на службу до крамаря. Сучасники не втомлюються захоплюватися ними, й ще довгий час вони залишаються своєрідним магнітом для приїжджих. Один «Ілюстрований паризький путівник» повідомляє: «Ці пасажі, новітній винахід індустріального комфорту, є облицьованими мармуром проходами під скляним дахом через цілі групи будинків, власники яких об'єдналися для такого виду заробітку. Обабіч цих проходів, світло в яких падає згори, розташовані вишукані крамниці, таким чином пасаж — то місто, ба навіть цілий світ у мініатюрі». Саме в пасажах було встановлено перші газові ліхтарі.

Другою передумовою виникнення пасажів став початок використання в будівництві металевих конструкцій. З погляду ампіру ця техніка мала сприяти оновленню архітектури в давньогрецькому дусі. Теоретик архітектури Беттіхер[1] виражає загальне переконання, коли говорить, що «стосовно художніх форм нової системи» має вступити в силу «формальний принцип елліністичного зразка». Ампір — це стиль революційного тероризму, метою якого є сама держава. Наскільки мало Наполеон зрозумів функціональну природу держави як знаряддя панування класу буржуазії, настільки ж мало архітектори його часу осягнули функціональну природу заліза, з якого починається панування в архітектурі конструктивного принципу. Ці архітектори надавали опорним балкам вигляду помпеєвих колон, а фабричним будівлям — вигляду житлових будинків, подібно до того, як пізніше перші вокзали імітували заміські шале. «Конструкція перебирає на себе роль підсвідомості». Проте інженерний підхід, що бере свій початок від революційних війн, стає дедалі більш значущим, і починається боротьба між конструктором та декоратором, між *École Polytechnique* та *École des Beaux-Arts**.

---

* Політехнічною школою та Школою образотворчих мистецтв.

Уперше в історії архітектури з'являється штучний будівельний матеріал — залізо. Цей матеріал підпорядковується розвитку, темп якого протягом століття зростає. Вирішальним імпульсом розвитку стало те, що локомотиви, спроби використання яких почалися з кінця двадцятих років, могли рухатися лише залізними рейками. Рейка стає першою монтованою залізною деталлю, попередником балки. Під час будівництва житлових будинків заліза уникають, та його використовують у пасажах, виставкових залах, на вокзалах — будівлях, призначених для тимчасового перебування. Водночас розширюється архітектонічна сфера вживання скла. Щоправда, суспільні передумови для його інтенсивного застосування як будівельного матеріалу виникнуть лише через століття. Ще в «Скляній архітектурі» Шеербарта[2] (1914) скло як матеріал є складовою літературної утопії.

Chaque époque rève la suivante.
Michelet, «Avenir! Avenir!» **

Формі нового засобу виробництва, яка спочатку ще повторює форму старого (Маркс), в колективній свідомості відповідають образи, в яких нове пронизане старим. Ці образи є образами бажань, і колектив намагається подолати або пом'якшити в них незавершеність суспільного продукту, а також недоліки суспільного способу виробництва. Разом з тим у цих образах виражається наполегливе прагнення відмежуватися від застарілого, а це означає — від найближчого минулого. Ці тенденції відкидають фантазійні образи, породжені новим, назад до того, що безповоротно минуло. У видінні, в якому перед очима кожної епохи виникає наступна, що йде за нею, ця наступна епоха постає разом з елементами

** *Кожній епосі мріється наступна!*
Мішле, «Майбутнє! Майбутнє!»

первісної історії, тобто безкласового суспільства. Первісний досвід, що зберігається в колективному несвідомому, породжує в поєднанні з новим утопію, що залишає свій слід в тисячі життєвих конфігурацій, від довготривалих споруд до скороминущої моди.

Ці відносини можна помітити в утопії Фур'є. Її внутрішній імпульс полягає в появі машин. Проте це не виражається безпосередньо в її образах; вони виходять з аморальності торгового підприємництва, а також псевдоморалі, що йому служить. Фаланстер[3] повинен повернути людей до ситуації, в якій моральність виявляється зайвою. Його надзвичайно непроста організація постає як складний механізм. Тісна взаємодія механістичних та кабалістичних пристрастей, їхні зубчасті коліщата є своєрідною примітивною аналогією машини на психологічному матеріалі. Ця людська машинерія породжує країну з молочними річками — давно омріяний символ, який утопія Фур'є наповнила новим життям.

У пасажах Фур'є побачив архітектурний канон фаланстера. Їхнє реакційне перетворення у Фур'є є доволі показовим: пасажі, створені з торговою метою, у нього перетворюються на житлові приміщення. Фаланстер — це місто з пасажів. У світі суворих форм ампіру Фур'є вибудовує строкату ідилію бідермаєра. Її збляклий блиск ще відчувається у Золя. Він підхоплює ідеї Фур'є в «Творчості», прощаючись з пасажами в «Терезі Ракен». Маркс у полеміці з Карлом Ґрюном[4] став на захист Фур'є, наголошуючи на «грандіозному образі людського життя», створеному ним. Він також звернув увагу на гумор Фур'є. І справді, Жан Поль[5] у своїй «Левані» настільки ж схожий на Фур'є-педагога, як Шеербарт у «Скляній архітектурі» — на Фур'є-утопіста.

II. Дагер[6], або панорами

Soleil, prends garde à toi!
J. Wiertz. Œuvres littéraires (Paris, 1870), p. 374*

За зразком архітектури, яка в своєму розвитку починає переростати мистецтво, живопис так само змінюється в панорамах. Час найбільшого поширення панорам збігається з появою пасажів. Докладалися неймовірні зусилля, щоб за допомогою хитрощів художньої техніки перетворити панорами на досконалу імітацію природи. Робилися спроби відтворити зміну освітлення протягом дня, схід місяця, ревіння водоспаду. Давид радить своїм учням використовувати для панорам замальовки з натури. У своєму прагненні відтворити в зображеній природі неймовірно близькі до реальності зміни, панорами є провісниками наступного після фотографії етапу розвитку — німого та звукового кіно.

Разом з панорамами з'явилася панорамна література. До неї належать «Книга про все на світі», «Французи, змальовані ними самими», «Диявол у Парижі», «Велике місто». У цих книжках готується колективна белетристична діяльність, для якої в тридцяті роки Жирарден знайшов місце в фейлетонному розділі газети. Ці книги складаються з окремих нарисів, чия анекдотична форма відповідає об'ємності першого плану

---

* *Сонце, стережися!*
Ж. Вірц. Літературні твори (Париж, 1870)

панорами, а інформативна основа — мальованому другому планові. Ця література є панорамною і в соціальному аспекті. Востаннє робітник — поза своїм класом — постає як персонаж ідилії.

Панорами є провісниками перевороту у взаєминах мистецтва й техніки, та водночас вони є вираженням нового стилю життя. Мешканець міста, чия політична перевага над селом неодноразово проявляється протягом століття, робить спробу перемістити село у місто. В панорамах місто розширює свої межі за рахунок навколишнього ландшафту, подібно до того, як пізніше воно робить це для фланера, щоправда вже витонченіше. Даґер є учнем художника панорам Прево[7], чия майстерня розташована в Панорамному пасажі. Опис панорам Прево і Даґера. 1839 року панорама Даґера згорає. Того ж року він повідомляє про винахід даґеротипії. Араґо[8] представляє фотографію в парламентській промові. Він вказує на її місце в історії техніки, пророкує їй застосування в науці. Натомість художники беруться дискутувати про її художню вартість.

Поява фотографії веде до знищення великого ремісничого стану портретистів-мініатюристів. Це відбувається не тільки з економічних причин. Рання фотографія з художнього погляду перевершувала портретну мініатюру. Технічною причиною цього був тривалий час експозиції, а це вимагало високої концентрації особи, яку фотографували. Соціальна причина цього полягала в тій обставині, що фотографи були представниками культурного авангарду, з нього ж походила й значна частина їхньої клієнтури. Надар[9] явно випереджав своїх побратимів по ремеслу, що видно, зокрема, з того, що він узявся фотографувати в каналізаційній системі Парижа. Адже таким чином він уперше зробив об'єктив інструментом, здатним робити відкриття. Його значення стає дедалі більшим, що сумнівнішим у світлі нової технічної та суспільної реальності сприймається суб'єктивний момент живописної та графічної інформації.

Всесвітня виставка 1855 року вперше включає спеціальну експозицію «Фотографія». Того ж року Вірц публікує статтю про фотографію й ставить їй за мету філософське осягнення живопису. Судячи з його власних живописних робіт, він розумів це осягнення в політичному сенсі. Таким чином Вірца можна вважати першим, хто, якщо й не передбачив монтаж як спосіб використання фотографії з агітаційною метою, то принаймні рухався у цьому напрямку.

Із розвитком засобів комунікації інформаційне значення живопису зменшується. Реагуючи на фотографію, він спершу починає робити акцент на колірних елементах зображення. Коли на зміну імпресіонізму приходить кубізм, живопис відкриває для себе ще одну сферу, в яку фотографія піти за ним поки ще не може. Фотографія у свою чергу, починаючи з середини століття, різко розширює сферу свого товарного застосування, пропонуючи на ринку в необмежених кількостях портрети, пейзажі, сцени, які або взагалі не знаходили застосування, або могли бути лише одиничною картиною для конкретного замовника. Щоб збільшити об'єм продажу, фотографія оновила свої об'єкти завдяки новомодній техніці зйомки, що стало визначальним для її подальшої історії.

III. Ґранвіль[10], або всесвітні виставки

Qui, quand le monde entier, de Paris jusqu'en Chine,
O divin Saint-Simon, sera dans ta doctrine,
L'âge d'or doit renaître avec tout son éclat,
Les fleuves rouleront du thé du chocolat;

Les moutons tout rôtis bondiront dans la plaine,
Et les brochets au bleu nageront dans la Seine;
Les épinards viendront au monde fricassés,
Avec des croûtons frits tout au tour concassés.

Les arbres produiront des pommes en compotes
Et l'on moissonnera des carricks et des bottes;
Il neigera du vin, il pleuvra des pulets,
Et du ciel les canards tomberont aux navets.

Langlé et Vanderbusch. Louis-Bronze et le Saint-Simonien
(Théâtre du Palais-Royal, 27 février 1832) *

---

* *От якби від Парижа й до Китаю самого*
Сен-Сімона признали б за бога земного
Золотая доба враз набула б розвою,
Чай та ще й шоколад потекли би рікою;

Всесвітні виставки є місцями паломництва до товару як фетишу. *«L'Europe s'est déplacé pour voir des marchandises»* **,— говорить Тен[11] 1855 року. Всесвітнім виставкам передують національні промислові виставки, перша з яких відбулася 1798 року на Марсовому полі. В її основі лежить прагнення «розважити робітничий люд і стати для нього святом його емансипації». Робітництво як клієнт виходить на передній план. Рамки індустрії розваг ще не визначено. Їх має створити народне свято. Виставку відкриває промова Шапталя[12], присвячена індустрії. Сен-сімоністи, що планують індустріалізувати всю планету, підхоплюють ідею всесвітніх виставок. Шевальє[13], перший авторитет у новій галузі, був учнем Анфантена[14] та видавцем сен-сімоністської газети *«Globe»*. Сен-сімоністи передбачали розвиток світової економіки, але не класової боротьби. Хоча вони й брали участь в промислових і комерційних заходах середини століття, проте залишалися безпорадними в питаннях, що стосувалися пролетаріату.

Всесвітні виставки змінюють мінову вартість товару. Вони створюють рамки, в яких їхня споживча вартість відступає на другий план. Вони відкривають фантасмагорію, до якої потрапляє людина, щоб дати себе відволікти. Індустрія розваг робить це для неї доступнішим, підіймаючи саму людину

Застрибали б лугами овечки печені,
Фаршировані щуки шугали б по Сені;
А шпинат би водився лише в фрикасе,
Смакувало з крутонами разом це все.

На деревах висіли б готові компоти,
Урожаї з діжкок залітали б до рота
І сніжило б вином, і дощило б курми,
І копчених качок полювали би ми.

Ланґле і Вандербуш. Бронзовий Людовик і сен-сімоніст (Театр Пале-Роялю, 27 лютого 1832)

** «Європа рушила, щоб побачити товари».

на рівень товару. Людина ввіряє себе її маніпуляціям, насолоджуючись відчуженням від самої себе й від інших. Інтронізація товару та ореол розваг, що його огортає, становить приховану тему мистецтва Ґранвіля. Цьому відповідає дисонанс між його утопічним і його цинічним елементами. Його витонченість у зображенні мертвих об'єктів відповідає тому, що Маркс назвав «теологічними вивертами» товару. Вона знаходить вираження в *«Spécialité»* — ексклюзивній товарній марці, яка з'являється в цей час в індустрії предметів розкоші. Олівець Ґранвіля перетворює на такий товар усю природу. Він зображує її в тому ж дусі, в якому реклама — а це слово з'являється також саме в той час,— починає представляти свій об'єкт. Він закінчує божевіллям.

Мода: Пані Смерть! Пані Смерть!
Леопарді, «Діалог Моди зі Смертю»

Всесвітні виставки вибудовують товарний всесвіт. Фантазії Ґранвіля переносять характер товару на увесь всесвіт. Вони модернізують його. Кільця Сатурна перетворюються на чавунний балкон, на який його мешканці вечорами виходять подихати свіжим повітрям. Літературним відповідником цих графічних фантазій є книги природознавця та прихильника Фурьє Туссенеля[15]. Мода диктує ритуал, за яким слід прославляти фетиш товару, Ґранвіль розширив межі її претензій від предметів щоденного вжитку, аж до космічного простору. Доводячи ситуацію до екстремуму, йому вдається розкрити природу моди. Вона перебуває в суперечності з органічним світом. Вона єднає органічне тіло з неорганічнім світом. Щодо живого вона дотримується прав небіжчика. Її життєвим нервом є фетишизм, підпорядкований сексуальній привабливості неорганічного.

До Паризької всесвітньої виставки 1867 року Віктор Гюґо випустив маніфест: «До народів Європи». Раніше й виразніше

їхні інтереси виразили французькі делегації робітників, перша з яких була відряджена на Лондонську всесвітню виставку 1851 року, друга, що налічувала 750 осіб,— на виставку 1862 року. Ця друга делегація опосередковано вплинула на заснування міжнародної асоціації робітників Маркса. Фантасмагорія капіталістичної культури сягає сяйного розквіту на всесвітній виставці 1867 року. Імперія перебуває в зеніті могутності. Париж підтверджує свою славу столиці розкоші й моди. Офенбах[16] задає ритм паризького життя. Оперета є іронічною утопією затяжного панування капіталу.

IV. Луї-Філіп, або інтер'єр

La tête...
Sur la table de nuit, comme une renoncule,
Repose.

Baudelaire, «Un martyre» *

За Луї-Філіпа[17] на історичну арену виходить приватна особа. Розширення демократичного державного апарату збігається з парламентською корупцією, організованою Ґізо[18]. Під її покровом панівний клас робить історію, дбаючи про свої корисливі інтереси. Він розвиває залізниці задля підвищення своїх дивідендів. Він підтримує панування Луї-Філіпа, що є владою головного рантьє. Під час липневої революції буржуазія досягла цілей 1789 року (Маркс).

Для приватної особи життєвий простір вперше вступає в конфлікт з робочим місцем. Основою життєвого простору є інтер'єр. Контора є його доповненням. Приватна особа, яка зводить рахунки з реальністю в конторі, вимагає, щоб інтер'єр живив її ілюзії. Ця потреба виявляється тим більш нагальною, що така людина не збирається розширити свої ділові міркування до меж громадських. Створюючи свій приватний простір, вона

---

* *Голова...*
Лежить на столику нічному наче квітка,
Звільнившись від усіх думок.

Бодлер, «Мученик» *(Переклад Михайла Москаленка)*

витісняє і те, і те. Звідси фантасмагорії інтер'єру. Для приватної особи це всесвіт. Вона збирає в ньому те, що віддалене у просторі і часі. Її салон — це ложа у світовому театрі.

Екскурс про стиль модерн. Кардинальні зміни інтер'єру відбуваються у стилі модерн на зламі століть. Проте за своєю ідеологією він здається доведенням інтер'єру до досконалості. Його метою видається перетворення самотньої душі. А його теорією — індивідуалізм. У Ван де Вельде[19] будинок виявляється вираженням особистості. Орнамент у цьому будинку — те саме, що сигнатура для картини. Реальне значення стилю модерн у цій ідеології не проявляється. Він є останньою спробою прориву оточеного технікою мистецтва зі своєї вежі із слонової кістки. Він мобілізує всі ресурси проникливості. Вони знаходять вираження в медіумічній мові ліній, в квітці як символі оголеної вегетативної природи, що протистоїть технізованому оточенню людини. Модерн цікавлять нові елементи металевих будівельний конструкцій, форми балок. Через орнамент він намагається повернути ці форми до сфери мистецтва. Нові можливості пластичного моделювання в архітектурі відкриває йому бетон. У цей час реальний центр тяжіння життєвого простору зміщується до бюро. Позбавлений реальності створює її у своєму житлі. Підсумок стилю модерн підводить «Будівельник Сольнес»[20]: спроба індивіда суперничати з технікою, опираючись на сили своєї душі, закінчується його загибеллю.

Je crois... à mon âme: la Chose.
Léon Deubel. Œuvre (Paris, 1929), p. 193**

Інтер'єр є прихистком мистецтва. Справжнім мешканцем інтер'єру є колекціонер. Його справою є перетворення

** *Я вірю... в свою душу: Річ.*
Леон Дебель. Твори (Париж, 1929)

речей. Йому випала сізіфова праця через придбання предметів стирати з них товарний характер. Проте замість споживчої вартості він надає їм лише вартість любительську. Колекціонер у своїх мріях переноситься не тільки у віддалений світ або світ минулого, але й у світ досконаліший, в якому люди хай так само мало наділені тим, чого вони потребують, як і в буденному світі, але речі в ньому вільні від тяжкого обов'язку бути корисними.

Інтер'єр — це не лише всесвіт, але й футляр приватної людини. Жити означає залишати сліди. В інтер'єрі вони виділені. Люди вигадують безліч чохлів та покриттів, футлярів і коробочок, у яких вкарбовуються сліди повсякденних предметів побуту. Сліди мешканця також вкарбовуються в інтер'єр. Виникає літературний детектив, що йде цими слідами. Першим фізіогномістом інтер'єру був По[21], як свідчить про це його «Філософія вмеблювання» та детективні новели. Злочинці перших детективних романів були не джентельменами і не покидьками суспільства, а приватними особами з буржуазного середовища.

V. Бодлер, або паризькі вулиці

Tout pour moi devient allegorie.
Baudelaire, Le Cygne*

Творчий талант Бодлера, який живиться меланхолією, має алегоричний характер. У Бодлера Париж уперше стає предметом ліричної поезії. Ця лірика — не оспівування своєї батьківщини, а погляд алегоричного поета, спрямований на місто, погляд відчуженої людини. Це погляд фланера, чий спосіб життя огортає примирливим ореолом майбутнє безрадісне існування мешканця великого міста. Фланер ще стоїть на порозі, на порозі великого міста, а також класу буржуазії. Ці дві сили ще не здолали його. Ні там, ні тут він не почувається як удома. Він шукає притулку в натовпі. Ранні міркування про фізіогноміку натовпу можна знайти в Енгельса та По. Натовп є вуаллю, крізь яку звичне місто постає перед фланером у вигляді фантасмагорії. У натовпі місто стає то пейзажем, то житловою кімнатою. З обох постає універсальний магазин, який використовує фланерство для підвищення товарообігу. Універмаг є останньою витівкою фланера.

---

* *Як низка алегорій...*
Бодлер, «Лебідь» *(Переклад Михайла Москаленка)*

У подобі фланера на ринок виходить інтелігенція. Лише щоб подивитися на нього, як вона гадає, та насправді таки для того, щоб знайти покупця. На цій проміжній стадії, коли у неї ще є меценати, але вона вже починає освоюватися на ринку, вона постає у вигляді богеми. Невизначеність її економічного становища відповідає невизначеності її політичної функції. Найчіткіше вона проявляється у діяльності професійних змовників, що цілковито належать богемі. Початкова сфера її активності — військо, згодом — дрібна буржуазія, часом пролетаріат. Однак цей прошарок вбачає у справжніх вождях пролетаріату своїх супротивників. «Комуністичний маніфест» позначає кінець їхнього політичного існування. Поезія Бодлера черпає свої сили з бунтарського пафосу цього прошарку. Він стає на бік асоціалів. Статеве співжиття для нього можливе лише з повією.

Facilis descensus Averno.
Vergilius. Aeneis*

Лірика Бодлера унікальна тим, що образи жінки та смерті поєднуються з третім образом — образом Парижа. Париж його віршів є містом безодні; безодні скорше підводної, ніж підземної. Хтонічні елементи міста — його топографічна основа, старе, закинуте русло Сени — знайшли у нього своє унікальне вираження. Проте принципове значення в «мертвотній ідиліці» міста у Бодлера має соціальний субстрат, модерний.

Модерність постає основним акцентом його поезії. У вигляді спліну він розбиває ідеал («Сплін та ідеал»). Проте саме дух сучасності постійно посилається на первісність. Тут це відбувається через двозначність, що властива суспільним

---

* *«Легкий спуск до Аверни»*
Вергілій, «Енеїда», VI. 126.

відносинам і породженням цієї доби. Двозначність є образним проявом діалектики, застиглим законом діалектики. Цей стан нерухомості є утопією, а діалектичний образ є образом мрії. Такий образ змальовує товар сам по собі: як фетиш. Такими образами є пасажі, і будинок, і заразом вся вулиця. Таким образом є повія — і продавчиня, й товар водночас.

Je voyage pour connaître ma geographie.
Нотатки одного божевільного.
Marcel Réja: L'ART CHEZ LES FOUS. (Paris, 1907), p. 131**

Останній вірш «Квітів Зла», «Подорож»: *«O Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!»* ***. Остання подорож фланера — смерть. Її мета — пошук нового. *«Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau»* ****. Новизна є якістю, що не залежить від споживчої вартості товару. Вона становить джерело невідчужуваного оманливого блиску образів, що їх породжує колективне несвідоме. Це квінтесенція псевдосвідомості, невтомним агентом якої є мода. Ця ілюзія нового відображається, ніби одне дзеркало в іншому, яке видається щораз тим самим. Результатом цієї гри дзеркал є фантасмагорія «історії культури», в якій буржуазія насолоджується своєю псевдосвідомістю. Мистецтво, що починає сумніватися у своєму призначенні та перестає бути *«inséparable de l'utilité»* ***** (Бодлер), змушене проголосити нове вищою цінністю.

** *Мандрую, щоб пізнати мою географію*
Марсель Режа «Мистецтво серед божевільних»

*** *«Ти, Смерте, капітан! Пора! Напнім вітрила!»*
(Переклад Михайла Москаленка)

**** *«У глиб Незнаного, щоб осягти нове»*
(Переклад Михайла Москаленка)

***** Невідільним від корисності.

*Arbiter rerum novarum** для нього стає сноб. Для мистецтва він — той, ким є денді для моди. Якщо в сімнадцятому столітті каноном діалектичних картин стає алегорія, то у дев'ятнадцятому — це новизна. На підтримку крамниць новинок стають газети. Преса організовує ринок духовних цінностей, спричинивши спочатку справжній бум. Нонконформісти протестують проти того, що мистецтво віддають на поталу ринку. Вони збираються під прапором *«l'art pour l'art»*. З цього гасла виникає концепція цілісного твору мистецтва, який є спробою відгородити мистецтво від впливу технічного поступу. Благоговінню, з яким його підносять, протистоїть розвага, яка змінює товар. І те, і те абстрагується від суспільного буття людини. Бодлер поступається принадності Ваґнера[22].

---

* Суддя в справах нового *(з лат.)*.

VI. Осман[23], або барикади

J'ai le culte du Beau, du Bien, des grandes choses,
De la belle nature inspirant le grand art,
Qu'il enchante l'oreille ou charme le regard;
J'ai l'amour du printemps en fleurs: femmes et roses!

Baron Hausmann. CONFESSION D'UN LION DEVENU VIEUX**

Квітуче королівство декорацій,
Краса архітектури і пейзажу
Сценічні ці ефекти і градації
Лише в закони перспективи ляжуть.

Франц Беле, «Театральний катехизм» (Мюнхен, с. 74)

Урбаністичним ідеалом Османа були перспективи довгих рядів вулиць. Він відповідає прагненню, характерному для дев'ятнадцятого століття,— ошляхетнити технічну необхідність художніми цілями.

Інститути світської і духовної влади буржуазії мали досягти апофеозу в обрамленні проспектів. До завершення робіт проспекти вкривали парусиною, а коли були готові,

---

** *Обожнюю добро, величність і красу*
Й мистецтво, що його природа надихає,
Воно чарує слух та око потішає;
Троянди і жінки уквітчують весну.

Барон Осман, «Сповідь лева, що став старим»

їх відкривали, немов пам'ятники. Дієвість Османа підпорядкована наполеонівському ідеалізму. Той сприяє розвитку фінансового капіталу. Париж переживає розквіт спекуляції. Гра на біржі витісняє форми азартної гри, що дісталися в спадок від феодального суспільства. Фантасмагоріям простору, в який занурюється фланер, відповідають фантасмагорії часу, що в нього поринає гравець. Гра перетворює час на наркотик. Лафарґ[24] оголошує гру зменшеною імітацією містерій кон'юнктури. Експропріація Османа породжує шахрайські спекуляції. Вироки касаційного суду, інспіровані буржуазною й орлеаністською опозицією, підвищують фінансовий ризик османізації.

Осман намагається зміцнити свою диктатуру і запровадити в Парижі надзвичайну владу. В одній із парламентських промов 1864 року він висловлює свою ненависть до позбавленого коріння населення великого міста. І це населення в результаті його діяльності постійно зростає. Зростання орендної плати за квартиру виштовхує пролетаріат у передмістя, внаслідок чого паризькі квартали втрачають свою своєрідність. Виникає червоний пояс Парижа. Осман сам собі дав прізвисько *«artiśte démolisseur»**. У своїх мемуарах він наголошує, що відчував своєрідне покликання до своєї справи. Водночас він сприяє відчуженню парижан від свого міста. Вони вже не почуваються в ньому як удома. Вони починають усвідомлювати нелюдський характер великого міста. Завдяки цьому усвідомленню виник монументальний твір Максима дю Кана[25] «Париж». А книга *«Jeremiades d'un Haussmannissé»*** надає йому форму біблійного плачу.

Справжня мета робіт, що їх проводив Осман, полягала в тому, щоб не допустити в місті громадянської війни. Він хотів, щоб спорудження барикад у Парижі назавжди стало

---

* Митець-руйнівник.

** «Голосіння османізованого»

неможливим. Саме з цією ж метою вже Луї-Філіп запровадив дерев'яне покриття для вулиць. Проте під час Лютневої революції барикади зіграли свою роль. Енгельс досліджував тактику барикадних боїв. Осман хотів запобігти будівництву барикад двома способами: розширення вулиць мало зробити їх неможливими, а нові вулиці слід було прокласти як найкоротший шлях від казарм до робітничих кварталів. Сучасники охрестили цей задум як *«L'embellissement stratégique»****.

Fais voir, en déjouant la ruse,
O république, à ces pervers
Ta grande face de Méduse,
Au milieu de rouges éclairs.

Chanson d'ouvriers vers 1850
(Adolf Stahr: Zwei Monate in Paris. Oldenburg, 1851) II, p. 199****

Барикади знову постають під час Комуни. Вони міцніші й досконаліші, ніж будь-коли раніше. Вони перетинають великі бульвари, часто сягаючи другого поверху й приховують розташовані за ними траншеї. Подібно до того, як «Комуністичний маніфест» завершує епоху професійних змовників, так і Комуна покінчила з фантасмагорією, яка панувала на ранньому етапі пролетаріату. Вона розвіяла ілюзію, ніби завданням пролетарської революції є завершення разом з буржуазією того, що було розпочато 1789 року. Ця ілюзія панує над періодом з 1831 до 1871 року, від часу повстання ліонських ткачів

*** Стратегічне ошляхетнення.

**** Ти підступи відкинь лакузи,
І сіті вражії порви!
Республіко, свій лик Медузи,
Ти в сяйві блискавок яви!

Робітнича пісня бл. 1850 року
(Адольф Штар, «Два місяці в Парижі», Ольденбург, 1851)

до Комуни. Буржуазія ніколи не поділяла цієї помилки. Її боротьба проти громадянських прав пролетаріату починається вже під час великої революції і збігається з філантропічним рухом, що, маскуючись під боротьбу, досяг найбільшого розвитку за Наполеона III. Саме тоді створено фундаментальну працю цього напрямку: «Європейські робітники» Ле Пле[26]. Поряд із прихованою позицією філантропізму буржуазія завжди обирала відкриту сторону класової боротьби. Вже 1831 року вона заявляє в *«Journal des Débats»:* «Кожен фабрикант живе на своїй фабриці як плантатор серед своїх рабів». Безперечно, це нещастя ранніх повстань робітників, що в них не було революційної теорії, яка вказувала їм шлях, проте, з іншого боку, у цьому полягала умова безпосередньої сили та ентузіазму, з яким вони взялися за побудову нового суспільства. Цей ентузіазм сягає свого апогею у Комуні, тимчасово залучаючи на свій бік найкращих представників буржуазії, та зрештою він робить їх жертвами її найгірших представників. Рембо й Курбе стають на бік Комуни. Пожежа Парижа є гідним завершенням руйнівної діяльності Османа.

Мій добрий батько бував у Парижі.
Карл Гуцко. Листи з Парижа, Лейпциг, 1842, I, с. 58

Бальзак першим говорив про руїни буржуазії. Але тільки сюрреалізм зумів поглянути на них без обмежень. Розвиток продуктивних сил перетворив символи прагнень минулого століття на руїни раніше, ніж розпалися монументи, що їх зображають. У дев'ятнадцятому столітті цей розвиток емансипував творчу діяльність від мистецтва, подібно до того, як в шістнадцятому столітті науки звільнилися від філософії. Початком цього процесу була архітектура, що перетворилася на інженерне конструювання. Згодом виникло відображення природи за допомогою фотографії. Творча фантазія готується до того, щоб знайти практичне застосування

у сфері рекламної графіки. В ілюстрованому виданні поезія підлаштовується під закони монтажу. Всі ці продукти рухаються до ринку, щоб стати там товаром. Та вони ще зволікають, зупинившись на порозі. В цю епоху виникли пасажі й інтер'єри, виставкові зали та панорами. Вони є реліктами світу фантазій. Використання сновидних елементів при пробудженні є хрестоматійним випадком діалектичного мислення. Тому діалектичне мислення — орган історичного пробудження. Кожна епоха не тільки бачить у снах наступну епоху, у своїх сновидіннях вона ще й прагне до пробудження. Вона несе в собі своє завершення і розвиває його — як вже помітив Гегель — з певним лукавством. У потрясіннях товарного господарства ми починаємо помічати, як монументи буржуазії перетворюються на руїни ще до того, як вони насправді розпалися.

ПАРИЖ ЕПОХИ ДРУГОЇ ІМПЕРІЇ В БОДЛЕРА

Une capitale n'est pas
absolument nécessaire
à l'homme[*].

Senancour[27]

«Столиця не є конче необхідною для людини» (Сенакур).

I. Богема

Богема згадується в Маркса в доволі показовому контексті. До богеми він зараховує, зокрема, професійних змовників, про яких розмірковує в докладному повідомленні про мемуари поліцейського аґента де ла Одда, яке з'явилося друком 1850 року в «Новій рейнській газеті». Уявити собі реальну постать Бодлера — означає звернути увагу на подібність, яку він виявляє з цим політичним типажем. Маркс змальовує його так:

> «З розвитком пролетарської конспірації виникла потреба поділу праці; їхні члени поділилися на змовників-аматорів, *„conspirateurs d'occasion"*, тобто робітників, які займалися змовництвом лише паралельно з іншою своєю роботою, тобто лише ходили на збори й були готові за наказом керівників з'явитися до місця збору, а також професійних конспіраторів, що цілком присвятили себе змовницькій діяльності й цим заробляли на життя... Життєве становище цього класу вже наперед визначає весь його характер... Його непевне існування, в окремих ситуаціях більш залежне від випадку, ніж від самої діяльності, його нестабільність життя, єдиними надійними точками в якому виявляються шинки виноторговців — місця зустрічі учасників змови,— його неминучі знайомства з різного роду сумнівними людьми визначають цей клас як таку життєву сферу, яку в Парижі називають *la bohème*»[28].

Принагідно слід зауважити, що Наполеон III сам починав сходження до влади в середовищі, спорідненому зі щойно змальованим. Як відомо, одним з інструментів його президентської влади було Товариство 10-го грудня, членів якого, за словами Маркса, постачала «вся та невизначена, розпорошена маса, що постійно кидається від одного до іншого, яку французи називають *la bohème*»[29].

У період свого правління Наполеон III не припиняв розвивати власні конспіративні нахили. Непередбачувані заяви й нав'язливе прагнення все засекретити, різкі ексцеси й непроникна іронія невіддільні від стилю державного життя Другої імперії. Ті самі риси можна знайти в теоретичних творах Бодлера. Він викладає свої погляди здебільшого безапеляційно. Дискусія — то не його справа. Він уникає її навіть тоді, коли гострі суперечності між висунутими ним одна за одною тезами, роблять обговорення необхідним. «Салон 1846 року» він присвячує «буржуа», будучи його апологетом, і при цьому зовсім не як *advocatus diaboli*[30]. Пізніше, наприклад, у своїх випадах проти школи *bon sens*, він характеризує «*honnête bourgeoise*»* та шанованого ними нотаріуса в тоні найзапеклішого представника богеми[31].

1850 року він заявляє, що мистецтво невіддільне від корисності; а вже за кілька років він обстає *l'art pour l'art***. І при всьому тому його настільки ж мало турбує розуміння з боку публіки, як і Наполеона III, коли той майже раптово й до того ж за спиною французького парламенту переходить від обмежувального мита до вільної торгівлі. Принаймні ці особливості пояснюють, чому офіційна критика — й насамперед Жуль Леметр[32] — так мало відчувала теоретичну

---

* *Bon sens* — здоровий глузд, *honnêteté bourgeoise* — буржуазна добропорядність.

** Мистецтво заради мистецтва.

енергію, приховану в прозі Бодлера. Маркс далі характеризує *conspirateurs de profession**** ось так:

> «Єдина умова революції для них — то вдала організація задуманої ними змови (...). Вони надзвичайно цікавляться винаходами, які мають здійснити революційне диво: запальні бомби, пекельні машини неймовірної руйнівної сили, бунти, дія яких тим незбагненніша й дивніша, чим менше раціональних причин лежить в основі. Зайняті подібними проектами, вони не мають жодної іншої мети, окрім найближчої — повалення існуючого уряду, вони сповнені найглибшого презирства до теоретичної освіти робітників стосовно їхніх класових інтересів. Звідси їхня не пролетарська, а плебейська зліть на *habits noirs*****, на більш чи менш освічених людей, які представляють цю сторону руху, проте від яких, як від офіційних представників партії, вони ніколи не можуть стати абсолютно незалежними»[33].

Політичні погляди Бодлера ніколи не були ширшими від поглядів цих професійних змовників. Його прояви симпатії до клерикальної реакції або до повстання 1848 року залишаються невиразним, а фундамент — хистким. Доволі красномовним підтвердженням цьому була його поява у дні лютневих подій, коли він розмахував на якомусь з паризьких перехресть рушницею та вигукував: «Геть генерала Опіка![34]». Принаймні, слова Флобера: «З усієї політики я розумію тільки одне: заколот» — цілком могли бути його власними. Це слід було розуміти у тому самому сенсі, що й у прикінцевих рядках

*** Професійні змовники.

**** Чорні сурдути.

замітки, що збереглася разом з його планами щодо Бельгії: «Я кажу: „Хай живе революція!“. Якби я сказав: „Хай живе руйнування! Хай живе покаяння! Хай живе кара! Хай живе смерть!“, це означало б те саме. Я був би щасливим не тільки як жертва; від ролі ката я б теж не відмовився — щоб відчути революцію з обох сторін! У нас усіх республіканський дух в крові, як сифіліс у кістках; ми заражені демократією й сифілісом»[35].

Те, що говорить Бодлер, можна назвати метафізикою провокатора. В Бельгії, де писалися ці нотатки, його певний час сприймали за аґента французької поліції. Співробітництво з поліцією не було тоді чимось особливим, тому 20 грудня 1854 року Бодлер писав до своєї матері з приводу літераторів на поліцейському утриманні: «Ніколи моє ім'я не з'явиться в їхньому ганебному списку»[36]. Поголос, що пішов про Бодлера в Бельгії, навряд чи пояснюється лише самою його ворожістю щодо вигнанця Гюґо, якого в Бельгії чекав захоплений прийом. З виникненням цієї чутки була частково пов'язана нищівна Бодлерова іронія; легко уявити, як він сам з насолодою поширював такі чутки. *Culte de la blague**, що виявлявся у Жоржа Сореля[37] й став невід'ємною рисою фашистської пропаганди, зав'язується вже у Бодлера. І заголовок, і дух «*Bagatelles pour un massacre*»** Селіна[38] безпосередньо походять від щоденникового запису Бодлера: «Чудову змову можна було б влаштувати з метою викорінення єврейської раси»[39].

Бланкіст Піґо, який свою кар'єру конспіратора завершив на посаді начальника поліції Паризької комуни, схоже був наділений тим самим зловісним гумором, про який часто згадують знайомі Бодлера. У книзі «*Hommes de la révolution de 1871*»*** Ш. Пролеса є таке місце: «Піґо в усіх ситуаціях по-

---

* Культ глуму.

** «Дрібниці для погрому».

*** «Діячі революції 1871 року».

ряд з надзвичайною холоднокровністю мав щось цілковито розбишацьке. Без цього він не обходився, при всьому своєму фанатизмі»[40]. Навіть фантазії терористів, на які Маркс натрапляв у конспіраторів, були притаманні й Бодлеру. «Якщо я,— пише він 23 грудня 1865 року до своєї матері,— колись знову знайду силу й енергію, як це мені кілька разів вдавалося, то я дам волю своєму гніву в книгах, що сіятимуть жах. Весь рід людський налаштую я проти себе. Я відчув би від цього насолоду, яка відшкодувала би мені все»[41].

Ця запекла лють — *la rogne* — була тим почуттям, яке півстоліття живило паризьких конспіраторів у барикадних боях.

«Саме вони,— пише Маркс про цих змовників,— споруджують перші барикади й беруться командувати»[42]. Справді, у фокусі конспіративного руху є барикада. Вона має свою революційну традицію. Під час Липневої революції місто заполонили понад чотири тисячі барикад[43].

Коли Фур'є[44] знадобився приклад *«travail non salarié, mais passionné»*****, то він не знайшов нічого більш підходящого, ніж будівництво барикад. Гюґо в «Знедолених» яскраво описав мережу цих барикад, проте залишив у тіні їхніх захисників. «Невидимі варти повстанців повсюди навели свій лад — нічний морок... Не видно було ні вікон, ні димарів, ні дахів, ні тьмяних відблисків калюж та змоченої дощем бруківки. У тому згустку пітьми лиш де-не-де мріло невиразне світло, в якому проступали дивовижні ламані лінії, обриси химерних споруд: то були барикади»[45].

У недописаному зверненні до Парижа, яким мали завершуватися «Квіти Зла», Бодлер не може розпрощатися з містом без згадки його барикад; він згадує про «магічні брукові камені, які здіймаються фортецями в височину»[46].

Щоправда, «магічною» бруківка стала в Бодлера тому, що йому були невідомі ті руки, які її нагромадили. Проте цей

**** Неоплачувана, але виконана з пристрастю робота

пафос був, очевидно, навіяний бланкізмом. Адже у схожому дусі бланкіст Тридон проголошує: «*O force, reine des barricades* (...), *toi qui brilles dans l'éclair et dans l'émeute* (...), *c'est vers toi que les prisonniers tendent leurs mains enchaînées*» *.[47]

В останні дні Комуни пролетаріат сховався за барикади, немов смертельно поранений звір, що навпомацки заповз до свого лігва. Однією з причин поразки Комуни стало те, що робітники, звиклі до барикадних боїв, не могли наважитися на відкриту битву, завдяки чому вони могли б відтіснити Тьєра[48]. Ці робітники, як пише один із нових істориків Комуни, «замість сутички на відкритому полі віддавали перевагу битві в своєму кварталі (...) і, якщо було потрібно, смерті за барикадою з бруківки на одній з паризьких вулиць»[49].

Найголовніший паризький барикадний командир, Бланкі[50], сидів тоді в своїй останній в'язниці, у форті Торо. Маркс, згадуючи Червневу революцію, в ньому та його товаришах бачив «справжніх вождів пролетарської партії»[51]. Годі переоцінити революційний авторитет, який мав тоді Бланкі, і який зберіг до самої смерті. До Леніна не було жодного іншого діяча, чиї риси пролетаріат не бачив би перед собою з такою ясністю. Запам'яталися вони й Бодлеру. На одному з аркушів збереглися його імпровізовані малюнки, серед яких є й портрет Бланкі. Поняття, до яких вдається Маркс, коли характеризує паризьке середовище конспіраторів, уперше дають можливість виявити двоїсте становище, яке займав у ній Бланкі. З одного боку, за Бланкі справедливо ходила слава путчиста. Він постає як політик того типу, що, за словами Маркса, бачить своє завдання в тому, щоб «випередити процес революційного розвитку, штучно довести його до кризового моменту, викликати революцію спонтанно, без жодних до того передумов»[52].

---

* «О сило, королево барикад (...), ти, що сяєш, як блискавка в пориві бунту (...), до тебе в'язні простягають руки, заковані у кайдани».

Коли протиставити цьому описи Бланкі, що збереглися, то він виглядає радше як один з *habits noirs*[53], що конкурували з професійними конспіраторами. Ось як описує один з очевидців бланкістський клуб Паризького центрального ринку:

> «Щоб мати точне уявлення про перше враження від бланкістського клубу в порівнянні з двома іншими клубами, що належали тоді (...) партії порядку, найкраще уявити собі публіку Комеді Франсез в день, коли грають Расіна й Корнеля, а для контрасту натовп простолюду, що заповнив цирк, де акробати виконують запаморочливі трюки. Відвідувач клубу ніби опинявся в храмі, в якому здійснювався ортодоксальний обряд конспірації. Двері були відкриті для кожного, та знову приходили лише ті, хто ставав адептами. Після гнітючої дефіляди пригноблених (...) підіймався жрець святилища. Приводом до його виступу було узагальнення скарг його клієнтів, народу, представленого півдюжиною самовпевнених та подратованих телепнів, яких він щойно вислухав. Насправді ж він характеризував ситуацію. Його зовнішність була вишукана, одяг — бездоганний; риси — витончені, вираз обличчя — спокійний, лише в очах інколи спалахувала загрозлива, дика блискавка. Самі очі були маленькі, вузькі, пронизливі, зазвичай їхній погляд був радше люб'язний, ніж жорстокий. Мова його була стриманою, ясною, з батьківськими інтонаціями; з усього, що я чув, його мова найменше нагадувала декламацію, в цьому її можна було порівняти хіба з мовою Тьєра»[54].

Бланкі постає тут доктринером. Символічне значення *habits noirs* підтверджується тут до дрібниць. Відомо, що «старий» зазвичай виступав зі своїми повчаннями, не знімаючи чорних рукавичок[55].

Проте стримана серйозність, непроникність, властиві для Бланкі, постають зовсім в іншому світлі через одне зауваження

Маркса. «Вони — пише він про цих професійних змовників,— є алхіміками революції й цілковито поділяють з алхіміками минулого плутанину в ідеях та обмеженість, що виникає від нав'язливих уявлень»[56]. Таким чином портрет Бодлера складається сам собою: у нього загадковість поетичних алегорій відповідає схильності до таємниць у змовників.

Тож немає нічого дивного в тому, що Маркс із презирством висловлюється про кнайпи, в яких конспіратор середнього штибу почувався як у себе вдома. Атмосфера цих закладів була відома й Бодлеру. Саме в ній було створено великий вірш під заголовком *«Le vin des chiffonniers»* («Вино ганчірників»). Час його написання, очевидно, слід віднести до середини століття. Саме тоді мотиви, що звучать в ньому, обговорювалися в суспільстві. По-перше, мова йшла про податок на вино. Конституційні збори республіки пообіцяли його скасувати, зрештою, це було обіцяно й 1830 року. У праці «Класова боротьба у Франції» Маркс показав, як у питанні скасування цього податку вимоги міського пролетаріату поєдналися з вимогами селянства. Податок, яким столове вино обкладалося за тією самою ставкою, що й найвишуканіші сорти, призводив до зменшення вжитку, «споруджуючи біля брам усіх міст з населенням понад 4000 осіб кордони й обертаючи кожне місто на закордон з обмежувальними митними тарифами проти французького вина»[57].

«Завдяки податку на вино,— пише Маркс,— селянин міг скуштувати букет уряду». Податок так само шкодив городянам і змушував їх у пошуках дешевого вина вирушати до приміських закладів. Там наливали безмитне вино, яке називалося *vin de la barrière,* вино за муром.

За свідченнями начальника відділу міського поліцейського управління Фреж'є, робітники гордо й зухвало демонстрували, що пити для них — задоволення, єдине з доступних. «Є жінки, які не бачать нічого стидкого в тому, щоб з дітьми, які досягли трудового віку, йти за своїми чоловіками до *barrière* (...). Опісля вони напідпитку прямують додому, вдаючи з себе п'яніших, ніж

то є насправді, щоб всі бачили, що вони випили, ще й немало. Часом діти наслідують в цьому своїх батьків»[58]. «Принаймні одна річ є очевидною,— писав один із сучасників,— вино *barrière* позбавило державну структуру багатьох потрясінь»[59]. Вино дарує обділеним можливість мріяти про майбутню помсту та майбутнє піднесення. Про це також ідеться у «Вині ганчірників»:

On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête,
Buttant, et se cognant aux murs comme un poëte,
Et, sans prendre souci des mouchards, ses sujets,
Epanche tout son coeur en glorieux projets.

Il prête des serments, dicte des lois sublimes,
Terrasse les méchants, relève les victimes,
Et sous le firmament comme un dais suspendu
S'enivre des splendeurs de sa propre vertu.*[60]

Численні ганчірники з'явилися в містах після того, як завдяки новій промисловій технології відходи здобули певну вартість. Вони працювали на посередників й були представниками своєрідної домашньої індустрії, місце якої було на вулицях. Ганчірник захоплював свою епоху. Перші дослідники пауперизму не могли відвести від нього свого погляду, запитуючи себе: де є межі людських злиднів? Фрежьє присвятив йому в своїй книзі «*Des classes dangereuses de la population*»** шість

---

* *Ганчірника ти вздриш, що йде собі поволі,*
Тримаючись за мур або зігнувшись долі,
І, не звертаючи уваги на шпика,
Щось проповідує до каменя й листка.

Він надиктовує одні для всіх закони,
Він за покривджених стає до оборони,
Він повергає зло, і в прохолодну рань
Від добростей своїх п'яніє старигань. *(Переклад Дмитра Павличка)*

** «Небезпечні класи населення».

сторінок. Ле Пле[61] наводить бюджет паризького ганчірника та його родини за 1849–1850 роки, у час, коли, можливо, був написаний вірш Бодлера[62]. Безперечно, ганчірника не можна зараховувати до богеми. Проте, кожен, хто вважав себе богемою, від літератора і до професійного змовника, міг помітити в ганчірнику деякі власні риси. Кожен з них відчував у собі більш чи менш виразне почуття обурення проти суспільства. Й завтрашній день для них видавався більшою чи меншою мірою непевним. Іноді їхні почуття були на боці тих, хто намагався підірвати основи суспільства. Мріючи про таке, ганчірник не був самотній, його супроводжували товариші, від яких також віє винним погребом і які так само посивіли в битвах. Його вуса звисають, як старий прапор. На вулицях він стикається з *mouchards*, нишпорками, з якими чинить розправу у своїх мріях[63].

На соціальні мотиви паризьких буднів можна натрапити вже у Сент-Бева[64]. У нього вони були досягенням ліричної поезії; проте досягенням пізнання вони тоді ще не стали. В уявленні освіченої приватної особи злидні та алкоголь набувають суттєво іншого контексту, ніж у Бодлера.

Dans ce cabriolet de place j'examine
L'homme qui me conduit, qui n'est plus que machine,
Hideux, à barbe épaisse, à longs cheveux collés:
Vice et vin et sommeil chargent ses yeux soûlés.

Comment l'homme peut-il ainsi tomber? pensais-je,
*Et je me reculais à l'autre coin du siège**.[65]

---

* *Сиджу в кабріолеті й розглядаю*
Гидкого візника, що вже дійшов до краю,
Бруднюща борода, ще й злиплося волосся,
Життя в вині й гріху таки взнаки далося.
І думаю собі: як впав же він глибоко!
І відсуваюся до іншого я боку.

Такий початок вірша; далі йде моральне повчання. Сент-Бев цікавиться питанням, чи його душа не є так само занедбаною, як і в кучера. Якою є основа вільнішого й ширшого розуміння, що його демонстрував щодо знедолених Бодлер, видно з літанії «Авель і Каїн». Він перетворює біблійне протистояння двох братів на довічну ворожнечу двох непримиренних людських рас.

Race d'Abel, dors, bois et mange;
Dieu te sourit complaisamment.
Race de Caïn, dans la fange
*Rampe et meurs misérablement***

Ця поезія складається з шістнадцяти двовіршів, початок кожного з яких навпереміну повторює попередній. Каїн, родоначальник обділених, постає в ньому як засновник раси, яку не назвеш інакше, ніж пролетарською. 1838 року Ґраньє де Кассаньяк[66] опублікував свою *«Histoire des classes ouvriers et des classes bourgeoises»****. У цій книзі автор вважав, що дослідив походження пролетаріїв, мовляв, ті утворюють клас недолюдей, що виник від схрещення розбійників і повій. Чи знав Бодлер про ці міркування? Цілком можливо. Достеменно відомо, що з ними був знайомий Маркс, який побачив у Ґраньє де Кассаньяку «мислителя» бонапартистської реакції. На його расову теорію «Капітал» відповів терміном «раса своєрідних власників товару»[67], під яким він розуміє пролетаріат. Саме таким постає у Бодлера раса[68], що веде свій

** *Роде Авеля, в бенкетуванні*
Вік живи — тебе кохає Бог.
Роде Каїна, в мерзенній тканні
Повзай і вмирай з журби й тривог.

(Переклад Дмитра Павличка)

*** «Історія класу робітників та класу буржуазії».

початок від Каїна. Щоправда, йому не вдалося дати визначення цій расі. Це раса тих, хто не має жодного іншого товару, крім своєї робочої сили.

Згаданий вірш Бодлера входить до циклу «Бунт»[69]. Три вірші, з яких він складається, об'єднані своєрідним богохульським настроєм. Сатанізм Бодлера не варто сприймати надто серйозно. Якщо він і має якесь значення, то тільки як єдина поза, що дозволяла Бодлерові тривалий час фігурувати як нонконформісту. Останній вірш циклу, «Літанії Сатані», за своїм теологічним змістом є зразком *miserere* офітичної літургії[70]. Сатана постає в ореолі Люцифера як хранитель глибокого знання, навчитель прометеєвих вмінь, як покровитель упертих та непокірних. Поміж рядків зринає похмурий образ Бланкі.

Toi qui fais au proscrit ce regard calme et haut
Qui damne tout un peuple autour d'un échafaud.*

Цей Сатана, що в ланцюжку звернень постає також як «сповідник (...) змовників», не той пекельний інтриган, якого названо у віршах Сатаною Трисмеґістом, демоном, а в прозаїчних текстах — Його Високістю, підземне помешкання якого розташоване неподалік від бульварів. Леметр звернув увагу на одну невідповідність, адже диявол у Бодлера виявляється «то творцем всього зла, то згодом великим переможеним, великою жертвою»[71].

До проблеми можна підійти й з іншого боку, якщо замислитись над тим, що ж змушувало Бодлера надавати своєму радикальному зреченню від пануючого класу радикально-теологічної форми.

---

* *Ти, хто вигнанцеві без гіркоти й облуд.*
Даєш снагу клясти весь під'яремний люд.
(Переклад Дмитра Павличка)

Після поразки пролетаріату в червневих боях протест проти буржуазних понять порядку та благопристойності краще зберігся в пануючого класу, ніж у пригноблених. Прихильники свободи й права бачили в Наполеоні III не імператора-солдата, яким той, як спадкоємець свого дядька, хотів бути, а авантюриста, що скористався своїм шансом. Так його постать представлена в *«Les châtiments»* («Покарах»). Зі свого боку *bohème dorée*** вбачала в його бучних святкуваннях, у пишному дворі, яким він себе оточив, втілення своїх мрій про «вільне» життя. Мемуари, в яких граф В'єль-Кастель[72] описує оточення імператора, змальовують людей на кшталт Мімі та Шонара цілком благопристойними обивателями. У верхніх верствах суспільства добрим тоном був цинізм, тоді як у нижніх — бунтарські думки. Віньї[73] в «Елоа» слідом за Байроном прославляє в гностичному дусі впалого янгола Люцифера. З іншого боку, Бартелемі[74] в «Немезиді» приписує сатанізм пануючому класові, який в нього читає месу *agio**** та співає псалом ренті[75].

Цей подвійний образ Сатани добре знайомий Бодлерові. У нього Сатана говорить не лише за тих, хто внизу, але й за тих, хто нагорі. Марксові годі було бажати кращого читача для таких своїх рядків. «Коли пуритани,— сказано у „Вісімнадцятому брюмера“,— на Констанцькому соборі скаржилися на гріховний спосіб життя папи (...), кардинал П'єр д'Айї накинувся на них: „Тільки диявол власною персоною може врятувати католицьку церкву, а ви вимагаєте янгола“. Так і французька буржуазія закликала після державного перевороту: „Тільки очільник Товариства 10-го грудня може врятувати буржуазне суспільство! Тільки крадіжка врятує власність, лжесвідчення — релігію, розпуста — сім'ю,

---

** Золота богема.

*** Банківський відсоток.

безлад — порядок»[76]. Бодлер, який захоплювався єзуїтами, навіть у свої бунтарські години не бажав цілковито й назавжди прощатися з цим рятівником. Його поезія залишила собі право на те, від чого не відмовлялась і його проза. Ось чому постає в ній Сатана. Саме йому вона завдячує витонченою силою, що спонукала далі слідувати за ним, навіть в ситуації найзапеклішого протесту, хоча розсудливість і людяність цим обурювалися. Майже завжди сповідальність в устах Бодлера звучить як бойовий клич. Він не бажає облишити свого Сатану. Адже той є для нього істиною, аргументом в боротьбі, яку Бодлер постійно провадив зі своїм невір'ям. Тут йдеться не про релігійні таїнства та молитви, а про люциферівський привілей гудити сатану, під впливом якого опинився Бодлер.

Підтримуючи дружбу з П'єром Дюпоном[77], Бодлер хотів заявити про себе як про поета соціального. В критичних текстах д'Оревільї[78] подано портрет цього автора: «У цьому таланті й цій голові Каїн взяв гору над м'якодухим Авелем — жорсткий, виголоднілий, заздрісний, дикий Каїн, що вирушив у міста, щоб скуштувати там хмелю жорстокості, який стікається туди, та набратися хибних ідей, які там торжествують»[79]. Ця характеристика досить точно вказує на те, що пов'язувало Бодлера з Дюпоном. Як Каїн, Дюпон «вирушив у міста», облишивши ідилію. «Пісня, як її розуміли наші батьки (...), та й простий романс цілком чужі для нього»[80].

Дюпон відчував кризу ліричної поезії, яка почалася з прогресуючим розривом між містом і селом. В одному з віршів він мимоволі це визнає, коли каже, що поет «по черзі слухає ліси й натовп». Маси відплатили йому за його увагу; під час революції 1848 року ім'я Дюпона було у всіх на вустах. Коли завоювання революції одне за одним було втрачено, Дюпон написав свою «Пісню про вибори». В політичній поезії того часу знайдеться мало віршів, які могли би зрівнятися з її рефреном. Він є листком лаврового вінця, який, за словами

Маркса, заслужило «загрозливе похмуре обличчя»[81] борців Червневого повстання.

Fais voir, en déjouant la ruse,
O République! à ces pervers,
Ta grande face de Méduse
*Au milieu de rouge éclairs!**[82]

Своєрідним актом літературної стратегії була передмова, написана Бодлером 1851 року до однієї зі збірок віршів Дюпона. Там можна натрапити на такі промовисті висловлювання: «Сміховинна теорія школи мистецтва заради мистецтва виключила мораль та нерідко й саму пристрасть; таким чином вона неминуче стала безплідною». І далі, з відвертим натяком на Оґюста Барб'є[83]: «Коли з'явився поет, не зважаючи на окремі випадкові невдачі, які майже підтверджували його значимість, і проголосив святість Липневої революції, а потім такими ж полум'яними віршами описав злидні в Англії та Ірландії, (...) питання було назавжди закрите, відтоді мистецтво є невіддільним від моралі та корисності»[84]. У цьому немає нічого від тієї глибокої двоїстості, яка окриляла поезію Бодлера. Вона переймалася долею пригноблених, як їхніми справами, так і ілюзіями. Вона прислухалася до пісень революції, але також і до «вищого голосу», що вчувався в барабанному дробі екзекуцій. Коли Бонапарт шляхом військового перевороту прийшов до влади, Бодлера на мить охоплює збентеження. «Але згодом він починає дивитися на ці події „з погляду провидіння“ й скоряється як чернець»[85].

---

* *Ти підступи відкинь лакузи,*
І сіті вражії порви!
Республіко, свій лик Медузи,
Ти в сяйві блискавок яви!

«Теократія і комунізм»[86] були для нього не переконаннями, а нашіптуванням на вухо, й кожен хотів схилити його на свій бік: один з них був не таким вже серафимським, а інший — не таким вже люциферським, як він гадав. Невдовзі Бодлер відмовився від свого революційного маніфесту й через багато років писав таке: «Дюпон завдячує своїми першими піснями грації та жіночості своєї природи. Злощасна революційна активність, яка в той час захопила майже всіх, не до кінця збила його зі свого природного шляху»[87]. Різкий розрив з мистецтвом заради мистецтва мав для Бодлера значення лише як позиція. Він дозволив йому окреслити терен, вільний для нього як для літератора. В цьому він випередив письменників свого часу, зокрема і найбільших. Таким чином стає зрозуміло, в чому він був вищим за літературне життя, яке його оточувало.

Літературне життя протягом ста п'ятидесяти років оберталося навколо літературних часописів. У кінці першої третини XIX століття становище почало змінюватися. Завдяки запровадженню фейлетону як розділу в газеті художня література отримала ринок збуту в щоденній пресі. Поява цього розділу підбила підсумок тим змінам, які принесла з собою періодиці Липнева революція. Окремі номери газет під час Реставрації продавати було заборонено, газету можна було одержати лише через передплату. Той, хто не міг заплатити доволі велику суму у 80 франків за річну передплату, мав лише одну можливість — кав'ярню, де по одну газету вишиковувалася ціла черга. 1824 року в Парижі було 47 тисяч передплатників, 1836 року їх вже було 70 тисяч, а 1846 — 200 тисяч. Вирішальну роль в зростанні накладу зіграла газета Жирардена[88] *«La Presse»*. Вона вирізнялася трьома важливими новаціями: зниженням вартості передплати до 40 франків, друком оголошень та романами з продовженням.

Водночас коротка уривчаста інформація почала конкурувати з розлогими репортажами. Вона приваблювала меркантильною корисністю. Торувала дорогу так звана *«réclame»;* під нею розуміли позірно незалежні, а насправді оплачені

видавцем тексти в редакційній частині, які привертали увагу до книги, якій напередодні або навіть у цьому випуску було присвячене рекламне оголошення. Сент-Бев ще 1839 року нарікав на їхній згубний вплив. «Як можна розбити вщент в розділі критики певний твір, (...) про який кількома рядками нижче стверджується, що це твір епохальний. Принадна сила дедалі більшого шрифту оголошень не знала перепон: вона ставала магнітною горою, яка відхиляла стрілку компаса»[89].

Згадана *«réclame»* знаменує собою початок розвитку, завершенням якого в газетах стала біржова колонка, оплачена зацікавленою стороною. Навряд чи можна написати історію газетної інформації, оминувши історію корупції преси.

Інформація потребувала мало місця; саме вона, а не політична передова стаття чи роман з продовженням, давала можливість газеті щоденно змінювати свій вигляд в поєднанні з кмітливо допасованою версткою, що й становило частину її привабливості. Газета мусила постійно оновлюватись: міські плітки, театральні інтриги, а також «корисні відомості» були її улюбленими джерелами. Притаманна їй дешева елеґантність, така характерна для літературного розділу, була помітна з самого початку. Ось як пані Жирарден[90] вітає у своїх «Паризьких листах» появу фотографії: «Зараз багатьох дуже займає винахід пана Даґера, й нема нічого кумеднішого, ніж серйозні роз'яснення, які дають з цього приводу наші салонні вчені мужі. Пан Даґер може не турбуватися, його секрет ніхто в нього не вкраде... Його відкриття справді дивовижне, та ніхто його не розуміє, надто багато було роз'яснень»[91].

Не відразу й не скрізь звикли до стилю статей розділу «фейлетон». 1860 та 1868 року в Марселі й Парижі було видано два томи *«Bevues parisiennes»*[92] барона Ґастона де Флотта[93]. Видання мало на меті боротися з недбалістю історичних даних, особливо в фейлетонних розділах паризької преси. В кав'ярні за аперитивом поглиналася маса газетної інформації. «Звичка вживання аперитиву (...) з'явилася разом з поширенням

бульварної преси. Раніше, коли існували тільки великі, серйозні періодичні видання (...), не було такого звичаю, як година аперитиву. Вона стала логічним наслідком „Паризької хроніки“ та міських пліток»[94].

Темп служби редакторам новин ще до того, як було винайдено відповідну техніку, задавав графік роботи кав'ярень. Коли під кінець Другої імперії почав діяти телеграф, бульвар утратив свою монополію. Тепер відомості про нещасні випадки та катастрофи поступали з усього світу.

Отже, асиміляція літератора в суспільстві, в якому він перебував, відбувалася на бульварі. Саме на бульварі він дізнавався про ту чи ту пригоду, дотепне слівце або чутку. Саме на бульварі він розкривав у всій красі свої стосунки з колегами та заможними гульвісами, при цьому він залежав від ефектності враження, яке створював, так само, як кокетки — від свого мистецтва добирати гардероби[95].

На бульварі він проводить свої вільні години, які виставляє перед людьми, як частину робочого дня. Він поводиться так, ніби вивчив у Маркса, що вартість будь-якого товару визначається суспільно необхідним часом, який було витрачено на його виготовлення. Тож вартість його власної робочої сили внаслідок тривалого безділля, яке в очах публіки постає як необхідне для вдосконалення цієї сили, набуває ледь не фантастичних масштабів. Й так оцінювала його не лише публіка. Високі гонорари тогочасних газетних фейлетоністів вказують на те, що це було обумовлено суспільними відносинами. Й справді, між зниженням вартості передплати, розвитком розділу оголошень та зростанням значення газетного фейлетону існував певний зв'язок.

«У нових умовах» — зниження вартості передплати — «газета повинна жити за рахунок оголошень (...); щоб одержати багато оголошень, необхідно, щоб та чверть шпальти, яка використовується як дошка оголошень, трапила на очі якомога більшій кількості читачів. Тож з'явилася потреба в приманці, яка діє на всіх, незалежно від приватних поглядів, й замість

політики звертається до цікавості (...). Як тільки було визначено вихідну точку, за якою передплата коштувала 40 франків, то майже неминуче дорога вела через оголошення до роману з продовженням»[96]. Саме цим пояснюються високі гонорари за ці публікації.

1845 року Дюма уклав з газетами *«Constitutionnel»* та *«Presse»* угоду, за якою йому протягом п'яти років зобов'язувалися виплачувати щорічний гонорар не менший від 63 тисяч франків за мінімальну щорічну продукцію вісімнадцяти томів[97]. Ежен Сю одержав за «Таємниці Парижа» аванс у 100 тисяч франків. Гонорар Ламартіна за 1838–1851 роки за деякими підрахунками становив 5 мільйонів франків. За «Історію жирондистів», яка спершу публікувалася з продовженням в газеті, він одержав 600 тисяч франків. Виплата пишних гонорарів за літературу на щодень неминуче призвела до зловживань. Бувало, що видавці, купуючи рукопис, зберігали за собою право публікувати його під прізвищем іншого автора, вибраного ними на власний розсуд. З цього випливало, що деякі успішні романісти зі спокійним сумлінням дозволяли використовувати їхнє ім'я. Детальніше про це йдеться в памфлеті «Фабрика романів, Дім Александр Дюма та Ко»[98].

У часописі *«Revue de deux mondes»* тоді писали: «Хто пам'ятає назви всіх книжок, підписаних паном Дюма? Чи знає він їх сам? Якщо він не веде гросбух зі шпальтами „дебет" та „кредит", то напевне (...) забув не одне зі своїх дітищ, для яких він є законним, природним чи прийомним батьком»[99]. Ходили перекази про те, що Дюма тримає в підвалі цілу чоту бідних літераторів. А через десять років після того, як про це написали великі часописи, 1855 року в журнальчику *«Le Bohème»* можна було прочитати такий мальовничий пасаж із життя успішного романіста, якого автор називає де Сантіс: «Коли де Сантіс повертається додому, він ретельно замикає вхідні двері (...) й відчиняє маленькі дверцята, приховані за його бібліотекою. І ось він опиняється в доволі брудному, погано освітленому приміщенні. Там сидить

чоловік зі скуйовдженим волоссям, довгим гусячим пером у руці та похмурим і запопадливим поглядом. У ньому за милю можна побачити природженого романіста, хоча то, можливо, лише колишній міністерський чиновник, обізнаний з мистецтвом Бальзака завдяки читанню газети „*Constitutionel*". Він є справжнім автором „Кімнати скелетів", він і є романістом»[100].

За часів Другої республіки парламент намагався боротися з засиллям романів з продовженням. Після запровадження реакційних законів про пресу, які обмежували свободу слова й тому зробили ще впливовішим фейлетонний розділ, прийнята постанова втратила свою силу.

Високі гонорари за літературні публікації в періодиці в поєднанні з великими накладами сприяли письменникам, які там друкувалися, у здобутті популярності серед публіки. Дехто вважав за можливе поєднувати свою славу й зароблені кошти, тож політична кар'єра відкривалася для нього ледь не сама собою. Звідси з'явилися нові форми корупції, наслідки від яких були серйознішими, ніж від зловживання іменами відомих авторів. І коли вже в літераторів пробуджувалося політичне честолюбство, то режим намагався скерувати його в потрібному напрямку. 1846 року Сальванді, міністр колоній, запропонував Александрові Дюма здійснити за рахунок уряду — на що було виділено 10 тисяч франків — подорож до Тунісу з метою пропаганди колоній. Експедиція не вдалася, було витрачено купу грошей, а результатом став лише один невеликий запит в парламенті.

Більше поталанило Сю, який завдяки успіху своїх «Паризьких таємниць» не тільки збільшив кількість передплатників «*Constitutionel*» з 3,6 тисячі до 20 тисяч, але й 1850 року був обраний депутатом голосами 130 тисяч паризьких робітників. Пролетарські виборці виграли з того небагато; Маркс називав вибори «сентиментально пом'якшувальним коментарем»[101] попереднього розподілу мандатів. Якщо таким чином література могла відкрити перед привілейованими письменниками

можливість політичної кар'єри, то й ця кар'єра, в свою чергу, могла бути використана для критичного аналізу їхніх творів. Як приклад тут можна згадати Ламартіна. Твори Ламартіна «Медитації» та «Гармонії», що зазнали вирішального успіху, належать до того часу, коли французьке селянство ще користувалося захопленими землями. В наївному вірші до Альфонса Карра[102] поет порівнює свою творчість з працею винороба:

Tout homme avec fierté peut vendre sa sueur!
Je vends ma grappe en fruit comme tu vends ta fleur,
Heureux quand son nectar, sous mon pied qui la foule,
Dans mes tonneaux nombreux en ruisseaux d'ambre coule,
Produisant à son maître, ivre de sa cherté,
*Beaucoup d'or pour payer beaucoup de liberté!**

Ці рядки, що в них Ламартін пишається своїм процвітанням, яке порівнює з селянським, та нахвалюється гонорарами, які йому приносить його продукція на ринку, доволі красномовні, якщо розглядати їх не стільки з морального погляду[103], а як вираження класового почуття поета. Це було почуття малоземельного селянства, становище якого в сорокових роках стало критичним. Воно було в боргах. Його наділ насправді перебував «не на так званих рідних землях, а в іпотечному реєстрі»[104]. Тож селянський оптимізм, основа просвітленого погляду на природу, властивого лірриці Ламартіна, почав занепадати. «Коли новостворений наділ, який був у гармонії з суспільством, залежав від природних сил та підпорядкування владі, що захищала його своїм авторитетом, природно

---

* *Плоди роботи продавать — то гордість і розрада!*
Він власні квіти продає, я — грона винограду,
Із під ноги струмує сік бурштиновим нектаром,
І діжки повняться вином — попрацював не даром.
Господар за свій тяжкий труд одержить нагороду
І з того золота собі оплатить він свободу.

мав релігійний характер, то внаслідок поневірянь через борги, через розлад з суспільством і владою надмірно експлуатований наділ природно породжує антирелігійність. Небо було дуже гарним додатком до одержаної смужки землі, тим паче, що від нього залежить погода; та воно стає образою, щойно його починають нав'язувати, як заміну наділу»[105].

Вірші Ламартіна були своєрідними хмарами саме на такому небі, як писав про це Сент-Бев ще 1830 року: «Поезія Андре Шеньє[106] (...) ніби пейзаж, над яким Ламартін розпростер небо»[107]. Це небо завалилося назавжди, коли французькі селяни 1849 року проголосували за президентство Бонапарта. Ламартін брав участь у підготовці цього вотуму[108]. «Він, напевне, навіть не підозрював,— писав Сент-Бев про його роль в революції,— що йому судилося стати Орфеєм, який своїм золотим смичком скеровує й умиротворює навалу варварів»[109]. Бодлер сухо називає його «трохи курвою, трохи проституткою»[110].

Стосовно проблематичних сторін цього осяйного явища навряд чи хтось мав гостріший погляд, ніж Бодлер. Це, можливо, було пов'язано з тим, що від початку того особливого блиску він спізнав дуже мало. Порше[111] вважає, що Бодлер, очевидно, не мав вибору щодо того, де прилаштувати свої рукописи[112].

«Бодлерові,— пише Ернест Рено[113],— доводилося (...) стикатися з шахрайством; він мав справу з видавцями, які спекулювали пихою світської публіки, любителів та акторів-початківців, тож приймали рукопис лише тоді, коли на книжку була передплата»[114]. Поведінка самого Бодлера відповідає такій ситуації. Він віддає той самий рукопис в різні редакції, публікує повторні видання, ніде про це не згадуючи. Дуже рано він починає дивитися на літературний ринок без жодних ілюзій. 1846 року він пише: «Яким би гарним не був будинок, він, насамперед,— і ще до того, як око затримається на його красі — має стільки-то метрів у довжину та стільки-то метрів у ширину. Так само й література, яка становить безцінну матерію, насамперед вимірюється кількістю рядків; а літературний

архітектор, якому лише саме його ім'я не забезпечує прибутку, має продавати свій виріб за будь-яку запропоновану ціну»[115].

До кінця життя місце Бодлера на літературному ринку було незавидним. Підраховано, що за весь свій літературний доробок він заробив не більше від 15 тисяч франків.

«Бальзак добиває себе кавою, Мюссе[116] притуплює себе абсентом (...), Мюрже[117] помирає (...) в шпиталі, так само, як і Бодлер. І жоден з цих письменників не був соціалістом!»[118] — пише Жуль Труба[119], особистий секретар Сент-Бева. Бодлер, безперечно, заслужив на таке визнання, про яке згадується в останній фразі. Проте він був добре обізнаний з істинним становищем літераторів. Для нього було звичним порівнювати літератора — й насамперед самого себе — з повією. Це засвідчує сонет «Продажна муза». Вступний вірш до «Квітів Зла», «До читача», зображає поета в невигідному становищі людини, яка одержує дзвінку монету за власні зізнання. Один з ранніх віршів, який не увійшов до «Квітів Зла», звернений до вуличної дівки. Його друга строфа звучить так:

Pour avoir des souliers, elle a vendu son âme;
Mais le bon Dieu rirait si, près de cette infâme,
Je tranchais du tartufe et singeais la hauteur,
*Moi qui vends ma pensée et qui veux être auteur**. [120]

Остання строфа *«Cette bohême-là, c'est mon tout»* (досл. «Така богема, таким я є увесь»), з легкістю записує це створіння до богемного братства. Бодлер знав, яким є насправді становище літератора: як фланер він вирушає на ринок, з наміром, як він гадає, подивитися на товар, та насправді, щоб знайти покупця.

---

* *Вона продала душу за пару черевик,*
А я все гоноруюсь — вдавать поета звик,
Хоч смішно це, їй богу, адже я лиш умію
Розпродувать свої думки і бути як повія.

II. Фланер

Письменник, що вперше ступив на ринок, починає роззиратися, як у панорамі. Його перші спроби зорієнтуватися проявились у створенні окремого жанру. Це панорамна література. Не випадково в час популярності панорам особливо прихильно у столиці ставилися до таких видань, як «Книга про все на світі», «Французи, змальовані ними самими», «Диявол в Парижі», «Велике місто». Ці книжки складаються з окремих шкіців, які своїм анекдотичним забарвленням ніби повторюють пластичний перший план панорами, а фактичним матеріалом — її широке тло. В таких виданнях брало участь чимало авторів. Таким чином ці книжки є втіленням тієї самої колективної белетристичної праці, що й фейлетонні розділи в газеті, які заснував Жирарден.

Ці видання були салонним вбранням для письмової продукції, яка спершу призначалася для вуличного споживання. Особливе місце в цій літературі займали непримітні зшитки кишенькового формату, що називалися *«physiologies»*. Вони рясніли персонажами, які трапляться на очі кожному, хто візьметься розглядати людей на ринку. У своїх замальовках літератори-«фізіологи» не проминули жодної постаті паризького життя: від меткого вуличного крамаря на бульварі до елеґантних дженджиків у фойє оперного театру. Найбільший розквіт цього жанру припадає на початок сорокових років. Він став вищою школою газетних фейлетонів; покоління Бодлера таку школу пройшло. І той факт, що Бодлер так рано обрав свій

шлях, свідчить про те, що йому самому ця школа могла дати не так вже й багато.

За 1841 рік було видано сімдесят шість нових «фізіологій»[121]. Невдовзі починається занепад жанру; з відходом буржуазної монархії він цілком зник. У своїй основі він був дрібнобуржуазним. Моньє[122], майстер цього жанру, був обивателем з надзвичайною здатністю до самоспостереження. Ці «фізіології» ніколи не виходили за межі надзвичайно обмеженого горизонту. Після фізіологій, присвячених усім людським типам, настала черга фізіологій міста. З'явилися нариси «Париж уночі», «Париж за столом», «Париж на воді», «Париж верхи», «Мальовничий Париж», «Париж у шлюбі». Коли й ця жила вичахла, почалась робота над «фізіологією» народів. Не забули й про «фізіологію» тварин, які здавна були предметом безневинних жартів. Суть полягала в безневинності. У своїх дослідженнях з історії карикатури Едуард Фукс[123] звертає увагу на те, що зародження «фізіологій» пов'язане з так званими вересневими законами, тобто заходами з посиленням цензури від 1836 року. З їхньою допомогою цілу когорту здібних художників, які працювали в сатиричному напрямі, одним махом було відсторонено від політики. І якщо таке вдалося у сфері графіки, то відповідний урядовий маневр тим більше був успішним у літературі. Адже там не було такої політичної енергії, яку можна було б порівняти з енергією Дом'є[124]. Отже, реакція стала передумовою, «що пояснює виникнення колосального огляду буржуазного життя, за яке (...) взялися у Франції (...). То була безкінечна дефіляда (...) днів радості й журби, роботи й відпочинку, родинних традицій та холостяцьких звичаїв; сім'я, дім, діти, школа, суспільство, театр, типажі, професії»[125].

Неквапність цих описів цілком пасує до габітусу фланера, який збирає свої колекції на тротуарі. Проте вже тоді не скрізь у місті можна було безтурботно прогулюватися. Широкі тротуари до Османа[126] були рідкісними, а вузькі — недостатньо

захищали від екіпажів, що проїздили повз. Фланерство навряд чи знайшо б широке поширення без пасажів. «Пасажі, цей новітній винахід промислового люксу,— сказано в ілюстрованому паризькому путівнику за 1852 рік,— є своєрідними проходами, критими склом і вимощеними мармуром, прокладеними через цілі скупчення будинків, власники яких об'єдналися для такої справи. Обабіч цих проходів, світло до яких потрапляє згори, розташовані найелеґантніші крамниці, тож такий пасаж постає своєрідним містом, світом в мініатюрі». У цьому світі фланер почувається як удома; він готовий стати хроністом і філософом «улюбленого місця пішоходів та курців, ярмарку різноманітних дрібних ремесел»[127]. Тоді як для самого себе він шукає там надійного засобу від нудьги, яка процвітає під василісковим поглядом реакції, що утвердилася. «Хто здатний нудитися в натовпі,— казав, за свідченням Бодлера, Ґіс[128],— то він — бовдур, просто бовдур! я таких зневажаю!»[129]

Пасажі є чимось середнім між вулицею та інтер'єром. Якщо говорити про художню техніку «фізіологій», то тут йдеться про вже відому техніку газетних фейлетонів — робити з бульвару інтер'єр. Вулиця стає помешканням фланера, де той почувається поміж будинків так само затишно, як буржуа серед своїх чотирьох стін. Сяйні емальовані таблички різних фірм є для нього такою самою і навіть кращою оздобою стін, ніж олійний живопис в салоні буржуа; балюстради — то його пюпітр, на якому він розгортає свого записника; газетні кіоски — то його бібліотека, а тераси кав'ярень — його еркери, з яких після робочого дня він оглядає своє господарство. Життя з усім його розмаїттям, з невичерпним багатством варіацій тільки й може квітнути на сірому бруці та на тлі сірої деспотії — ось яким був політичний підтекст письменства, що до нього належали так звані «фізіології».

Це письменство було й у суспільному плані не зовсім на місці. Довга вервечка дивних і простакуватих,

привабливих і суворих характерів, які поставали перед читачами з «фізіологій», мали одну спільну рису: вони безневинні, цілком благодушні. Такий погляд на ближнього був надто далеким від реальності, тож без особливо поважних причин з'явитися не міг. Цей погляд виник через стурбованість іншого роду. Люди мали пристосуватися до нової, доволі незвичної ситуації, характерної для великих міст. Зіммель[130] знайшов удале формулювання для цієї обставини: «Той, хто бачить, але не чує, набагато більше охоплений неспокоєм, ніж той, хто чує, але не бачить. У цьому полягає щось характерне для соціології великого міста. Взаємовідносини людей у великих містах (...) вирізняються яскраво вираженою перевагою активності зору над активністю слуху. Головною причиною цього є громадський транспорт. До винайдення в XIX столітті омнібусів, залізниць, трамваїв люди не опинялися в ситуації, коли вони протягом багатьох хвилин чи навіть кількох годин були змушені дивитися одне на одного, не промовляючи жодного слова»[131]. Нова ситуація була, як зауважив Зіммель, не дуже звичною. Вже Булвер[132] у своєму «Юджині Ерамі» посилює опис мешканця великого міста посиланням на Ґете, за яким будь-яка людина, найшляхетніша чи найбільш знехажена, має в собі таємницю, що зробила б її ненависною для всіх довкола неї, якби стала відомою[133]. «Фізіології» якраз добре підходили для того, щоб відсувати вбік такі бентежні уявлення як неважливі. Вони одягали на міських жителів, так би мовити, захисні шори «обмеженої та зарозумілої міської худоби», як про це сказано в Маркса[134].

Наскільки ґрунтовно вони за необхідності звужували поле зору, показує характеристика пролетаріату в «Фізіології французької індустрії» Фуко[135]: «Спокійна насолода для робітника є буквально втомливою. Нехай дім, в якому він мешкає, тоне в зелені під безхмарним небом, навколо ширяться аромати квітів та чутно щебет пташок — якщо робітник без діла, насолода в самотності для нього незбагненна. Та варто його вухові

вловити різкий звук або свисток з віддаленої фабрики, варто йому почути рівномірний стук водяного колеса мануфактури, як його чоло прояснюється (...). Він вже не відчуває вишуканого квіткового аромату. Дим високого фабричного комина, гучні удари молота об ковадло змушують його тремтіти від радості. Він згадує блаженні дні своєї праці, скерованої духом винахідництва»[136]. Напевне, підприємець після прочитання цього опису засинав спокійніше, ніж завжди.

Справді, першим, що спадало на думку, був намір навіяти людям доброзичливе уявлення одне про одного. Тож «фізіології» також сприяли вибудові фантасмагорій паризького життя. Проте їхній підхід не міг далеко завести. Люди знали одне одного, як кредитор боржника, як продавець покупця, як роботодавець службовця — й насамперед вони знали одне одного як конкуренти. Навіяти їм уявлення про партнерів, як про безневинних диваків було справою доволі безперспективною.

Таким чином у цій літературі досить рано зародився інший погляд на стан речей, який мав значно потужніший вплив. Він походив від фізіогноміки вісімнадцятого століття. Проте він мав мало спільного з серйозними зусиллям тодішніх фізіономістів. У Лафатера[137] й Ґалля[138] поряд з припущеннями й фантазіями була задіяна й справжня емпірія. «Фізіології» живилися з цього матеріалу, проте самі нічого не додавали. Вони запевняли, що кожен, навіть якщо він не має спеціальних знань, здатний вирахувати фах, характер, походження та спосіб життя перехожих. Цей дар подавався як здібність, яку жителі великого міста мають від народження. Такі переконання були особливо близькі Бальзаку. Його пристрасть до широких узагальнень цілком узгоджувалася з такими уявленнями. Наприклад, він пише таке: «Геній настільки помітний в людині, що навіть найбільший неук, який би опинився в Парижі й натрапив там на великого художника, відразу збагне, до чого він доторкнувся»[139].

Дельво[140], друг Бодлера та один із найцікавіших авторів другої шеренги, що писали для газетних фейлетонів, вважав, що паризьку публіку так само легко поділити на прошарки, як для геолога — визначити шари породи. Якби такий поділ вдався, то життя у великому місті було б не настільки тривожним, як то здавалося людям. Тоді не більше, ніж фразою, було б таке риторичне запитання Бодлера: «Що означають небезпеки, які чигають на нас у лісі й на рівнині, порівняно зі щоденними потрясіннями та війнами цивілізованого світу? Байдуже, чи людина обхопила обіймами свою одурену здобич на бульварі, чи пронизує дичину в глухому лісі,— хіба це не та сама людина, тобто найдосконаліший з хижаків?»[141]

На означення жертви Бодлер вживає слово *«dupe»*, що означає «одурений, ошуканий»; його протилежністю є знавець людських душ. Що менш безпечним стає місто, то більше треба, як гадали, знатися на людях, щоби діяти в місті. Та насправді загострення конкуренції призводить до того, що індивід змушений заявляти про свої інтереси. Точне знання про них часто виявляється при оцінці поведінки людини значно кориснішим, ніж знання про його сутність. Дар, яким фланер так любить вихвалятися, виявляється таким чином радше одним з ідолів, яких вже Бекон[142] поселив на ринку. Бодлер не поклонявся цьому ідолові. Віра в первородний гріх вберігала його від віри в знання людей. Він був заодно з де Местром[143], який, у свою чергу, поєднав вивчення догматів з вивченням Бекона.

Заспокійливі краплі, які пропонували автори «фізіологій», невдовзі перестали діяти. Зате література, яка трималася за бентежні та небезпечні сторони міського життя, мала перед собою велике майбутнє. Ця література також мала справу з масовим читачем. Проте вона мала інший підхід, ніж то було в «фізіологіях». Вона не дуже переймалася визначенням типажів, а радше цікавилася функціями, властивими людській масі у великому місті. Серед них вирізнялася одна, на якій наголошувалося ще в поліцейському донесені на початку

XIX століття. «Майже неможливо,— пише паризький таємний аґент в донесенні за 1798 рік,— дотримуватися добропорядного способу життя за великої щільності населення, коли кожен постає для інших, так би мовити, незнайомцем, тож він не має ні перед ким червоніти»[144]. Тут маса виступає своєрідним прихистком, де асоціальні типи можуть ховатися від переслідування. Серед небезпечних сторін маси ця функція визначилася раніше за інші. Саме з нею пов'язані витоки детективного жанру.

У час терору, коли всі мали в собі щось від конспіратора, кожен потрапляв у ситуацію, коли йому доводилося грати детектива. Фланерство давало йому для цього найкращі шанси. «Спостерігач,— пише Бодлер,— це принц, який скрізь зберігає своє інкогніто»[145]. Якщо фланер таким чином стає детективом мимоволі, то з суспільного погляду йому це цілком пасує. Це виправдовує його неробство. Його бездіяльність є лише позірною. За нею криється уважність спостерігача, який не випускає злочинця з поля зору. Так перед детективом відкриваються доволі широкі сфери самовідчуття. Він виробляє форми реакції, які пасують до темпу великого міста. Він ловить події на льоту; він може вважати себе близьким до художника. Кожен схвально відгукується про спритний олівець художника. Бальзак взагалі вважав, що сила художника пов'язана зі швидкістю сприйняття[146].

Поєднання криміналістичного чуття з легкою безтурботністю фланера є основою «Могікан Парижа» Дюма. Герой роману вирушає на пошуки пригод навздогін за аркушем паперу, підхопленим вітром. Яким би шляхом не рушив фланер, він приводить його до злочину. Тут криється натяк на те, як детективний сюжет, незважаючи на тверезий розрахунок, поєднаний з фантасмагорією паризького життя. Детектив ще не прославляє злочинця, але прославляє його переслідувачів, виправдовує їх, наводячи причини, чому вони на нього полюють. Мессак[147] показав, як при цьому з'являється прагнення

викликати асоціації з Купером[148]. Найцікавіше у впливі Купера полягає в тому, що цей вплив не приховується, а навпаки — виставляється на показ. У згаданих «Могіканах Парижа» ця демонстрація починається вже з заголовку; автор дає читачеві зрозуміти, що відкриє йому в Парижі невідомий праліс та прерії. Гравюра на фронтиспісі третього тому зображає зарослу чагарниками і на той час майже безлюдну вулицю, під гравюрою підпис: «Нетрі вулиці Анфер». Видавничий проспект цього твору описує сюжет у вишуканих висловах, в яких відчувається рука захопленого автора: «Париж і могікани (...), ці два поняття зіштовхуються як два гіганти, що зойкають від здивування при раптовій зустрічі. Їх розділяє прірва; в ній спалахує електрична іскра, породжена Александром Дюма, що поєднує їх обох».

Феваль[149] ще раніше переніс червоношкіру жінку в сповнене пригод життя міста. Її звали Това, і їй вдається під час поїздки зняти скальп з чотирьох своїх білошкірих супутників так, що кучер нічого не зауважив.

«Паризькі таємниці» на самому початку відсилають до Купера, коли стверджують, що герої роману, мешканці паризького дна, «ще більш далекі від цивілізації, ніж дикуни, яких так чудово зобразив Купер». Особливо Бальзак не втомлювався згадувати про Купера як про свій зразок для наслідування. «Поезія жаху, якою були повні американські ліси, де на стежці війни стикаються ворожі племена,— ця поезія, яку так вдало розвинув Купер, так само притаманна й найменшим деталям паризького життя. Перехожі, крамниці, наймані екіпажі або людина, що притулилася до шибки — все це цікавило охоронців Пейрада[150] так само сильно, як повалене дерево, боброва загата, шкура бізона, нерухоме каное або підхоплений вітром листок цікавить читача роману Купера». Інтрига в Бальзака часто обігрує індіанські мотиви та детективні сюжети. Його «могікани в пенсне» та «гурони в сурдутах» давно були предметом критики[151]. З іншого боку Іполіт

Бабу[152], який близько знав Бодлера, писав 1857 року, озираючись на минуле: «Якщо Бальзак (...) пробиває стіни, щоби прокласти дорогу спостереженню, то допитливі підслуховують під дверима (...), тобто поводяться як „*police détective*", як кажуть наші англійці з притаманною для них манірністю»[153].

Детективна історія, інтерес до якої проявляється в логічній конструкції (що, зрештою, не є обов'язковим для детективної історії), вперше з'являється у Франції з перекладами оповідань По[154] «Таємниця Марі Роже», «Вбивства на вулиці Морґ», «Викрадений лист». Разом із запозиченням цих моделей Бодлер перейняв і сам жанр. Творчість По вільно вливалася в його власну, й Бодлер наголошував на цій обставині, солідаризуючись з методом, в якому сходилися окремі жанри, до яких вдавався По. Він був одним з найблискучіших майстрів техніки нової літератури. Саме він перший, як зауважив Валері[155], звернувся до досвіду наукової оповіді, сучасної космогонії, змалювання патологічних станів[156]. Ці жанри були для нього точним породженням методу, який, на його думку, був універсальним. Саме в цьому підтримує його Бодлер і пише, розвиваючи думки По: «Недалеко той час, коли зрозуміють, що література, яка відмовляється йти своєю дорогою, обійнявшись по-братськи з наукою та філософією, є літературою вбивчою й самовбивчою»[157].

Детективне оповідання, найвизначніше за своїми наслідками технічне досягення По, належало до літератури, яка відповідала постулатові Бодлера. Її аналіз є частиною аналізу творчості самого Бодлера, хоча таких оповідань він не писав. У вигляді *disjecta membra*[158] для «Квітів Зла» характерні три їхні вирішальні елементи: жертва і місце злочину (*«Une martyre»*), вбивця (*«Le vin de l'assassin»*), людська юрба (*«Le crépuscule du soir»*)*. Тут відсутній четвертий елемент, який дозволив би розуму проникнути в цю насичену афектами

---

* «Руйнування», «Вино вбивці», «Вечоровий смерк».

атмосферу. Бодлер не писав детективних історій, оскільки за структурою його інстинктів самоототожнення з детективом було для нього неможливим. Розрахунок, конструктивний момент перебували для нього на стороні асоціального. А воно цілком і повністю занурене в жорстокість. Бодлер був надто добрим читачем де Сада[159], щоб стати конкурентом По[160].

Первинний суспільний зміст детективної історії полягає в замітанні слідів окремого індивіда в людській масі великого міста. Едґар По детально розробляє цей мотив у «Таємниці Марі Роже», своїй найбільшій за обсягом детективній новелі. Та водночас ця новела є і першим прикладом використання журналістської інформації при розкритті злочину. Детектив шевальє Дюпен, створений По, діє не лише на підставі побаченого, але й за допомогою повідомлень з преси. Критичний аналіз газетних повідомлень стає своєрідним каркасом оповіді. Зокрема, слід встановити момент вчинення злочину. Одна з газет, *«Commerciel»*, висловлює думку, що жертву, Марі Роже, було вбито відразу після того, як вона вийшла з дому своєї матері. По пише:

> «Неможлива річ (...), щоб молода пані, яку знають тисячі людей, могла пройти три квартали й не зіткнутися з якимось перехожим, який знав би її в обличчя». Такою може бути позиція лише чоловіка, який здавна живе в Парижі, активно бере участь в його публічному житті та здебільшого ходить лише певними вулицями адміністративного центру міста. (...) Він крокує туди й назад в певні години в обмеженому радіусі, де так само проходять люди, що мають подібні з ним заняття, тож природно, що вони звертають на нього увагу. Натомість буде справедливо припустити, що Марі, виходячи в місто, навряд чи дотримувалася того самого маршруту. А в цьому випадку найбільш вірогідним буде припущення, що вона обрала шлях, який відрізнявся від її звичного маршруту. Паралелізм, на який,

очевидно, спиралася газета „*Commerciel*", був би дореч-ним лише тоді, коли обидві згадані особи пройшли б через усе місто. У цьому випадку, за умови, що вони мають однакову кількість знайомих, вони мали би рів-ні шанси зустрітися з тими, хто їх знає. Тоді, як я вва-жаю, було б не лише можливим, а й набагато вірогід-нішим, що Марі могла в будь-який час піти будь-яким з численних шляхів, які поєднують її житло з житлом тітки, не зустрівши при цьому жодної людини, яку б вона знала або яка знала би її. Щоб прийти в цьому пи-танні до правильного висновку та дати обґрунтовану відповідь, слід мати перед очима неймовірну диспро-порцію між кількістю знайомих навіть найбільш кому-нікабельної людини та населенням усього Парижа»[161].

Якщо залишити осторонь контекст, в якому виникають ці міркування По, то детектив, хоч і втрачає компетентність, проте проблема все-таки зберігає свою значимість. У зміне-ному вигляді вона лежить в основі одного з найвідоміших віршів Бодлера, сонеті «До перехожої».

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

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

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

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
*O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!** [162]

У сонеті «До перехожої» натовп постає не як сховок для злочинця, а як місце, де ховається поетове кохання. Можна сказати, що тут ідеться про роль натовпу не в житті буржуа, а в житті людини еротичної чуттєвості. З першого погляду ця роль видається негативною, та насправді це не так.

З'ява, яка його зачаровує, не просто зникає від нього в натовпі, з натовпу вона й приходить до нього. Захоплення мешканця міста — то кохання не так з першого, як з останнього погляду. «*Jamais*»** стає кульмінацією зустрічі, під час якої пристрасть, що здається втраченою, насправді якраз спалахує в серці поета. В цій пристрасті він згоряє, проте з попелу не з'являється птах Фенікс. Відродження в першому терцеті відкриває такий погляд на подію, який у світлі попередньої строфи видається надзвичайно проблематичним. Тіло здригається, і це не розгубленість від видіння, яке проникає у всі

---

* *Ревіли вулиці оглушливо навкіл.*
Велична, в траурі, з поставою стрункою
Вона проходила, розкішною рукою
Ледь підіймаючи шовковий свій поділ,

І на лиці її відбилося страждання.
А я, здригаючись, немов шаленець, пив
З її небесних віч, де зріли зблиски злив,
Чудову лагідність і вбивче раювання.

Ще блискавка... І ніч! Ти на коротку мить,
О вродо, піднести здолала дух мій кволий.
Це фатум — знов тебе у вічності зустріть?

У дальному краю? Запізно! Вже ніколи!
Не відав я твоїх, ні ти моїх доріг,—
О, знала ти, як я тебе кохати міг!

(Переклад Михайла Москаленка)

** Ніколи.

фібри його єства, це радше шок від того, як стрімкий потяг пристрасті охоплює самотню людину. Додаток *«comme un extravagant»** говорить майже про це; тон, яким поет виокремлює ту обставину, що жінка, яка з'явилася перед ним, носить жалобу, зовсім не покликаний це приховувати. Насправді між катренами, що описують цю подію, та терцетами, які її тлумачать, лежить глибока прірва. Тібоде[163], який сказав про ці рядки, що «їх можна було написати лише у великому місті»[164], все-таки залишається на поверхні. Їхня внутрішня конфігурація виражається в тому, що в них саме кохання пізнається як стигматизоване великим містом[165].

Від часів Луї-Філіпа[166] в колах буржуазії з'являється прагнення знайти собі відшкодування за те, що приватне життя у великому місті проходить безслідно. Буржуа намагаються розв'язати цю проблему у власних чотирьох стінах. Здавалося, що для них є справою честі зберегти у вічності слід коли не своїх земних днів, то принаймні своїх предметів побуту й інтер'єру. Вони невтомно збирають відбитки безлічі предметів; вони переймаються тим, щоб мати футляри й чохли для пантофлів та кишенькових годинників, термометрів та підставок для яєць, столового накриття та парасоль. Вони віддають перевагу оксамитовому та плюшевому покриттю, яке зберігає слід від кожного доторку. Для макартського стилю[167] — стилю кінця Другої імперії — помешкання стає своєрідною скринею. Стиль робить його футляром для людини й укладає її туди з усім її приладдям, зберігаючи її слід, як природа зберігає в граніті залишки світу тваринного. Проте не варто забувати, що цей процес має дві сторони. Тут звернено увагу на реальну або сентиментальну вартість предметів, які зберігаються таким чином. Їх приховують від профанного погляду того, хто ними не володіє; тут варто наголосити й на тому, що їхні чіткі обриси намагаються стерти.

---

* Як шаленець.

Немає нічого дивного в тому, що прагнення уникнути контролю, що є другою натурою асоціальних елементів, виявляється й у наділеній власністю буржузії. У таких звичках можна побачити діалектичну ілюстрацію до тексту, який друкувався з продовженням у *«Journal officiel»*. Уже 1836 року Бальзак писав у «Модесті Міньйон»[168]: «Спробуйте-но лишитися невпізнаними, ви, нещасливі дочки Франції, спробуйте завести найдріб'язковіший роман, коли цивілізація зазначає на ринках і площах годину від'їзду та прибуття фіакрів, перераховує і двічі штемпелює листи — при надходженні на пошту і перед тим, як розносити їх; коли вона нумерує будинки, заносить до реєстру оподаткування навіть окремі поверхи, спочатку порахувавши там усі входи й виходи; коли незабаром вона заволодіє всією територією, зображеною до найменших подробиць на величезних аркушах кадастру»[169].

Широка мережа контролю вже з часів Французької революції дедалі тісніше обплутувала своїми петлями буржуазне життя. Важливим показником розвитку стандартизації у великих містах була нумерація будинків. З 1805 року наполеонівська адміністрація зробила таку нумерацію в Парижі обов'язковою. Проте в пролетарських кварталах цей простий поліцейський захід зіткнувся з труднощами; про квартал теслярів Сент-Антуан ще 1864 року писали: «Коли запитати мешканця цього передмістя його адресу, той завжди назве ім'я, яке носить його будинок, а не голий, офіційний номер»[170]. Такий опір в перспективі був безсилий проти прагнення влади за допомогою багаторівневої мережі реєстрації компенсувати втрати слідів людини, яка опинилася в людській масі великих міст. Бодлер так само відчував на собі негативний вплив від цієї тенденції, як і якийсь злочинець. Ховаючись від кредиторів, він мешкав у кав'ярнях та читальнях. Бувало, що він одночасно мешкав на двох квартирах — але в дні сплати квартплати часто ночував у друзів, у третьому місці. Так він вештався по місту, яке давно перестало бути батьківщиною

фланера. Будь-яке ліжко, в якому він ночував, було для нього *«lit hasardeux»**.[171] Крепе[172] нараховує 14 паризьких адрес Бодлера за період з 1842 до 1858 року.

Технічні заходи мали на меті забезпечити процес адміністративного контролю. На перших етапах процедури ідентифікації особи, сучасний стандарт якої забезпечується методом Бертійона[173], стоїть визначення особи за її підписом. В історії цієї процедури важливим етапом було винайдення фотографії. Для криміналістики воно мало не менше значення, ніж друкарство для писемної культури. Фотографія вперше надала можливість тривало й однозначно зафіксувати сліди окремої людини. Детективні історії виникають в той момент, коли було остаточно здобуто цю вирішальну перемогу над інкогніто. Відтоді не припиняються зусилля надійно зафіксувати все, що людина каже й робить.

Знаменита новела По «Людина натовпу» є своєрідним рентгенівським знімком детективної історії. Оболонка, яка зображає злочин, у ній відсутня. Лишилася сама гола структура: переслідувач, натовп, незнайомець, який щораз так обирає свій шлях, що весь час залишається в центрі Лондона. Цей незнайомець є фланером. Так розумів його і Бодлер, який у своєму есе про Ґіса, назвав його «людиною натовпу». Проте опис По цієї постаті є вільним від поблажливості, з якою до неї ставиться Бодлер. Для По фланер є насамперед людиною, яка почувається незатишно у власному товаристві. Тому він шукає натовп; недалеко слід шукати й причину, через яку він прагне в цьому натовпі сховатися. По зумисне не проводить чіткого розмежування між асоціалом та фланером. Що важче розшукати людину, то більше вона викликає підозр.

Відмовляючись від подальшого переслідування, оповідач про себе робить такий висновок: «Цей старий,— нарешті промовив я,— є прообразом та втіленням найтяжчих злочинів.

---

* Випадкове ліжко.

Він не може бути на самоті; він — людина натовпу»[174]; автор спрямовує увагу читача не лише на цю людину; не менше уваги приділяє він й опису самого натовпу. Це відбувається як з документальних, так і з художніх причин. За ним крізь вікна еркера пильнує й брат у перших з відомого оповідання Е. Т. А. Гофмана[175]. Проте його погляд на натовп доволі скутий рамками помешкання. Куди проникливішим є погляд людини, яка спостерігає за людьми крізь вікна кав'ярні.

У різниці між пунктами спостереження видно відмінність між Берліном та Лондоном. З одного боку — приватна особа, що сидить в своєму еркері, як в оперній ложі; якщо їй треба краще оглянути ринкову площу, в неї під рукою є театральний бінокль. З іншого боку — відвідувач, що заходить до кав'ярні, щоб невдовзі її залишити, підкоряючись магнетизму натовпу, в зоні досяжності якого він постійно перебуває. З одного боку — безліч строкатих жанрових картинок, які разом утворюють альбом розфарбованих гравюр; а з другого — ескіз, що міг би надихнути великого гравера: безмежна юрба, в якій ніхто нікого не може чітко роздивитися й водночас не може цілком сховатися від інших. Для німецького дрібного буржуа межі ніколи не бувають завузькими. Та все-таки за своїми схильностями Гофман належав до тієї самої родини, що й По та Бодлер.

У біографічних зауважах до його останніх творів сказано: «Вільна природа ніколи особливо не цікавила Гофмана. Людина, її спілкування, спостереження за нею, просто її споглядання — цього всього йому цілком вистачало. Коли влітку він вирушав на прогулянку, що за доброї погоди відбувалося щовечора, то (...) годі було знайти кнайпу або кондитерську, до якої він не зазирав, щоб поглянути, що за люди там сидять і скільки їх»[176].

Пізніше Діккенс під час подорожей постійно нарікав на відсутність вуличного шуму, який був йому необхідний для письменницької праці. «Важко висловити, наскільки мені

бракує вулиць,— писав він 1846 року з Лозанни під час роботи над романом „Домбі й син“.— Здається, вони дають моєму мозкові щось таке, без чого, коли він має працювати, не може обійтися. Тиждень чи два я можу чудово писати на самоті; тоді вистачить одного дня в Лондоні, щоб відновитися (...). Проте напруження та праця, які необхідні для того, щоб писати день у день без цього чарівного ліхтаря, просто нестерпні (...). Мої персонажі ніби завмирають, коли навколо них немає натовпу»[177].

Серед багатьох речей, якими Бодлер був не задоволений в ненависному для нього Брюсселі, найбільше його дратувало одне: «Жодної вітрини. Фланерство, яке так полюбляють народи, наділені фантазією, в Брюсселі неможливе. Нема на що дивитися, а на вулицях нема що робити»[178]. Бодлер любив самотність, але хотів відчувати її в натовпі.

За сюжетом оповідання По місто огортає темрява. Він опиняється в місті, освітленому газовими ліхтарями. З'ява вулиці як інтер'єру, в якому розгортається фантасмагорія фланера, є невіддільною від газового освітлення.

Перші газові ліхтарі з'явилися в пасажах. На час Бодлерового дитинства припадають перші спроби провести освітлення просто неба, на Вандомській площі було встановлено канделябри. За часів Наполеона III кількість газових ліхтарів на вулицях стрімко зростає[179]. Це підвищило безпеку в місті; натовп на вулиці навіть у темний час доби почувався як удома, зоряне небо зникло з картин нічного міста значно більшою мірою через ліхтарі, ніж через високі будинки. «Я закриваю полог за сонцем; воно пішло спати, як і належиться; тепер я не маю жодного іншого світла, окрім газового ріжка»[180]. Місяць і зірки відтепер не заслуговують на згадку.

У часи розквіту Другої імперії крамниці на центральних вулицях Парижа не зачинялися до десятої вечора. То був час нічного життя. «Людина,— писав тоді Дельво[181] в розділі своєї книги „Паризькі години“, присвяченому другій годині

ночі,— має право час від часу відпочити, для цього їй дозволено робити зупинки й заходити то туди, то сюди, але спати вона не має права»[182].

На березі Женевського озера Діккенс зі смутком згадує Геную, де він мав дві милі освітлених вулиці, якими міг бродити ночами. Пізніше, коли пасажі стали вимирати й фланерство вийшло з моди, а газове освітлення вже не здавалося таким шляхетним, останньому фланеру, який похмуро брів порожнім пасажем Кольбера, здавалося, що тремтіння газового ріжка означало лише острах його пломінчика, що в кінці місяця може не виявитися грошей на оплату газу[183]. Саме тоді Стівенсон[184] написав свій плач з нагоди зникнення газових ліхтарів. Цей текст нагадує ритм руху вуличного ліхтарника, який крокує вилицею й один за одним запалює ліхтарі. Спершу цей ритм вирізняється на тлі однорідності сутінок, а згодом — з тим брутальним шоком, якого зазнають усі міста, опиняючись одним махом в яскравому електричному світлі. «Це світло має падати лише на вбивць та державних злочинців або освітлювати коридори в божевільні — жах жахом поганяє»[185].

Існують підстави вважати, що газове освітлення доволі пізно почало сприйматися в такому ідилічному світлі, як у Стівенсона, який пише про нього в стилі некролога. Насамперед про це свідчить вже згаданий текст По. Годі описати вплив цього світла зловісніше: «Промені газових ліхтарів, поки змагалися зі світлом призахідного сонця, були ще слабкі. Та врешті вони перемогли й осявали все мерехтливим, яскравим світлом. Все навколо видавалося чорним й виблискувало, як чорне дерево, з яким порівнюють Тертуліанів[186] стиль»[187].

«Усередині будинку,— можна прочитати в По в іншому місці,— газ цілком не до місця. Його мерехтливе, жорстке світло є образою для ока»[188].

Похмурим і розпорошеним, як світло, в якому він пересувається, постає й сам лондонський натовп. Це стосується

не лише наброду, що виповзає вночі «зі своїх нір»[189]. Клас службовців високого стану описується в По так: «У кожного волосся вже доволі поріділо, їхнє праве вухо, за яке вони зазвичай закладали перо, дещо відступало від голови. Всі за звичкою знімали й одягали капелюха обома руками й носили свого годинника на короткому золотому ланцюжку старомодного вигляду»[190]. У своєму описі По не прагнув до беспосередності зорового враження. Однорідність, якій підкоряється дрібний буржуа внаслідок своєї присутності в натовпі, є перебільшеною; його зовнішній вигляд недалекий від того, щоб перетворитися на однострій. Ще дивовижнішим є опис натовпу за його манерою пересування.

> «Більшість перехожих мала як упевнений та задоволений собою вигляд. Здавалося, вони думали лише про те, як прокласти собі дорогу через натовп. Вони хмурили брови й зиркали на всі боки. Якщо їх хтось випадково штовхав, вони не виказували жодного подратування, осмикували свій одяг і йшли далі своєю дорогою. Інші — й ця група була великою — вирізнялися хаотичністю рухів та розпашілими обличчями; вони розмовляли самі з собою й щось показували на миґах, так ніби почувалися самотніми саме тому, що навколо був такий величезний натовп. Коли вони мусили зупинитися, то раптово вмовкали; але їхні жести ставали енергійнішими, і з порожньою, вимушеною усмішкою вони чекали, поки ті, що стали їм на заваді, проходили повз. Коли їх штовхали, вони віталися з показною ввічливістю й виглядали спантеличеними»[191].

Хтось може подумати, що тут йдеться про напівп'яних зубожілих типів. Насправді ж йдеться про «людей на стану, крамарів, адвокатів та біржових маклерів»[192]. Тут йдеться не про психологію класів[193].

Існує літографія Зенефельдера[194], на якій зображено ігровий клуб. Жоден з його персонажів не бере участі у грі звичним чином. Кожен одержимий своїм афектом; один — нестримною радістю, другий — недовірою до партнера, третій — похмурим відчаєм, четвертий шукає сварки, ще один збирається накласти на себе руки. Своєю екстраваґантністю графічний аркуш нагадує По. Проте докір, висловлений По, набагато гостріший, і відповідними є також його методи. Майстерність його опису полягає в тому, що він виражає безнадійну ізольованість людей в їхніх приватних інтересах не через відмінності в їхніх діях, як то робить Зенефельдер, а через невпорядковану одноманітність, як одягу, так і поведінки. Догідливість, з якою вибачаються ті, яких штовхають, вказує на те, звідки беруться засоби, що їх використовує По. Ці засоби походять з клоунського репертуару, й він використовує їх так само, як пізніше це робитимуть ексцентричні актори. В роботі ексцентрика зв'язок з економікою є очевидним. Своїми уривчастими рухами він імітує роботу машин, які подають тканину, а також коньюнктури, що просуває товар. До подібного мімезису «гарячкового (...) руху матеріального виробництва» та відповідних форм ділового життя вдаються окремі частки зображеного По натовпу. Опис По є провісником луна-парку, який перетворює маленьку людину на ексцентрика, що розважається на атракціонах. Люди поводяться в нього так, ніби виконують лише рефлекторні рухи. Такі дії видаються ще більше позбавленими людського, оскільки в По йдеться лише про людей. Коли натовп зупиняється, то це стається не від того, що йому заважають екіпажі — про них не згадується жодним словом — а через те, що йому перегороджують шлях інші натовпи. У такому натовпі розквіт фланерства неможливий.

У Парижі Бодлера до цього ще не дійшло. Пароми ще перетинали Сену в тих місцях, де згодом з'являться мости. У рік смерті Бодлера одному підприємцеві ще могло спасти на думку для зручності заможних містян пустити містом п'ятсот

паланкінів. Ще були популярними пасажі, де фланер міг забути про фіакри, які тіснили перехожих на вулиці. Були перехожі, які вклинювалися в натовп; але ще були й фланери, які не могли обійтися без свого поля дії, без приватного простору. Фланер походжає без діла, протестуючи таким чином проти розподілу праці, який перетворює людей на вузьких фахівців. Також він протестує проти їхньої активності.

Близько 1840 року добрим тоном вважалося вигулювання в пасажах черепах. Фланер охоче підлаштовувався до їхнього темпу. Була б його воля, то й поступ мав би освоїти черепашу ходу. Проте останнє слово було не за ним, а за Тейлором[195], гаслом якого було «Геть фланерство!»[196] Дехто намагався наперед уявити собі, яке майбутнє їх чекає. «Фланер,— писав 1857 року Ратьє[197] в своїй утопії „Париж не існує“,— якого раніше можна було зустріти на вулицях та перед вітринами, цей жалюгідний, нікчемний витріщака в полоні душевних пристрастей, який не знає нічого, окрім бруку, фіакрів та газових ліхтарів, (...) тепер став землеробом, виноградарем, торговцем льоном, цукроваром, сталевим магнатом»[198].

Блукаючи містом, людина натовпу під вечір опиняється в ще доволі залюдненому універсальному магазині. Там вона почувається як удома. Чи існували в часи По багатоповерхові магазини? Хай там як, але в По невтомний перехожий проводить в одному магазині аж півтори години. «Він ходив від однієї полиці до іншої, нічого не купуючи й ні з ким не заговорюючи; він витріщався на товари відсутнім поглядом»[199]. Якщо пасаж є класичною формою інтер'єру, яким видається фланеру вулиця, то його здеградованою формою є універсальний магазин. То останній притулок фланера. Якщо спочатку для нього вулиця стала інтер'єром, то тепер інтер'єр правив йому за вулицю, й він блукав лабіринтом товарів, як до цього — лабіринтом міста. Чудовим ходом в цьому оповіданні є те, що По поєднав тут один з найраніших описів фланера з символом його кінця.

Жуль Лафорг[200] сказав про Бодлера, що той першим заговорив про Париж як про «приречений до щоденного столичного животіння»[201]. Він міг сказати, що той першим заговорив про опіат, який одержав цей — і саме цей — приречений для полегшення своїх страждань. Натовп — то не лише найновіший прихисток проклятих; він також є найновішим наркотиком покинутих. Фланер є покинутим в натовпі. Таким чином його доля подібна до долі товару. Цю особливість він не усвідомлює. Проте від цього її вплив на нього не менший. Вона пронизує його блаженним полегшенням, як наркотик, який дозволяє йому забути численні приниження. Сп'яніння, в яке поринає фланер, споріднене стану товару, оточеного натовпом покупців.

Якби товар мав душу,— про що якось пожартував Маркс[202],— то вона була б найпроникливішою з усього царства душ. Адже вона мусила б у кожному бачити покупця, до чиїх рук і в чий дім вона воліла би потрапити. Адже саме здатність переймати-ся станом інших якраз і є тим сп'янінням, яке охоплює фланера в натовпі. «Поет наділений ні з чим незрівнянним привілеєм бути за бажанням самим собою або кимось іншим. Як заблукала душа, що шукає собі тіло, він може за бажанням увійти в личину іншого. Будь-яка подоба відкрита для нього; якщо якісь місця видаються йому недоступними, то лише тому, що в його очах вони не варті зусиль, необхідних, щоб їх відвідати»[203]. Тут говорить сам товар. Саме останні слова дають доволі точне уявлення про те, що нашіптує товар тому бідоласі, який проходить попри вітрини з красивими й дорогими речами. Вони не хочуть нічого про нього знати, вони не переймаються ним. У показовому тексті «Юрби» сам фетиш говорить іншими словами, й чутлива натура Бодлера настільки сприйнятлива до цих слів, що здатність проникнутися неорганічним стає одним з джерел його натхнення[204].

Бодлер був знавцем наркотичних препаратів. Проте один з найбільш значимих впливів дії наркотиків у соціальному плані він, здається, не помітив. Він полягає в шармі, який демонструють залежні від наркотика, перебуваючи під його дією.

Той самий ефект має товар під дією збудженого натовпу, що вирує навколо нього. Масовість клієнтів, завдяки чому власне й формується ринок, який робить з товару товар, посилює привабливість товару для середнього покупця. Коли Бодлер говорить про «релігійний екстаз великих міст»[205], то неназваним суб'єктом цього стану слід було вважати товар. І «священна проституція душі», порівняно з якою «те, що люди називають любов'ю, видається чимось надто мілким, надто обмеженим й надто слабким»[206], може бути тільки — якщо протиставлення з любов'ю ще має свій сенс — проституцією товарної душі. «Ця свята проституція душі, яка віддається вся повністю поезії та милосердю як несподіванці, що виникає, так і невідомому, що якраз проходить повз»[207], — каже Бодлер. Саме на цю поезію та саме на це милосердя претендують ті, хто займається проституцією. Вони скуштували таємниць відкритого ринку; вони нічим не поступалися товару. Саме в ринку крилися деякі його привабливі сторони, які ставали засобами впливу. Саме такими описує їх Бодлер у «Вечоровому смерку»:

A travers les lueurs que tourmente le vent
La prostitution s'allume dans les rues;
Comme une fourmilière elle ouvre ses issues;
Partout elle se fraye un occulte chemin,
Ainsi que l'ennemi qui tente un coup de main;
Elle remue au sein de la cité de fange
*Comme un ver qui dérobe à l'Homme ce qu'il mange**.[208]

---

* *Вогні, що віддані на волю злим вітрам,*
Висвітлюють розгул продажної любові:
Мов до мурашника, у незліченні схови
Вона проторює свій потаємний шлях,
Як ворог, що прийшов зі зброєю в руках,
Або скрадається в нутрі брудного міста,
Немов жадливий черв — людську поживу їсти.

(Переклад Михайла Москаленка)

Насамперед маса міських жителів дозволяє проституції поширитися на велику частину міста. Й лише маса дозволяє сексуальному об'єкту відчувати сп'яніння від тих сотень зачарувань, які ширяться від нього самого.

Не на кожного діяло ця п'янке видовище, створене натовпом великого міста. Задовго до того, як Бодлер написав свій вірш у прозі «Юрби», Фрідріх Енгельс спробував описати метушню лондонської вулиці:

«Таке місто, як Лондон, де можна годинами блукати навіть не наближаючись до його околиць, не натрапляючи на жодну ознаку того, що десь поблизу починається сільська місцевість,— це щось доволі своєрідне. Ця колосальна централізація, це скупчення двох з половиною мільйонів людей в одному місці посилює потугу тих двох з половиною мільйонів стократ (...). Проте жертви, яких (...) це коштувало, помічають лише згодом. Якщо побродити декілька днів бруком центральних вулиць (...), лише тоді помічаєш, що ці лондонці мусили пожертвувати найкращою часткою своєї людської натури, щоб створити всі ті дива цивілізації, якими кишить їхнє місто, що сотні сил, які дрімали в них, залишалися бездіяльними й пригніченими (...). Вже сама вулична тиснява має в собі щось огидне, щось таке, проти чого повстає людська природа. Хіба всі ці сотні тисяч людей всіх класів і станів, які протискуються крізь цей натовп, хіба всі вони — не люди, наділені тими самими властивостями й здібностями, а також тим самим прагненням до щастя? (...) І все-таки вони мчать одне попри одне так, ніби вони не мають нічого спільного, наче їм до інших немає жодного діла, і все-таки єдина їхня згода — мовчазна домовленість, що кожен притримуватиметься того боку тротуару, який розміщений від нього праворуч, щоби два

потоки, що мчать назустріч, не заважали один одному; і все-таки нікому не спаде на думку удостоїти іншого принаймні поглядом. Брутальна байдужість, бездушна ізольованість кожного індивіда, заглибленого у власні приватні інтереси, виявляються дедалі огидніше й образливіше, що більше цих індивідів опиняється спресованими на невеликому просторі»[209].

Цю «бездушну ізольованість кожного індивіда, заглибленого у власні приватні інтереси», фланер може пробити лише позірно, наповнюючи порожнечу, породжену в ньому його власною ізоляцією, запозиченими, та ще й вигаданими інтересами інших людей. Порівняно з чітким описом Енгельса, туманно звучать слова Бодлера: «Задоволення від перебування в натовпі є загадковим вираженням задоволення від множення числа»[210]; проте ці слова стають яснішими, коли уявити, що вони сказані не лише з погляду людини, але й з погляду товару. Оскільки людина як робоча сила є товаром, то вона не має потреби ним себе уявляти. Що більше ця форма буття себе самої буде людиною усвідомлюватися як нав'язана їй способом виробництва, то більше відбуватиметься її пролетаризація, то більше пронизуватиме її крижаний подих товарного господарства й то менше буде нагоди почуватися товаром. Проте клас дрібної буржуазії, до якого належав Бодлер, тоді ще не дійшов до цього усвідомлення. Цей клас лише почав свій спуск донизу драбиною, про яку ми тут говоримо.

Багатьом доведеться в майбутньому неминуче зіткнутися з товарним характером своєї робочої сили. Та поки цей день не настав, вони мали нагоду ще, так би мовити, гаяти час. Оскільки їм залишалося в кращому разі шукати задоволення, а ніяк не панування, тож час, виділений для них історією, вони використовували для безділля. Хто має згаяти час, той шукає розваг. Та при цьому було зрозуміло, що рамки для насолоди цього класу були щораз вужчими, що більше він прагнув до неї

в цьому суспільстві. Якщо ж в цьому способі насолоди певний клас прагнув досягти віртуозності, то тут годі було обійтися без того, щоб відчути себе товаром. Це відчуття товару треба було спізнати з пристрастю й острахом, які навіювало йому передчуття його власної долі як класу. Врешті він мав виробити певний інстинкт, який дозволяв би помічати зачарування навіть в зіпсутості й гнилизні. Бодлер, який у вірші до куртизанки каже: «її серце, зім'яте, як персик, стигле до зрілої любові (...), як і її тіло»[211],— був наділений саме таким інстинктом. Завдяки йому він міг відчувати насолоду в цьому суспільстві, хоча й був наполовину відторгнений ним.

У позі людини, що здатна до такої насолоди, він намагався відчути її, споглядаючи натовп. Та найбільше враження від цього видовища проявлялося для нього тоді, коли він не ховався за сп'янінням, викликаним натовпом, від жахливої суспільної дійсності. Він намагався зберегти свідоме сприйняття так, як захмелілі люди «все ще» усвідомлюють реальність. Тому велике місто в Бодлера майже ніколи не постає в безпосередньому зображенні його мешканців. Прямота й жорсткість, з якою Шеллі[212] відтворив Лондон в образі його жителів, не підійшли б для бодлерівського Парижа.

Hell is a city much like London —
A populous and a smoky city;
There are all sorts of people undone,
And there is little or no fun done;
*Small justice shown, and still less pity**.[213]

---

* *У Лондоні — то як у пеклі,*
скрізь юрмища і все в диму,
Всім гірко на душі тому,
Що справедливість тут не терплять
І пожаліть нема кому.

Для фланера ця картина ніби вкрита серпанком. Той серпанок утворює натовп; він погойдується «в столичних нетрищах, яким немає краю»[214]. Вона робить так, що жахливе зачаровує його[215]. Тільки тоді, коли цей серпанок розривається, перед очима фланера постає «одна із залюднених площ», що спорожніла під час вуличних боїв[216], й він також починає бачити велике місто в неспотвореному вигляді.

Якби було потрібне свідчення сили, з якою досвід натовпу схвилював Бодлера, то можна вказати на той факт, що під знаком цього досвіду Бодлер мав намір позмагатися з Гюґо. Бодлерові видавалося очевидним, що саме в цьому криється сила Гюґо. Він славить *«caractère poétique... interrogatif»**[217] Гюґо й додає, що той не лише вміє гостро і ясно передати ясне, але й також з необхідною неясністю зображає те, що поставало в неясному, нечіткому вигляді. З трьох віршів «Паризьких картин», присвячених Гюґо, один починається зі звертання до залюдненого міста: «Мурашнику людський, о місто мрій!..»[218], а в іншому бачимо, як крізь натовп, крізь «картин паризьких каламуть»[219] бредуть старі жінки[220]. Натовп став новим предметом лірики. Ще новатора Сент-Бева вихваляли за те, що він, як і личить поету, «вважав натовп нестерпним»[221]. Гюґо відкрив для себе цей предмет поезії, коли перебував у засланні на острові Джерсі. Під час своїх самотніх прогулянок узбережжям він бачив себе серед натовпу завдяки одній з потужних антитез, без яких немислиме його натхнення. Натовп входить у поезію Гюґо як предмет споглядання. Його моделлю є розбурханий океан, а мислитель, занурений в роздуми від вигляду цього вічного видовища, якраз і є істинним дослідником натовпу, в який він занурюється, як в морський прибій. «Подібно до того, як він, вигнанець, розглядає із самотньої скелі великі країни з їхніми щедрими долями, так само споглядає він минуле народів (...). Разом зі своїми долями він

---

* Поетичний... допитливий характер.

проникає в гущавину подій, й вони стають для нього живими, зливаються з буттям природних стихій, з морем, з вивітреними скелями, з пливучими хмарами та з іншими піднесеними явищами, властивими для самотнього й спокійного життя в спілкуванні з природою»[222].

«L'océan même s'est ennuyé de lui» **,— сказав про Гюґо Бодлер, торкнувши променями своєї іронії поета, що поринув у роздуми на скелястому березі. Занурюючись у споглядання природи, Бодлер не відчував зворушення. Його досвід натовпу зберігав сліди «образ та тисяч штурханів», які одержує перехожий в міській тисняві, що постійно не дає заснути його усвідомленню свого «я». (Власне саме цим усвідомленням свого «я» він і наділяє товар, що фланує). Натовп ніколи не викликав у Бодлера бажання опустити лот думки в глибини світу. Тоді як Гюґо пише: *«les profondeurs sont des multitudes»* («глибин — множина»)[223], відкриваючи таким чином неймовірно великий простір для своїх міркувань. Природно-надприродне, що вразило Гюґо в натовпі, так само присутнє і в лісі, в царстві тварин, у морському прибої; в кожному з цих явищ може на мить зблиснути лик великого міста. *«Pente de la rêverie»* *** змальовує величну картину мішанини безлічі живих істот.

La nuit avec la foule, en ce rêve hideux,
Venait, s'épaississant ensemble toutes deux,
Et, dans ces régions que nul regard ne sonde,
*Plus l'homme était nombreux, plus l'ombre était profonde*****.[224]

** Сам океан знудився від нього.

*** «Стежка мрії»

**** *І сонмища пітьми ввірвались уві сні,*
І ятрять цілу ніч ті думки навісні.
В краях, куди ніраз не зазирало око,
Там юрмища людей і темрява глибока…

І також:

Foule sans nom! chaos! des voix, des yeux, des pas.
Ceux qu'on n'a jamais vus, ceux qu'on ne connaît pas.
Tous les vivants! — cités bourdonnant aux oreilles
Plus qu'un bois d'Amérique ou des ruches d'abeilles.*[225]

За допомогою натовпу природа заявляє про свої стихійні права на місто. Проте не лише природа реалізує таким чином свої права. У «Знедолених» є одне дивовижне місце, в якому життя лісу постає архетипом масового співіснування. «Те, що відбувалося на цій вулиці, не було б дивним для лісу; високий ліс і підлісок, зілля, нерозлучно переплетені гілки та високі трави живуть у затінку; все, що розташоване нижче людини, сприймає те, що розташоване над людиною крізь туман». В цьому описі можна помітити те, що визначає властивий Гюґо досвід натовпу. В натовпі те, що розташоване нижче людини, стикається з тим, що ширяє над нею. Цей своєрідний проміскуїтет визначає всі інші зв'язки. Натовп постає в Гюґо баламутним гермафродитом, породженим дикими, надлюдськими силами, що розташовані нижче людини.

Візіонерський прорив, що міститься в концепції Гюґо, є більш адекватним соціальному буттю, ніж «реалістичне» трактування, яке він застосовував щодо нього в політиці. Адже натовп справді є грою природних стихій, якщо такий вислів пасує до суспільних відносин. Вулиця, пожежа, дорожна аварія збирають разом людей, які самі по собі виявляються вільними від класових визначень. Вони постають конкретними скупченнями; проте в соціальному плані вони

---

* *Тут натовп! Хаос! Кроки й голоси,*
Побачить і почуть таке і не проси.
Тут шемрання глухе лунає звідусіль
Гучніш за праліси і за гудіння бджіл.

залишаються абстрактними, тобто зануреними в свої ізольовані приватні інтереси. Їхньою моделлю є покупці, клієнти, які збираються — кожен через свій приватний інтерес — на ринку заради «спільної справи». Ці скупчення мають переважно лише статистичне існування. В цьому існуванні криється те, що є в них власне потворним, тобто нагромадження приватних осіб як таких через випадковий вплив їхніх приватних інтересів. Та коли такі скупчення впадають в око,— а про це дбають тоталітарні держави, які постійно й примусово збирають з будь-якого приводу своїх клієнтів у натовп,— тоді ясно проступає їхній гермафродитний характер. І насамперед це відбувається для самих учасників. Вони раціонально переосмислюють випадковість ринкового господарства, яке зводить їх разом, в «долю», в якій знову віднаходить себе «раса». Таким чином вони вивільняють водночас і стадний інстинкт, і рефлекторну дію. Народи, що перебувають на західно-європейській авансцені, відкривають для себе надприродне, яке Гюґо зустрів у натовпі. Щоправда Гюґо не зміг збагнути суть цієї історичної прикмети. Проте в його творчості це знайшло дещо химерне вираження — у вигляді спіритичних протоколів.

Контакт зі світом духів, що, як відомо, під час перебування Гюґо на Джерсі вплинув з однаковою глибиною і на його життя, і на творчість, був, хоч як дивно це звучить, насамперед контактом з масами, якого поет у засланні був позбавлений. Адже натовп є способом існування світу духів. Так Гюґо бачив самого себе насамперед як духовного генія в сонмі своїх духовних предків. У трактаті «Вільям Шекспір» цілими сторінками йдуть рапсодії, що зображають довгий ряд цих духовних поводирів, починаючи з Мойсея та закінчуючи Гюґо. Проте це лише невелика когорта в гігантському натовпі померлих. Римський вислів *ad plures ire*[226] був для хтонічного[227] таланту Гюґо зовсім не порожнім звуком. Духи померлих з'явилися пізно, як провісники ночі, під час останнього сеансу. Записи з Джерсі зберегли їхні послання:

> «Кожен великий працює над двома творіннями. Над творінням, над яким він працює за життя, та над своїм духовним творінням (...). Живий присвячує себе першому творінню. Проте вночі серед глибокої тиші — о, який жах! — прокидається в цьому живому духовний творець. Як? — вигукує створіння,— це ще не все? — Ні,— відповідає дух,— вставай, розгулялася буря, собаки й лиси виють, темінь навкруги, природа здригається, зіщулюється під Бичем Божим (...). Духовний творець бачить фантомну ідею. Слова впираються, й фраза застигає від страху (...), шибка блякне, від жаху тремтить лампа (...). Стережися, живий, стережись, людино своєї доби, васал думки, породженої землею. Адже перед тобою безум, перед тобою могила, перед тобою безкінечність, перед тобою фантомна ідея»[228].

Космічний жах від переживання невидимого, що зафіксував тут Гюґо, немає нічого спільного з відвертим переляком, який охоплює Бодлера в «Спліні». До того ж спіритичні сеанси Гюґо не знаходили розуміння в Бодлера. «Істинна цивілізація,— казав він,— не полягає в тому, щоб крутити столи». Проте Гюґо цікавила не цивілізація. Він почувався цілком удома у світі духів. Цей світ був, так би мовити, космічним доповненням домашнього життя, в якому також не обходилося без жахіть. Його близькість з духами послаблювала в останніх їхню лячність. Це ставлення також не позбавлене заповзятливості й виказує їхню позірність. Аналогом нічних видив виявляються порожні абстракції, більше чи менше осмислені втілення, звичні для пам'ятників того часу. «Драма», «Лірика», «Поезія», «Думка» та багато подібних фігур спокійно сусідять в протоколах з Джерсі з голосами хаосу.

Неохопні юрмища світу духів — це може бути розв'язком загадки — насамперед є для Гюґо публікою. Тож не так дивно, що в його творчість входить мотив «обертального стола»,

скорше дивним є те, що зазвичай він творив перед таким столом. І аплодисменти, на які не скупився потойбічний світ, були провісниками того неймовірного успіху, що чекав на нього в похилому віці після повернення на батьківщину. Коли на сімдесятиріччя перед його будинком на авеню Ейло зібрався натовп столичних мешканців, це було реальним втіленням океанських хвиль, що розбиваються об скелястий берег, і послання зі світу духів.

Врешті непроникна темрява існування маси була також джерелом революційних видив Віктора Гюго. У *«Châtiments»* день звільнення описано так:

> *Le jour où nos pillards, où nos tyrans sans nombre*
> *Comprendront que quelqu'un remue au fond de l'ombre*.*[229]

Чи могло уявлення про пригноблені маси під знаком натовпу відповідати виразному революційному судженню? Чи не було воно радше ясною формою його обмеженості, незалежно від його походження? Під час парламентських дебатів 25 листопада 1848 року Гюґо виголосив інвективу проти Кавеньяка[230] за варварське придушення Червневого повстання. Проте 20 червня під час обговорення питання про національні майстерні[231] викарбував сентенцію: «Монархія мала своїх ледарів, республіка має своїх нероб»[232]. Поверхові погляди щодо сучасності та блаженна віра в майбутнє присутні в Гюґо поряд з глибоким знанням життя, що формується в лоні природи та серед народу. Йому так ніколи й не вдалося поєднати ці дві сторони, ба він навіть не відчував у цьому потреби, що було, очевидно, умовою великої претензійності, великого обсягу й так само великого впливу його творчості на сучасників. У розділі «Знедолених», що

---

* *У день, коли злодії й тирани без числа*
Збагнуть, що хтось там крутить у темній глибині.

має заголовок «Арго» обидві суперечливі сторони його натури зіштовхуються з разючою різкістю. Після сміливого погляду в мовну майстерню простого люду Гюґо робить висновок: «З 1789 року весь народ виростає в якусь вивищену особистість; немає жебрака, який, усвідомлюючи своє право, не бачив би рятівного променя світла; кожен нікчема відчуває в собі честь Франції; гідність громадянина є його внутрішньою зброєю, хто вільний, той совісний; хто голосує, той панує»[233].

Віктор Гюґо бачив речі такими, якими вони видавалися йому в світлі досвіду надзвичайно успішної літературної та блискучої політичної кар'єри. Він був першим великим письменником, чиї твори публікувалися під заголовками, що мали загальні імена: «Знедолені», «Трудівники моря». Натовп був для нього натовпом майже в античному сенсі, його публікою була маса його читачів та його виборців. Одне слово, Гюґо фланером не був.

Для натовпу, який ішов за Гюґо й за яким ішов він сам, Бодлера не існувало. Проте цей натовп існував для нього. Видиво цього натовпу щодень змушувало його відчувати глибину своєї невдачі. Й це була, очевидно, далеко не остання причина, через яку він шукав цього видовища. Зарозумілу безнадію, що раз у раз охоплювала його, ніби напади хвороби, він підігрівав славою Віктора Гюґо. Можливо, ще більше ятрило його політичне кредо Гюґо. Це було кредо громадянина. Натовп великого міста не міг його збити зі шляху. Він пізнавав у ньому народні маси. Хотів бути плоттю від їхньої плоті. Лаїцизм, поступ та демократія були прапорами, які він здіймав над головами людей. Ці прапори просвітляли буття мас. Вони позначали ту межу, що відділяла індивіда від натовпу. Цю межу охороняв Бодлер, в цьому й була його відмінність від Гюґо. Проте він був подібний до Гюґо в тому, що також не міг проникнути поглядом за межі соціальної ілюзії, яка відображається в натовпі. Саме тому він протиставляв йому ідеальний образ,

так само некритичний, як і концепція натовпу Гюґо. Цим ідеальним образом був герой. У той час, коли Гюґо в своєму сучасному епосі славить масу як героя, Бодлер в масі великого міста шукає для свого героя прихисток. Гюґо, як громадянин, занурюється в натовп, натомість Бодлер, як герой, відсторонюється від нього.

III. Сучасність

Бодлер формував образ художника за образом героя. Обидва з самого початку виступають один за одного. «Сила волі,— сказано в „Салоні 1845 року“,— безперечно, є воістину коштовним даром, і, вочевидь, ніколи її не вживають даремно, адже її виявляється достатньо, щоб навіть (...) другорядним творам дати щось неповторне (...), глядач одержує насолоду від зусилля, жадібно цмулить пролитий піт»[234].

У «Порадах молодим літераторам», що з'явилися роком пізніше, є чудова формула, за якою *«contemplation opiniâtre de l'oeuvre de demain»** [235] постає запорукою натхнення. Бодлерові знайома *«indolence naturelle des inspirés»*** [236]; адже скільки праці необхідно, «щоб з фантастичних видив породити твір мистецтва»[237], люди на кшталт Мюссе ніколи не могли збагнути. Зате він з першого ж моменту постає перед публікою з власним кодексом, зі своїм статутом і табу.

Баррес[238] воліє «бачити в кожному найменшому слові Бодлера сліди тих зусиль, завдяки яким він зміг піднятися на такі висоти»[239]. «Аж до своєї нервової кризи,— пише Гурмон[240],— Бодлер зберігає щось здорове»[241]. Найбільш вдалу сентенцію запропонував Ґюстав Кан[242], який сказав, що «поетична праця Бодлера подібна до тілесного зусилля»[243]. Підтвердження цього можна знайти в тексті — в одній метафорі, яка заслуговує

---

* Затяте бачення твору майбутнього.

** Природна байдужість натхнення.

на особливу увагу. Це метафора фехтувальника. З її допомогою Бодлер любив зображати військове в поєднанні з мистецькими рисами. Коли Бодлер описує Константена Ґіса, до якого був прихильний, то опиняється в нього тоді, коли всі сплять: «Як він стоїть, схилившись над столом, оглядаючи аркуш паперу так само пильно, як удень предмети, що його оточують; як він фехтує своїм олівцем, пером, пензлем; як летять бризки аж під стелю з його склянки з водою; як він випробовує пера на своїй сорочці; як хутко й потужно береться він до роботи, ніби боїться, що образи вислизнуть від нього. Він задерикуватий, хоча й не має нікого перед собою, а відбиває свої власні удари»[244].

У такому «фантазійному поєдинку» Бодлер зобразив і себе в першій строфі поезії «Сонце», й це, здається, єдине місце в «Квітах Зла», де він зображений за поетичною працею. Дуель, в якій бере участь кожен митець і в якій він «перш ніж впасти переможеним, волає від жаху»[245], змальована в рамках ідилії; насильство відступає на задній план й стає помітною її чарівність.

Le long du vieux faubourg, où pendent aux masures
Les persiennes, abri des secrètes luxures,
Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés
Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,
Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
*Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés***.*[246]

*** Крізь передмістя, де на вікнах висять завше
Фіранки, любощі таємні приховавши,
І сонце люто б'є, подвійну вклавши міць,
По місту, і дахах, і по ланах пшениць,—
Я йду, вправляючись у дивнім фехтуванні,
Всякчас полюючи на рими, ще незнані,
І спотикаючись об дикий камінь слів,
І вірші вловлюю, жадані з давніх днів.

(переклад Михайла Москаленка).

Один з намірів Бодлера в «Паризькому спліні» — збірці віршів у прозі — полягав у тому, щоб застосувати цей просодичний досвід у прозових творах. У присваті до збірки, адресованій головному редакторові газети *«La Presse»* Арсену Уссе[247], не лише виражено цей намір, але й пояснюється, на що, власне, спирається цей досвід. «Хто серед нас не мріє в наш честолюбний час створити диво віршованої прози, музичної, але без ритму та рими, доволі гнучкої й нерівної, щоби пристосуватися до ліричних поривів душі, до поворотів фантазії, до стрибків сумління? Насамперед із відвідин великих міст, з переплетіння їхніх незліченних зв'язків у них і народжується цей нав'язливий ідеал»[248].

Якщо зробити спробу вловити цей ритм та простежити за манерою роботи, то виявиться, що бодлерівський фланер не є такою мірою автопортретом, як то можна було припустити. Одна суттєва риса справжнього Бодлера, зануреного у свій твір, не потрапила до цього образу. Це духовна відстороненість. У фланері тріумфує жадоба видовищ. Вона може концентруватися до стану спостереження — так постає детектив-аматор; вона може завмирати у витріщаки — тоді фланер перетворюється на *badaud**.[249] Змістовних описів великого міста не зробив ні той, ні той. Такі описи створили ті, хто проходили містом ніби в забутті, занурившись у власні думки й турботи. До них пасуватиме образ *«fantasque escrime»***; Бодлер мав на увазі саме їхній стан, який не має нічого спільного зі станом спостерігача.

У своїй книзі про Діккенса Честертон майстерно зобразив людину, яка пересувається містом, цілковито занурившись у власні думки. Постійні блукання Чарлза Діккенса містом почалися ще в дитячі роки. «Коли він закінчував свою роботу, йому не залишалося нічого іншого, як бродити вулицями,

---

* Роззява.

** Уявне фехтування.

тож він обійшов пів Лондона. Він був мрійливою дитиною, й найбільше його займала власна печальна доля (...). Він стояв у темряві під ліхтарями Голборна, а в Черинг-Кросс він відчував жахливі страждання. (...) Йому було цікавим не спостереження, як то властиво для педантів; він споглядав Черинг-Кросс не з освітньою метою; він не лічив ліхтарі Голборна, щоб вивчити математику. Діккенс не збирав відбитки речей у своїй душі; він радше сам залишав відбиток своєї душі на предметах»[250].

У пізні роки Бодлерові не часто випадала нагода гуляти паризькими вулицями. Його переслідували кредитори, давалася взнаки хвороба, до того ж він перестав ладнати зі своєю подругою. Життєві удари, яких він зазнавав, та сотні ідей, якими він відбивався, Бодлер-поет відтворює у вивертах просодії. Сприймати роботу Бодлера над віршами через образ фехтувальника означає розплутувати її як неперервну послідовність найменших імпровізацій. Варіанти його віршів свідчать про те, що він постійно працював над ними, переймаючись при цьому кожною дрібницею. Ці проходи паризькими вулицями, під час яких він зустрічався з персонажами своїх віршів, не завжди були добровільні. У перші роки свого літературного буття, коли він мешкав в готелі «Пімодан»[251], друзі дивувалися, з якою осторогою він усував усі сліди своєї роботи — включно з письмовим столом[252].

У той час, кажучи образно, він вирушив на завоювання вулиці. Пізніше, коли він крок за кроком відмовлявся від свого буржуазного буття, вулиця дедалі більше сприймалася ним як прихисток. Проте усвідомлення крихкості цього буття було закладене у фланерсто з самого початку. Фланерство робило зі злигоднів чесноту, демонструючи структуру, яка була в усіх елементах характерною для концепції героя в Бодлера.

Злидні, які доводиться приховувати, є в цьому випадку не лише матеріальними; вони зачіпають і поетичну працю. Стереотипність бодлерівського досвіду, брак узгодженості

між його ідеями, застиглий в його рисах неспокій вказують на те, що він не мав у розпорядженні великого запасу знань та бачення широкої історичної перспективи. «Бодлер як письменник мав один серйозний недолік, про який він навіть не підозрював: він був неуком. Те, що він знав — знав ґрунтовно, але знання його були малі. Він не мав жодного поняття про історію, фізіологію, археологію, філософію (...). Зовнішній світ цікавив його мало; можливо, він звертав на нього увагу, але зовсім не вивчав»[253].

Певна річ, у відповідь на такі й подібні критичні зауваги[254] було цілком очевидним та виправданим вказати на те, що людині в процесі роботи необхідно й корисно від усього відгородитися, що в будь-якій продуктивній діяльності неминуче присутні елементи ідеосинкразії, проте в цієї обставини є й інший бік. Вона сприяє перенапруженню автора в ім'я одного принципу, принципу «творчості». Це перенапруження стає ще більш небезпечним тоді, коли лестить самовідчуттю автора й чудово працює на збереження інтересів ворожого йому суспільного устрою. Богемний спосіб життя сприяв підтримці забобонної пошани до творчого начала, на що Маркс відреагував зауваженням, яке можна застосувати як розумової, так і фізичної праці. До першої тези проекту «Ґотської програми»[255] він зробив таке критичне зауваження: «Буржуа мають серйозні причини домислити до праці надприродну творчу силу; адже саме з природної обумовленості праці випливає, що людина, яка не має іншої власності, крім своєї робочої сили, у будь-яких суспільних та культурних станах змушена бути рабом інших людей, які стали власниками матеріальних передумов праці»[256].

Бодлер не мав майже нічого з того, що становить матеріальні передумови розумової праці: протягом свого невлаштованого життя в Парижі та за його межами для Бодлера не було таких речей, починаючи з бібліотеки й закінчуючи квартирою, від яких він не мусив відмовлятися. «До фізичних

страждань,— пише він 26 грудня 1853 року,— я вже певною мірою звик, під куртку, крізь яку вітер свище, та подерті штани я привчився вдягати дві сорочки; а діряві черевики я вміло підправляю соломою та навіть папером, тож мені залишилися майже самі моральні страждання. Все-таки маю зізнатися, що вже дійшов до того, що через страх остаточно подерти всі мої речі я намагаюся не робити жодних надто різких рухів й більше багато не ходити вулицею»[257]. Серед випробувань, які Бодлер прославив в образі свого героя, це були найбільш безперечні.

У цей час людина, позбавлена власності, постає в образі героя ще в одного автора, причому в іронічному світлі. Цим автором був Маркс. Коли заходить мова про ідеї першого Наполеона, він пише таке: «Кульмінаційною точкою „наполеонівських ідей“ (...) було надмірне роздування війська. Військо було *point d'honneur** дрібноземельних селян, це були вони самі, перетворені на героїв». Проте зараз, за Наполеона III, «військо більше не є цвітом селянської молоді, воно стало болотяною квіткою селянського люмпену. Воно складається переважно з *remplaçants*** (...), так само, як і другий з Бонапартів сам був тільки *remplaçant*, замісник Наполеона»[258]. Погляд, який від цього видовища переходить до образу поета-фехтувальника, на мить спиняється на мародері, іншому фехтувальнику, що є найманцем й тепер бродить полем бою[259].

Тут, завдяки непримітній синкопі, чітко звучать два відомих рядки Бодлера, відлунюючись в порожнині суспільного простору, про який каже Маркс. Вони завершують другу строфу третьої частини вірша «Старі жінки». Пруст супроводжує їх словами *«il semble impossible d'aller au delà»****.[260]

---

* Справа честі.

** Рекрутів-замісників.

*** Здається неможливим вийти за межі [цього тексту].

Ah! que j'en ai suivi, de ces petites vieilles!
Une, entre autres, a l'heure où le soleil tombant
Ensanglante le ciel de blessures vermeilles,
Pensive, s'asseyait à l'écart sur un blanc,
Pour entendre un de ces concerts, riches de cuivre,
Dont les soldats parfois inondent nos jardins,
Et qui, dans ces soirs d'or où l'on se sent revivre,
*Versent quelque héroïsme au coeur des citadins**.[261]

Духові оркестри, сформовані із синів збіднілих селян, які виконують мелодії для бідних городян, демонструють героїзм, який сором'язливо маскує свою непереконливість словом *«quelque»***, та саме в цій позі він постає як єдино можливий в цьому суспільстві. В грудях його героїв — те саме почуття, що і в цих маленьких людей, що зібралися послухати військові марші. Сади, що згадуються у вірші як *«nos»****, — то сади, відкриті для мешканців міста, марні мрії яких крутяться довкола великих закритих парків. Публіка, що мешкає там, не зовсім та, яка оточує фланера.

«Не має значення, до якої партії належить людина,— писав Бодлер 1851 року,— вона не може залишатися байдужою, коли бачить усіх оцих хворобливих містян, які ковтають фабричний пил, вдихають пушинки бавовни, яка зазнала обробки хлором, ртуттю та різними іншими отрутами, необхідних для

---

* О, як скрадався я услід за однією
Із отаких жінок — ледь сонячний кармін
Уже на заході розлився над землею!
Вона задумано присіла на ослін,
Аби послухати оркестрів марш завзятий,
З якими ввечері у парк і на майдан
Виходять вояки, покликані вливати
Відвагу у серця знудьгованих міщан.

(переклад Михайла Москаленка)

** Якийсь.

*** Наші.

виробництва дивовижних товарів (...). Цей народ прагне чудес, право на які він має від своєї землі, він відчуває, як в його жилах закипає багряна кров, він кидає довгий, сповнений печалі погляд на сонячне світло та тіні великих парків»[262]. Це міське населення є тим тлом, на якому проступає силует героя. Картину, що постала таким чином, Бодлер підписав своїм власним способом. Він вивів під нею слово *«la modernité»*****. Істинним суб'єктом цієї сучасності є герой. Тобто щоб жити сучасністю, треба бути схильним до героїчного.

Такої самої думки був і Бальзак. Бальзак і Бодлер в цьому протистоять романтизму. Вони прославляють пристрасті та рішучість, натомість романтики — зречення та пожертву. Проте новий напрям думок набагато складніше й значно багатше переплетений застереженнями, ніж у романіста. Дві риторичні фігури демонструють, як це відбувається. В обох випадках перед читачем постає герой в його сучасному вигляді. У Бальзака гладіатор стає комівояжером. Великий роз'їзний аґент Ґодіссар готується до відрядження в Турень. Бальзак описує його зустрічі й перериває́ться, щоб вигукнути: «Який атлет! Яка арена! І що за зброя: він, світ та його уста!»[263] Натомість Бодлер в сучасному пролетарії пізнає раба-фехтувальника; в п'ятій строфі вірша «Душа вина» серед обіцянок, які дає знедоленому вино, є такі слова:

J'allumerai les yeux de ta femme ravie;
A ton fils je rendrai sa force et ses couleurs
Et serai pour ce frêle athlète de la vie
*L'huile qui raffermit les muscles des lutteurs******.[264]

**** Сучасність.

***** Я очі запалю тій, що твоя кохана,
Твоєму синові її краси надам,
Я буду для твого тендітного титана
Олією, що плоть уміцнює борцям.
(Переклад Дмитра Павличка)

Щоденна робота найманого робітника не легша від тієї, що в давні часи дозволяла гладіатору здобути овації та славу. Цей образ — плоть від плоті того істинного досвіду, що втілився в Бодлері; він породжений міркуваннями поета про своє становище. Одне місце з «Салону 1859 року» показує, яким він хотів би його бачити. «Коли я чую, як прославляють Рафаеля та Веронезе з підспудним бажанням принизити все, що було створено після них (...), то запитую себе, чи не є досягнення, що саме по собі, принаймні, не поступається тому, яке здійснили вони (...), таким, що заслуговує безкінечно більше поваги, оскільки виникло в атмосфері та в краю, де до них були ворожо налаштовані»[265].

Бодлер полюбляв ставити свої тези з різким контрастом, ніби в бароковому освітленні. До його власних теоретичних настанов належало затемнення їхнього взаємозв'язку, якщо такий існував. Майже завжди такі затемнені місця можна прояснити за допомогою його листів. Щодо згаданого уривку, який відносить до 1859 року, то тут можна обійтися без такого аналізу, адже тут ясно видно безпосередній зв'язок з іншим його міркуванням, зробленим більш ніж за десять років до того, міркуванням доволі химерним. Подальша низка думок допоможе відтворити цей зв'язок.

Перепони, які сучасність висуває на шляху природного виробничого пориву людини, неспівмірні з її силами. Можна зрозуміти її, коли вона стає апатичною и шукає вихід у смерті. Сучасність мусить перебувати під знаком самогубства, який підтверджує своєю печаттю героїчну волю, що не бажає поступатися ворожим для неї переконанням. Це самогубство є не відмовою, а героїчним стражданням. Воно є справжнім завоюванням сучасності у сфері пристрастей[266]. Саме так, як *«passion particulière de la vie moderne»**, постає самогубство в класичному пасажі, присвяченому теорії сучасності.

---

* Особлива пристрасть сучасного життя.

Самогубство античних героїв є винятком. «Де ще натрапити на опис самогубства в античних джерелах (...), окрім Геракла[267] на горі Ета, Катона Утицького[268] та Клеопатри?[269]»[270] Щоправда, і в сучасних авторів Бодлер його не знаходить; посилання на Руссо та Бальзака, яке йде після цього висловлювання, видається непереконливим. Проте сучасність постачає сировину для таких описів, тут справа лише за майстром. Ця сировина відклалася в тих прошарках, які виявляються фундаментом сучасності.

Перші розвідки з теорії сучасності належать до 1845 року. У той самий час ідея самогубства стала звичною для робітничих мас. «Народ шалено розкуповує літографію із зображенням англійського робітника, який з відчаю, що не має можливості заробити на хліб, накладає на себе руки. Один робітник навіть з'явився на квартирі в Ежена Сю, щоб там повіситись, у руці він мав записку: „(...) Я гадав, що смерть буде легшою, якщо я помру під дахом людини, яка заступалася за нас і любила нас“»[271].

1841 року Адольф Буайє, друкар, публікує невелику книжку «*De l'état des ouvriers et de son amélioration par l'organisation du travail*»**. Це були помірковані роздуми, які мали на меті перетягти на бік робітничої асоціації старі корпорації мандрівних підмайстрів, в яких ще панували цехові звичаї. Книжка не мала успіху; автор покінчив життя самогубством і у відкритому листі закликав братів по нещастю наслідувати його приклад. Самогубство в очах Бодлера цілком могло видаватися єдино можливим героїчним вчинком, який ще залишався міським «*multitudes maladives*»*** в роки реакції. Можливо, ретелівська Смерть[272], якою він дуже захоплювався, видавалася йому спритним художником перед мольбертом, який зображає

** «Про становище робітників та про його поліпшення шляхом організації праці».

*** Хворобливі маси.

на полотні різні види самогубств. Щодо колориту картини, то її палітра визначалася тодішньою модою.

З часу Липневої монархії в чоловічому одязі стали домінувати чорна та сіра барви. Ця новація зацікавила Бодлера в «Салоні 1845 року». На завершення свого першого тексту він пише таке: «Серед усіх інших зватися *митцем* достойний той, хто здатний вловити в сучасному житті епічну сторону й учити нас за допомогою ліній та кольорів усвідомлювати, наскільки ми є великими й поетичними в наших лакованих черевиках та краватках. Тож нехай справжні новатори принесуть нам вишукану радість — можливість святкувати появу воістину чогось нового»[273]. А через рік він пише таке: «Що ж до костюма, який є вбранням сучасного героя (...), то хіба він не має своєї краси та свого шарму? Хіба не такого костюма потребує наша епоха; адже вона страждає й на своїх темних, худих плечах несе символ вічного смутку. Чорний костюм та сурдут наділені не лише політичною красою як вираження загальної рівності; вони мають також і красу поетичну, а саме як вираження суспільного стану духа, відображеного в нескінченній процесії людей в жалобі: в жалобі політичній, еротичній, приватній. Всі ми беремо участь в якійсь із похоронних церемоній. Та сама лівpея безнадії є доказом рівності (...). Хіба не мають брижі матерії, що корчать гримаси і як змії звиваються довкола мертвої плоті, своєї прихованої чарівності?»[274] Ці уявлення мали свій вплив на те глибоке замилування при вигляді жінки в жалобному одязі, яке відчуває поет в сонеті «До перехожої». Текст 1846 року завершується такими рядками: «Адже герої „Іліади“ не подадуть вам води, Вотрене, Растіньяку, Бірото — й тобі, Фонтанаресе[275], який так і не наважився прилюдно визнати, яких мук він зазнав під похмурим, судомно запнутим фраком, що його ми всі носимо; — й тобі, Оноре де Бальзак, найдивніший, найромантичніший та найпоетичніший з усіх персонажів, породжених твоєю фантазією»[276].

Через п'ятнадцять років південнонімецький демократ Фрідріх Теодор Фішер[277], в своїй критиці чоловічої моди приходить до подібних висновків. Лише акцент дещо зміщується — те, що в Бодлера входить як кольорова складова в похмурі видива появи нової сучасності, у Фішера є оголеним аргументом в політичній боротьбі. Враховуючи реакцію, що з 1850 року займала панівне становище, Фішер пише: «Відстоювання своїх принципів вважається сміховинним, а дисциплінованість — інфантильною, тож немає чого дивуватися, що одяг став безбарвним, безформним і водночас вузьким»[278]. Крайності сходяться, політична критика Фішера в її метафоричному вираженні перетинається з ранніми фантазіями Бодлера. В сонеті «Альбатрос», написаному під час морської подорожі, що, як сподівалися, мала позитивно вплинути на молодого поета, Бодлер упізнає самого себе в цих птахах, чию безпомічність на палубі, куди їх випустили матроси, він описує так:

> *A peine les ont-ils déposés sur les planches,*
> *Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,*
> *Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches*
> *Comme des avirons traîner à côté d'eux.*
> *Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!** [279]

Про широкі рукави піджака, які закривають зап'ястя, Фішер каже: «Це вже не руки, а рудименти крил, як плавники у пінгвінів, і рух з цими безформними доважками під час ходи подібний до пришелепуватих, недоумкуватих рухів на кшталт

---

* Коли на палубу вже люта сила збила,
Король небес, що знав всі грози без числа,
Волочить важко так свої великі крила,
Мов сніжно-білі два розкинуті весла.
Крилатий мандрівник — який незґрабний в рухах (...)
(переклад Івана Драча)

розмахування руками, штовхання вперед, чухання або веслування»[280]. Той самий погляд на речі — той самий образ.

Ось я дає Бодлер визначення образу сучасності — не зрікаючись каїнової печаті на її чолі: «Більшість поетів, які звертаються до справді сучасних сюжетів, задовольнялися лише сюжетами затвердженими, офіційними — ці поети переймалися нашими перемогами та нашим політичним героїзмом. Навіть це роблять вони проти своєї волі й тільки через те, що уряд від них це вимагає й за це винагороджує. Проте таки існують сюжети з приватного життя, які є значно героїчнішими. Видовище світського життя та тисячі невлаштованих істот, що живуть у сутеренах великого міста,— злочинців та жінок на утриманні,— „*Gazette des tribunaux*“ та „*Moniteur*“ доводять, що варто лише розплющити очі, щоб помітити героїзм, який нам властивий»[281]. В образі героя тут постає апаш[282]. Для нього характерні риси, на які Бунур[283] звернув увагу в самотності Бодлера — «*noli me tangere*[284], відгородженість індивіда в своїй окремішності»[285]. Апаш зрікся чеснот та закону. Раз і назавжди він розірвав *contrat social**. Тож він гадає, що між нами і буржуа пролягає цілий світ. Він не визнає в ньому рис спільника, які невдовзі так разюче змалює Гюґо в «*Châtiments*».

Насправді ілюзіям Бодлера судилося значно довше життя. Вони стали підґрунтям для поезії апашства. Вони належні до жанру, який вже протягом вісімдесяти років не вичерпав себе. Бодлер був перший, хто натрапив на цю жилу. Герой По був не злочинцем, а детективом. Що ж до Бальзака, то він знав лише великих відступників від суспільства. Вотрен спізнає злети й падіння; він має свою кар'єру, подібно до інших героїв Бальзака. Кар'єра злочинця особливо не відрізняється від будь-якої кар'єри. Ферраґюс[286] також мріє про велике, й плани його сягають далеко; він з породи карбонаріїв. Апаш, все життя якого минає на задвірках суспільства та великого міста, до Бодлера

---

* Суспільний договір.

не мав місця в літературі. Вірш «Вино вбивці», найяскравіше втілення цього жанру в «Квітах Зла», започаткувало цілий паризький жанр. Його «творчим центром» став *«Chat noir»*[287]. *«Passant sois moderne»*** було написано при вході до нього в його перші легендарні роки.

Поети знаходять на вулиці покидьків суспільства, та серед них знаходять вони й своїх героїв. Таким чином до їхніх просвітлених персонажів додаються водночас і типажі з суспільного дна. В них проглядають риси ганчірника, який весь час займав думки Бодлера. За рік до написання «Вина ганчірника» з'явився прозаїчний портрет цього персонажа: «Ось перед нами чоловік — йому належить збирати відходи минулого дня столиці. Все, що велике місто викинуло геть, все, що воно загубило, все, що воно зневажило, все, що розчавило,— він усе сортує й визбирує. Він веде аннали марнотратства, Капернаум[288] покидьків; він перевіряє речі, проводить розумний відбір; він поводиться як жмикрут зі своїм скарбом й тримається свого сміття, яке в щелепах богині індустрії набуде форми корисних та привабливих речей»[289]. Цей опис — єдина розгорнута метафора поетичної праці, яка була Бодлеру до смаку. Ганчірник або поет — обидва мають справу з покидьками; обидва працюють наодинці в той час, коли міщани поринають у сон; навіть жести в обох подібні. Надар[290] згадує «*pas saccadé*»*** Бодлера[291], це крок поета, який прочісує місто, полюючи за римами; такою самою мусить бути й хода лахмітника, який раз у раз зупиняється, щоб роздивитися якесь сміття, що трапилося йому. Багато свідчить про те, що Бодлер хотів потай скористатися цією спорідненістю. Принаймні в ньому криється пророцтво. Шістдесят років потому в Аполлінера[292] з'явиться побратим поета, що опустився

** *«Chat noir»* — «Чорний кіт»; *«Passant sois moderne»* — «Перехожий, будь сучасним».

*** Нерівний крок.

до ганчірника. Це Кроніаманталь[293], *poète assassiné** — перша жертва погрому, який мав винищити рід ліриків по всій землі.

Поезія апашства постає в подвійному світлі. Чи то покидьок є героєм сучасного міста, чи то герой — то скорше сам поет, який складає свої твори з цього матеріалу?[294]

Теорія сучасності допускає і те, і те. Проте в пізні роки у вірші *«Les plaintes d'un Icare»*** Бодлер натякає, що він більше не співчуває людям такого типу, серед яких в юності він шукав героїв.

Les amants des prostituées
Sont heureux, dispos et repus;
Quant à moi, mes bras sont rompus
*Pour avoir étreint des nuées****.[295]

Поет, що тримав місце для античного героя, як про те свідчить назва вірша, змушений поступитися цим місцем герою сучасному, про якого писалося в «*Gazette des tribunaux*»[296]. Насправді в понятті сучасного героя вже закладена ця відмова. Він приречений на загибель, і для змалювання її неминучості немає потреби в трагічному акторі. Та повністю вступивши в свої права, сучасність буде близька до завершення. Тоді їй доведеться пройти випробування, після його завершення стане зрозуміло, чи зможе вона в свою чергу стати колись античністю.

Це питання весь час вчувалося Бодлеру. Античну претензію на безсмертя він відчував як власну претензію на те, що колись

---

* Убієнний поет.

** «Скарги Ікара»

*** *Коханці проституток, знаю –*
Ви безтурботно живете;
А я поламаний за те,
Що в небі хмари обіймаю.
(Переклад Дмитра Павличка)

його читатимуть так само, як зараз читають античних авторів. Теза про те, що «вся сучасність справді достойна того, щоб колись стати античністю»[297] є для нього парафразою головного завдання мистецтва. Ґюстав Кан дуже точно зауважив у Бодлера *«refus de l'occasion, tendue par la nature du prétexte lyrique»*****[298]. Саме усвідомлення цього завдання, робило його несприйнятливим до віршів на випадок чи з якоїсь нагоди. В епоху, в якій він опинився, ніщо не здавалося ближчим до «завдань» античного героя, до «подвигів» якого-небудь Геракла, ніж завдання, яке він поставив перед самим собою — надати форми сучасності.

Серед усіх відносин, в які вступає сучасність, відносини з античністю є особливо примітні. Бодлерові це видається особливо очевидним на прикладі Віктора Гюґо. «Йому судилося (...) перетворити античні оди і трагедії на (...) ті вірші й драми, якими він став нам відомий»[299]. Сучасність позначає одну з епох; водночас вона позначає ту силу, що діє в цю епоху, що робить її подібною до античності. Зрідка й неохоче Бодлер визнавав наявність цієї сили в Гюґо. Натомість Ваґнер[300], як йому здавалося, був необмеженим та чистим виявом цієї сили. «У тих випадках, коли Ваґнер у виборі своїх сюжетів та в своєму драматургічному підході наближається до античності, він завдяки своїй пристрасній експресії постає як найважливіший представник сучасності»[301]. Це міркування містить в собі *in nuce*[302] теорію сучасного мистецтва Бодлера. За цією теорією, роль античності, як взірця, обмежується конструкцією, тоді як справою сучасності є субстанція та натхнення. «Горе тому, хто шукає в античності більше, ніж чисте мистецтво, логіку, загальний метод. Якщо надто заглиблюватися в античність (...), то втрачаються (...) ті привілеї, які дає слушний випадок»[303]. А в кінці есе про Ґіса читаємо: «Скрізь він шукав скороминущу, ефемерну красу нашого теперішнього життя. Читач дозволив нам назвати її сучасністю»[304].

**** Відмова від випадкового, пов'язана з природою ліричної нагоди.

У стислому вигляді теорія Бодлера має такий вигляд: «У прекрасному діють вічний, незмінний (...) та відносний, визначений обставинами, елемент. Цей останній (...) формується під впливом епохи, моди, моралі й пристрастей. Без цього другого елемента (...) перший не сприймався би»[305]. Не скажеш, що така концепція відзначалася глибиною.

Теорія сучасного мистецтва є в Бодлера найслабшим місцем його уявлень про сучасність. Ці уявлення вказують на мотиви сучасності, тоді як завданням теорії сучасного мистецтва мало б стати визначення відносин з античним мистецтвом. За таке Бодлер навіть не намагався братися. Зречення, що постає в його творчості як брак природності й наївності, його теорія не змогла пояснити. Її залежність від По аж до конкретних формулювань, демонструє її однобокість. Проте її полемічна спрямованість була іншою; вона вирізняється на тлі історицизму та академічного александризму, що набув поширення завдяки Вільмену[306] та Кузену[307]. В їхніх міркуваннях з естетики було відсутнє зображення сучасності, просоченої античністю, як то можна помітити в деяких віршах «Квітів Зла».

Насамперед йдеться про вірш «Лебідь». Його алегоричність не випадкова. Місто, що перебуває в постійному русі, нараз застигає. Воно стає крихке, як скло, і, як скло, прозоре, прозоре щодо його значення. (*«La forme d'une ville / Change plus vite, hélas! Que la coeur d'un mortel»* *)[308]. Образ Парижа позначений крихкістю, його оточують символи крихкості. Символи у вигляді істот — негритянка і лебідь, та історичні — Андромаха[309] («Ти, вдово Гектора,— Геленова жона!») Спільними у них є печаль за минулим та відчуття безнадійності майбутнього. Найбільше й найглибше сучасність поєднується з античністю саме в непевності. Париж скрізь, де він згадується у «Квітах Зла», має на собі цю печать. «Передранковий смерк» є відображеним

---

* *Місто нині / Прудкіше міниться, аніж людські серця.*
(Переклад Михайла Москаленка)

у субстанції міста схлипом людини, що прокидається; «Серце» зображує місто затертим, як стара тканина, що просвічується на сонці; старигань, який щодня береться за своє ремесло, оскільки і в старості він не позбувся клопотів, є своєрідною алегорією міста, а старі жінки з однойменного вірша виявляються серед міських жителів єдиними духовними істотами. Ці вірші вже протягом десятиліть зберігають своє незаперечне значення тому, що несуть в собі одне застереження. Це застереження щодо великого міста. Саме цим вони відрізняються від майже всіх віршів про велике місто, що з'явилися пізніше. Одна строфа Верхарна дозволяє збагнути, в чому тут річ.

Et qu'importent les maux et les heures démentes
Et les cuves de vice où la cité fermente
Si quelque jour, du fond des brouillards et des voiles
Surgit un nouveau Christ, en lumière sculpté
Qui soulève vers lui l'humanité
*Et la baptise au feu de nouvelles étoiles***.[310]

Бодлер не знає такої перспективи. Його поняття скороминущості великого міста лежить в основі тривкості його віршів, звернених до Парижа.

Вірш «Лебідь» також присвячений Гюґо, очевидно, як одному з небагатьох, чий доробок, на думку Бодлера, відкривав нову античність. Якщо в такому плані про Гюґо й можна вести мову, то джерело його натхнення принципово різниться від бодлерівського. Гюґо чужа здатність завмирати, яка — якщо

** *Та що нам до колишньої журби,*
До зла міського в зойках боротьби,
Коли в туманах, угорі над нами,
Гряде новий Христос у сяйвах золотих,
І буде нас, людей земних,
Хрестить новими, іншими зірками!

(Переклад Миколи Терещенка)

можна вдатися тут до біологічного терміну — стократно проявляється у віршах Бодлера як своєрідна імітація смерті. Проте, якщо вже говорити про Гюґо, то доречно згадати про його хтонічні властивості. Хоча вони безпосередньо й не називаються, проте досить явно проступають в наведених далі міркуваннях Шарля Пеґі[311]. З них можна зробити висновок про те, де криється відмінність між концепціями античності в Гюґо та Бодлера: «Ось у чому можна бути певним: коли Гюґо бачив на дорозі жебрака, (...) то бачив його таким, яким він є, справді таким, яким він справді є (...), він бачив його на античній дорозі як античного жебрака, античного прохача. Коли він бачив мармурове оздоблення одного з наших сучасних камінів, або сучасний камін з цементованої цегли, то бачив їх такими, як вони були: а саме каменем огнища. Каменем античного огнища. Коли він бачив вхідні двері й поріг, зазвичай з тесаного каменю, то впізнавав у цьому тесаному камені античну лінію: лінію священного порога, якою вона і є»[312]. Годі знайти кращий коментар до такого місця зі «Знедолених»: «Кнайпи Антуанського передмістя подібні до таверн Авентинського пагорба[313], що збудовані над печерою Сивілли й пов'язані зі священною наснагою; столи тут були триногими й тут пили той напій, який Енній називав сивіллиним вином»[314].

З тим самим світоглядом пов'язаний і твір, в якому вперше з'явився образ «паризької античності», а саме поетичний цикл Гюґо «До тріумфальної арки». Уславлення цієї архітектурної пам'ятки починається з видіння паризької Кампаньї[315], неохопного пейзажу, серед якого збереглося лише три пам'ятки загиблого міста: церква Сент-Шапель, Вандомська колона та Тріумфальна арка. Велике значення, яке має цей цикл для творчості Гюґо, відповідає тому місцю, яке він займає в становленні античноподібного образу Парижа XIX століття. Бодлер, безперечно, знав цей цикл. Він був опублікований 1837 року.

За сім років до того історик Фрідріх фон Раумер[316] у своїх «Листах з Парижа і Франції 1830 року» зробив такий запис: «Учора з дзвінниці Нотр-Даму я оглядав велетенське місто; хто спорудив тут перший будинок і коли завалиться останній і земля Парижа матиме такий вигляд, як нині Фіви чи Вавилон?»[317] Цю землю, якою вона колись стане, коли «цей берег, де вода розбивається об лунку опору мосту, повернеться до шепітливих очеретів, які хиляться на вітрі»[318], описав Гюґо:

Mais non, tout sera mort. Plus rien dans cette plaine
Qu'un peuple évanoui dont elle est encore pleine.* [319]

Через сто років після Раумера Париж споглядав з церкви Сакре-Кер, іншого високого місця, Леон Доде[320]. Перед його очима історія «сучасності» аж до теперішнього моменту постає стиснутою до неймовірних розмірів:

> «Коли дивитися згори на це скупчення палаців, монументів, житлових будинків та бараків, виникає відчуття, що всі вони приречені на катастрофу чи серію катастроф — метеорологічних або соціальних (...). Годинами я дивися з висоти Фурв'єр на Ліон, з Нотр-Дам-де-ла-Ґард — на Марсель та з Сакре-Кер — на Париж (...). Найчіткіше з висоти можна розпізнати загрозу. Скупчення людей загрозливі (...). Людина потребує роботи, це так, але вона має й інші потреби (...). Зокрема є й потреба в самогубстві, що криється в ній та в суспільстві, яке її формує; ця потреба сильніша за інстинкт самозбереження. Тож і дивуєшся, стоячи на цих узвишшях, що Париж, Ліон, Марсель ще досі існують»[321].

---

* *Та ні, усе помре. Долина спорожніє*
І зникне люд увесь, що юрмиться навкруг.

Ось якої подоби набула в нашому сторіччі *passion moderne**, яку Бодлер упізнав у самогубстві. Місто Париж увійшло в це століття у вигляді, якого йому надав барон Осман. Цілковитої зміни образу міста він досяг за допомогою доволі скромних технічних засобів: лопати, кирки, лома тощо. Та які ж були масштаби руйнування, спричинені лише цими простенькими інструментами! І настільки відтоді, разом зі зростанням великих міст, зросла потужність засобів, здатних все зрівняти з землею! Яких лише візій майбутнього вони не викликають! Одного дня 1862 року, коли роботи Османа сягнули свого апогею й зносилися цілі квартали, в пообідній час на мосту Пон-Неф стояв Максим дю Кан[322]. Неподалік від крамниці свого оптика він чекав на нові скла до окулярів.

> «Автор, що стояв на порозі старості, пережив один з тих моментів, коли людина згадує своє проминуле життя і в усьому бачить відображення власної меланхолії. Невелике послаблення зору, яке констатував оптик, викликало в його пам'яті (...) закон неминучої марнотності всіх людських справ (...). Йому, що мандрував далекими краями Сходу, переходив пустелі, пісок яких був прахом померлих, нараз спало на думку, що так само й місто, що гуде навколо нього, колись загине, як загинуло (...) стільки інших столиць. Він звернув увагу на те, як надзвичайно цікаво для нас було б дізнатися про точний вигляд Афін часів Перікла, Карфагену часів Барки, Александрії часів Птолемеїв, Риму часів Цезарів (...). Завдяки блискавичному осяванню, здатному подарувати письменнику чудовий сюжет, він задумав написати книжку про Париж, яку історики минулого не спромоглися написати про свої міста (...). Перед його внутрішнім зором постало творіння його зрілого віку»[323].

---

* Сучасна пристрасть.

У циклі Гюґо «До Тріумфальної арки», в створеному дю Каном величному адміністративно-технічному описі міста можна запримітити той самий різновид натхнення, яке виявилося вирішальним для формування Бодлером його ідеї сучасності.

Роботи Османа почалися 1859 року. Їх підготували на законодавчому рівні, їхня необхідність назріла вже давно. «Після 1848 року,— писав дю Кан у щойно згаданій праці,— Париж міг невдовзі стати непридатним для проживання. Постійне розширення мережі залізниці (...) прискорило розвиток транспорту та приріст міського населення. Люди задихались у вузьких, брудних, заплутаних старих завулках, де вони мусили тіснитися, оскільки іншого виходу не було»[324].

На початку 1850-х років парижани почали звикати до думки про неминучість великої перебудови міста. Можна припустити, що плани очищення міста в інкубаційний період могли впливати на жваву фантазію так само потужно, як і вигляд самих міських робіт, а може навіть сильніше. *«Les poëtes sont plus inspirés par les images que par la présence même des objets»***[325],— казав Жубер[326]. Те саме стосується і художників. Коли стає відомо, що якась річ зникне, вона стає образом. Саме це відбувалося в той час з паризькими вулицями. Принаймні твори, чий глибинний, підспудний зв'язок з велетенськими перетвореннями Парижа найменше підлягає сумніву, були закінчені за кілька років до того, як ці роботи почалися. Такими були краєвиди Парижа на гравюрах Меріона[327]. Ніхто не був так вражений ними, як Бодлер. Найбільше його зворушував якраз не археологічний вигляд катастрофи, що був основою уявних картин Гюґо. Для нього античність мала постати одним махом з уцілілої сучасноті, як Афіна виникла з голови Зевса. Меріон показав античний образ міста, не торкнувши жодного каменя його бруку. Саме такий погляд невтомно шукав Бодлер, коли розмірковував про *modernité*. Він пристрасно захоплювався

** «Поети більше надихаються образами, ніж присутністю самих речей».

Меріоном. Обидва були близькими душами. Вони народилися того самого року; їхню смерть розділяють всього декілька місяців. Обидва померли на самоті та в стані тяжкого психічного розладу; Меріон у стані старечого маразму в шпиталі «Шарантон», Болдер, утративши мову, в приватній клініці. До обох слава прийшла пізніше. За життя Меріона, здається, підтримував лише Бодлер[328].

Небагато з його прозаїчних текстів можуть зрівнятися з коротким текстом про Меріона. Коли Болдер пише про Меріона, то славить і сучасність, але сучасність з античним образом в ній. Адже і в Меріона античність і сучасність переплелися між собою; і в Меріона форма цього взаємного накладання — алегорія — виступає з усією неповторністю. Неабияке значення мають підписи на його аркушах. Коли в їхні тексти проникає безум, то його темнота лише підкреслює «значення». Вірш Меріона під зображенням мосту Пон-Неф[329] з погляду їхнього алегоричного смислу виявляються, незважаючи на всю їхню вишуканість, надзвичайно близькими до *«Squelette laboureur»* *:

Ci-gît du vieux Pont-Neuf
L'exacte ressemblance
Tout radoubé de neuf
Par récente ordonnance.
O savants médecins,
Habiles chirurgiens,
De nous pourquoi ne faire
*Comme du pont de pierre***.[330]

---

* «Кістяк-землероб».

** *Ось давній Новий міст*
Недавно відновили
Він став на повен зріст,
Одержав нові сили.
Коли вже лікарі
Навчаться лікувати,
Щоб як камінний міст,
Людей ремонтувати.

Жеффруа вдалося проникнути в серцевину творчості Меріона, зрозуміти його спорідненість з Бодлером; він відзначає точність в передачі міських краєвидів Парижа, що невдовзі буде всіяний руїнами. Неповторність цих офортів він вбачає в тому, що вони «хоч і зроблені безпосередньо з натури, але створюють враження завершеного життя, яке померло або мусить померти»[331].

Текст Бодлера про Меріона дає зрозуміти, яке значення для нього мала ця паризька античність. «Рідко ми бачили природну урочистість великого міста, зображену з більшою поетичною силою: величність нагромаджених кам'яних мас, церковні дзвінниці, перст яких вказує на небо, обеліски індустрії, що відсилають димові полчища проти небесної блакиті[332], риштування, які своїми павутиноподібними конструкціями парадоксальним чином приховують масивні блоки споруд, на яких проводяться роботи; грізне небо, обтяжене гнівом та закрите серпанком, і глибокі просвіти, поезія яких живе в драмах, з якими вони поєднуються в уяві — жоден зі складних елементів, з яких збирається докупи уславлений декор цивілізації, що дістався дорогою ціною, тут не було забуто»[333]. Серед планів, провал яких можна сприймати як гірку втрату, була ідея видавця Делатра, який збирався надрукувати серію офортів Меріона з текстами Бодлера. Написанню цих текстів став на заваді сам художник; він не був спроможний уявити собі завдання Бодлера інакше, ніж як складання переліку відтворених ним будинків та вулиць. Якби Бодлер взявся за цю справу, тоді б слова Пруста про «роль античних міст в творчості Бодлера та пурпурова барви, яких вони йому місцями надають»[334] були би виразнішими, ніж при сьогоднішньому прочитанні. Серед цих міст на першому місці в нього був Рим. У статті про Леконта де Ліля[335] він зізнається про «природне захоплення» цим містом. Можливо, воно виникло в нього під впливом ведут Рима Піранезі[336], на яких нереставровані руїни ще постають як єдине ціле з новим містом.

Сонет, що входить до збірки «Квіти Зла» за номером тридцять дев'ять, починається такими рядками:

Je te donne ces vers afin que si mon nom
Aborde heureusement aux époques lointaines,
Et fait rêver un soir les cervelles humaines
Vaisseau favorisé par un grand aquilon,
Ta mémoire, pareille aux fables incertaines,
*Fatigue le lecteur ainsi qu'un tympanon**.[337]

Бодлер воліє бути прочитаним як античний автор. З дивовижною швидкістю це бажання здійснилося. Адже віддалене майбутнє, *époques lointaines,* про які йдеться в сонеті, настало; і всього за кілька десятиліть по смерті Бодлера, тоді як він, напевне, гадав, що пройдуть цілі століття. І хоч Париж все ще існує, й головні тенденції суспільного розвитку залишилися ті самі. Та що міцніше вони зберігалися, то швидкоплинніше видавалося в зіткненні з відчуттям цих тенденцій все, що знаходилося під знаком «істинного нового». Принаймні сучасність залишилася незмінною; тоді як античність, яка мала міститися в ній, насправді постає образом застарілого. «Геркуланум був знайдений під шаром попелу, та декілька років занапащують звичаї суспільства сильніше, ніж попіл усіх вулканів»[338].

Античність Бодлера — римська. Тільки в одному місті в його світ проривається грецька античність. Греція дала йому образ героїні, перенесення якої в сучасний світ видавалося йому достойним і доречним. Грецькі імена — Дельфіна й Іполіта — мають

---

* *Я радо віддаю тобі ці вірші з тим,*
Щоб, як моє ім'я в будущину незнану
Приплине, ніби лодь валами океану,
І там будитиме думок снагу й нестрим,
Щоб ти у пам'яті, непевній наче дим,
Стомляла читачів, неначе звук тимпану.

(Переклад Дмитра Павличка)

жіночі образи в одному з найбільших та найвидатніших текстів «Квітів Зла». Цей вірш присвячений лесбійському коханню. Лесбійка є героїнею *modernité*. В ній еротичний ідеал Бодлера — жінка, яка має в собі твердість та чоловічу силу,— цей ідеал є ідеалом історичним, ідеалом величі античного світу. Все це робить роль лесбійської жінки в «Квітах Зла» неповторною. Також стає зрозумілим, чому свою збірку Бодлер довгий час хотів назвати «*Les lesbiennes*»**. До речі, Бодлер був не першим, хто відкрив для мистецтва тему лесбійки. Цієї теми торкається Бальзак у «*Fille aux yeux d'or*»***, Ґотьє[339] в «Мадемуазель де Мопен», Делатуш[340] в «Фарголетті». Бодлер міг натрапити на неї у в Делакруа[341]; в критичному розгляді його картин він дещо закрутисто говорить про «героїчну подобу сучасної жінки з інфернальними рисами»[342].

Цей мотив можна знайти і в сен-сімонізмі, який у своїх культових потугах часто використовував ідею андрогіна. Сюди можна зарахувати й храм, який мав прикрашати «Нове місто» Дювейр'єра[343]. Один з адептів цієї школи пише про нього таке: «Храм повинен був зображати андрогіна, чоловіка і жінку (...). Такий самий поділ слід запланувати для всього міста, ба більше — для всього королівства й усієї землі: вона матиме жіночу та чоловічу півкулі»[344]. Конкретніше, ніж в цих ніколи нереалізованих архітектурних проектах, сен-сімоністська утопія в її антропологічному змісті позначилася на міркуваннях Клер Демар[345]. Та про Клер Демар забули через пишномовні фантазії Анфантена[346]. Проте маніфест, який вона залишила, ближче до ядра сен-сімоністської теорії — гіпостазуванню індустрії як сили, що рухає світ, ніж міф матері, який створив Анфантен. Про матір йдеться і в тексті Демар, проте її підхід значно відрізняється від тих, хто

** «Лесбійки».

*** «Дівчина із золотавими очима».

спрямував свої пошуки на Схід. У різноманітній літературі того часу, яка висвітлює майбутнє жінки, цей текст стоїть осібно, вирізняючись своєю силою й пристрастю. Він вийшов під назвою *«Ma loi d'avenir»* *. У його заключній частині сказано: «Відтепер жодного материнства! Геть закон крові. Я кажу: кінець материнству. Щойно жінка буде (...) звільнена від чоловіків, які платять ціну за її тіло (...), вона буде зобов'язана своїм існуванням (...) виключно власній праці. Для цього вона має присвятити себе якійсь справі й виконувати якусь функцію (...). Тоді вам доведеться наважитись відняти новонароджене дитя від материнських грудей і передати в руки матері соціальній, няньці, яку найняла держава. Таким чином дитина одержить краще виховання (...). Й лише тоді, а не раніше, чоловік, жінка й дитина будуть звільнені від закону крові, від закону експлуатації людства самим собою»[347].

Тут формувався образ героїчної жінки в її первинному вигляді, який згодом перейняв Бодлер. Його лесбійський варіант виник не в письменницьких колах, а в гуртках сен-сімоністів. Що ж до свідчень про це, то самі хроністи цієї школи були не надто ретельними. Проте одна з жінок, яка пристала до вчення Сен-Сімона, зробила таке дивне зізнання: «Я почала любити свого ближнього в подобі жінки так само, як ближнього в подобі чоловіка (...). Я визнавала за чоловіком його фізичну силу та особливий тип розуму, проте розглядала поряд з ним як рівноцінну тілесну красу жінки та притаманний для неї спосіб духовного обдарування»[348].

Ніби відлуння цього зізнання звучить критичне міркування Бодлера, яке годі залишити поза увагою. Воно присвячене першій героїні Флобера. «Пані Боварі за своєю життєвою енергією, за своїми честолюбними планами, а також за своїми найглибшими мріями (...) залишалася чоловіком. Як Афіна Паллада, що народилася з голови Зевса, ця дивовижна

---

* «Мій закон майбутнього».

андрогінка зберегла всю звабливу силу чоловічої душі в чарівному тілі жінки»[349]. І далі, стосовно самого автора: «Всі інтелектуальні жінки будуть вдячні йому за те, що „жіночість“ було вивищено до такого рівня (...), на якому вона поділяє подвійну природу, що належить досконалій людині: бути здатним до розрахунку, але й до мрійливості»[350]. Одним махом, як то завжди було йому властиво, Бодлер підносить дрібнобуржуазну дружину, створену Флобером, до рівня героїні.

У поезії Бодлера є чимало важливих і до того ж очевидних фактів, які залишилися поза увагою. До них належить протилежна спрямованість двох лесбійських віршів, які йдуть один за одним у «Засуджених віршах». «Лесбос» — це гімн лесбійського кохання; натомість вірш «Дельфіна й Іпполіта», хоч і наділений співчуттям, насилає на цю пристрасть тремтливе прокляття.

> *Que nous veulent les lois du juste et de l'injuste?*
> *Vierges au coeur sublime, honneur de l'archipel,*
> *Votre religion comme une autre est auguste,*
> *Et l'amour se rira de l'Enfer et de Ciel!*** [351]

Так сказано в першому з цих віршів; а ось з другого:

> *Descendez, descendez, lamentables victimes,*
> *Descendez le chemin de l'enfer éternel!**** [352]

** *Що до законів нам і правих, і неправих?*
Богині з Островів, шляхетна, горда кров!
Невинно явлена в обрядах величавих,
Сміється із Небес і Пекла їх любов!

(Переклад Михайла Москаленка)

*** *Падайте, падайте, пристрасті жертви,*
Шлях ваш до вічного пекла іде!

Двоїстість, що впадає в око, пояснюється так: хоча Бодлер не сприймав лесбійську жінку як проблему — ні з суспільного погляду, ні з погляду схильностей,— та водночас він був у цьому питанні, так би мовити, прозаїчною людиною й не мав чіткої позиції. В загальній картині сучасності він знаходив для неї місце, та в дійсності він її не пізнавав. Тому й міг невимушено написати: «Ми запізналися з однією літераторкою-філантропкою(...), вона поетеса-республіканка, поетеса майбутнього, фур'єристка та сен-сімоністка[353] — ніяк не могли наші очі звикнути (...) до всіх цих роблених та відразливих жестів (...), до цієї імітації чоловічого духу»[354]. Абсурдно припустити, що Бодлеру могло б спасти на думку використати свої поетичні твори для суспільної підтримки лесбійських жінок. Це доводять пропозиції, які він робив своєму адвокатові для виправдальної промови в процесі над «Квітами Зла». Буржуазне презирство невіддільне для нього від героїчної природи цієї пристрасті. *«Descendez, descendez, lamentables victimes»* — останнє слово, яке Бодлер кидає лесбійці. Він прирікає її на загибель. Лесбійку годі порятувати, оскільки плутанина в поглядах Бодлера на неї нездоланна.

XIX століття почало нестримне втягнення жінки в процес виробництва за межами домашнього господарства. Це відбувалося переважно примітивним способом; жінку брали до роботи на фабриці. Тож з часом в ній мусили проявитися чоловічі риси. А оскільки ці риси були обумовлені фізичною роботою, то вони переважно спотворювали її. Вищі форми виробництва, а також політична боротьба могли б посприяти появі чоловічих рис більш шляхетного характеру. Можливо, саме в цьому сенсі слід розуміти рух везувійських жінок[355]. Під час Лютневої революції вони створили полк виключно з жінок. «Ми називаємо себе везувійками,— сказано в їхньому статуті,— щоб таким чином дати зрозуміти, що кожна жінка, що належить до нас, має в собі революційний вулкан»[356]. У такій зміні жіночого габітусу з'явилися тенденції, які займали фантазію Бодлера. Не було б нічого дивного в тому, якби з цим була пов'язана глибока ідіосинкразія

Бодлера стосовно вагітності.[357] Очоловічення жінки привертало його цікавість. Бодлер прихильно ставився до цього. Проте водночас для нього було важливо вирвати його з-під економічних чинників. Так він підійшов до того, щоб надати цьому напрямку розвитку суто сексуальний акцент. Напевне, він не міг пробачити Жорж Санд[358] саме те, що риси лесбійської жінки вона спаплюжила своїми пригодами з Мюссе.

Занепад «прозаїчного» елемента, що виражався в ставленні Бодлера до лесбійок, помітно і в інших його творах. Вони викликали подив в уважних читачів. 1895 року Жуль Леметр писав:

> «Ми стоїмо перед твором, сповненим майстерних прийомів та зумисних суперечностей (...). Тоді, коли йдеться про надзвичайно різкі описи найневтішніших деталей реальності він переходить в спіритуалізм, який заводить далеко від безпосереднього враження, що його чинять на нас речі (...). Жінка для Бодлера — то рабиня або тварина, (...) проте вона одержує (...) ту саму хвалу, що й Діва Марія (...). Він кляне „поступ“, гребує індустрією свого часу (...), проте він таки одержує насолоду від особливої ноти, що її внесла індустрія в наше життя (...). Гадаю, що те, специфічне бодлерівське полягає в тому, щоб постійно поєднувати два протилежних види реакцій (...), так би мовити, одну з минулого і одну з сучасного. Ця майстерність волі (...) є останньою новацією в сфері емоційного життя»[359].

Подати цю позицію як досягнення вольового зусилля було цілком в дусі Бодлера. Проте спіднім боком її був брак переконливості, проникливості, послідовності. Всі пориви Бодлера зазнавали різких, шокових змін. Тож тим привабливішим видавався йому інший спосіб життя, життя в суперечностях. Він формується в замовляннях, які лунають в багатьох його віршах; в деяких з них цей спосіб життя називає сам себе.

Vois sur ces canaux
Dormir ces vaisseaux
Dont l'humeur est vagabonde;
C'est pour assouvir
Ton moindre désir
Qu'ils viennent du bout du monde.*[360]

Гойдливий ритм надзвичайно пасує для цієї знаменитої строфи; його рух підхоплює кораблі, що пришвартувалися в каналі. Гойдатися серед крайнощів, як то належить кораблям,— ось до чого прагнув Бодлер. Їхній образ зринає там, де йдеться про глибокий, потайний та парадоксальний ідеал — бути підхопленим чимось великим та знайти в ньому затишок. «Ці гарні, великі кораблі, як непримітно вони погойдуються (...), коли стоять у тихій воді, ці сильні кораблі, що видаються такими пристрасними й такими бездільними — хіба не питають вони нечутною мовою: коли виходимо на пошуки щастя?»[361] У кораблях поєднується безтурботність з готовністю до найбільшого напруження сил. Від цього вони набувають прихованого значення. Існує особливе поєднання обставин, за якого велич і безтурботність поєднується і в людині. Саме ця ситуація визначала життя Бодлера. Він розшифрував її та назвав «сучасністю». Бодлер заглиблюється в споглядання кораблів на рейді через те, що він шукає в них метафору свого життя. Таким сильним, багатим духовно, гармонійним й з такою доброю статурою є герой, і в цьому він нагадує вітрильник. Та даремно кличе його відкрите море. Він народився під нещасливою зіркою. Сучасніть виявляється його лихою

---

* *Поглянь — кораблі*
Заснули в імлі,
Де просторінь міниться синя,
До тебе вони
Прийшли з далини,
Для них ти — могутня владчиня.

(«Запрошення до подорожі», переклад Дмитра Павличка)

долею. Герой для неї не потрібен; такі люди не мають тут місця. Вона назавжди швартує його в тихій гавані й прирікає до вічного безділля. У цьому своєму останньому втіленні герой постає як денді. Якщо зіткнутися із одним з них, таких досконалих, завдяки силі й незворушності, в кожному своєму жесті, мимоволі спаде на думку: «Цей чоловік, очевидно, заможний; та, безперечно, в цьому перехожому криється Геракл, для якого не знайшлося подвигів»[362]. Здається, ніби його несе його власна велич. Тож зрозуміло, що Бодлер в певний час сприймав своє фланерство не менш гідним заняттям, як і прояви його поетичної сили.

Бодлеру денді здавався потомком великих пращурів. Дендизм видавався йому «останньою іскрою героїчного в часи декадансу»[363]. З приємністю натрапив він у Шатобріана[364] на зауваження про денді в індіанців — свідчення про минулий розквіт цих племен. Справді, тут годі не визнати, що риси, які поєдналися в образі денді, мають цілком конкретний історичний почерк. Денді — це витвір англійців, які панували в світовій торгівлі. В руках лондонських біржовиків була торгова мережа, що павутиною оповила всю земну кулю, її петлі зазнавали різноманітних, частих та непередбачуваних посмикувань. Комерсант мав на них реагувати, проте приховувати свої реакції. Внутрішню боротьбу, яка в такій ситуації виникала в ньому, перейняли на свій лад денді. Вони розробили дотепне тренування, необхідне, щоб приборкати цей стан. Вони поєднали блискавичну реакцію з розкутими, навіть млявими жестами та гримасами. Сіпавка, що якийсь час вважалася виразом витонченості, є, так би мовити, комічним, мимовільним вираженням цієї проблеми. Показовим тут є така зауважа: «Обличчя елеґантної людини має завжди (...) мати в собі щось конвульсивне й спотворене. Таку гримасу можна приписати природному сатанізму»[365]. Таким поставав перед завсідниками бульварів образ лондонського денді. Таким було і його фізіогномічне відображення в Бодлера. Його любов до дендизму не була щасливою. Він не володів даром подобатися, який є важливим елементом

мистецтва денді викликати відразу. Бодлер доводив до манірності ті природні риси, які відштовхували від нього, й оскільки з його дедалі більшою ізоляцією зростала і його неприступність, то врешті він опинився в стані глибокої самотності.

Бодлер, на відміну від Ґотьє, не мав задоволення від свого часу, не вдавалося йому й піддатися на його обман, як то було з Леконтом де Лілем. Не було в ньому ні гуманістичного ідеалізму, на кшталт того, яким були наділені Ламартін чи Гюґо, не судилося йому, як Верлену[366], сховатися в покірливості. Оскільки він не мав власної переконаності, він набував щораз нової подоби. Фланер, апаш, денді й лахмітник були для нього просто різними ролями. Адже сучасний герой не є власне героєм, він зображає героя. Героїчна сучасність виявляється драмою, в якому роль героя не зайнята. На що натякнув і сам Бодлер, приховавши це ніби в ремарці на полях свого вірша *«Sept vieillards»**.

Un matin, cependant que dans la triste rue
Les maisons, dont la brame allongeait la hauteur,
Simulaient les deux quais d'une rivière accrue,
Et que, décor semblable à l'âme de l'acteur,

Un brouillard sale et jaune inondait tout l'espace,
Je suivais, raidissant mes nerfs comme un héros
Et discutant avec mon âme déjà lasse,
*Le faubourg secoué par les lourds tombereaux**.*

---

* «Сім старих».

** *Якось удосвіта, імлистою порою,—*
Іще ряди осель ввижалися уяв,
Мов набережні дві, навислі над рікою,
Поетовій душі декор відповідав,—
Брудна і жовта мла спливала над землею;
Я йшов, нервуючи й прискорюючи крок,
Безсило сперечавсь із власною душею;
Здригались вулиці від гуркоту тачок.

(Переклад Михайла Москаленка)

Декор, актор і герой поєднуються в цих строфах цілком однозначним способом. Сучасники не потребували тут якихось підказок. Курбе[367], коли малював Бодлера, нарікав на те, що той щодня має інакший вигляд. А Шанфлері[368] стверджував, що Бодлер вміє так спотворювати гримасою обличчя, що стає подібним до каторжника, що втік з галери[369]. Валлес[370] у своєму злому некролозі, виявляє чималу проникливість, коли називає Бодлера «*cabotin*»***[371].

Ховаючись за різними масками, поет у Бодлера завжди залишався інкогніто. Що більш викличною була його повадінка, то обачнішим він був у своїй творчості. Інкогніто є законом його поезії. Будова його віршів нагадує план великого міста, яким можна ходити непоміченим, ховаючись серед будинків, у підворітнях та дворах. На цьому плані слова, як змовники напередодні заколоту, мають свої точно визначені місця. Бодлер вступив у змову зі самою мовою. Він точно розраховує її ефекти.

Те, що Бодлер уникав розкриватися перед читачем, не пройшло непоміченим для найбільш проникливих. Жід[372] зауважив, що невідповідність між образом і мовою в Бодлера дуже добре прорахована[373]. Рив'єр[374] звертав увагу на те, як Бодлер вміє починати з якогось віддаленого слова, як він вчить рухатися непримітно, обережно наближаючись до предмета[375]. Леметр говорить про форми, створені так, щоб запобігти спалаху пристрасті[376], а Лафорг звертає увагу на Бодлерове порівняння, в якому ліричного героя в тексті виставлено брехуном та порушником спокою. «*La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison*»**** — «легко знайти купу інших прикладів»[377],— додає Лафорг[378].

*** Мандрівний актор.

**** *«Нас огортала тьма тривожна і густа».*
(Переклад Дмитра Павличка)

Розподіл слів на такі, що, як здається, відповідають високому стилю й на такі, що з ним несумісні, чинило вплив на всю поетичну творчість й здавна визнавалося в трагедії не меншою мірою, ніж у ліриці. Протягом перших десятиліть XIX століття це правило незаперечно залишалося в силі. Під час виконання «Сіда» Лебрена[379] слово «*chambre*» (спальня) викликало в залі несхвальне бурчання. «Отелло» в перекладі Альфреда де Віньї[380] зазнав провалу через слово «*mouchoir*» (носовичок), яке в трагедії різало слух. У поезії відмінності між словами високого стилю та розмовними почав вирівнювати Віктор Гюґо. Подібний підхід мав і Сент-Бев. У «Житті Жозефа Делорма» він пояснює: «Я намагався (...) бути оригінальним по-своєму, скромним та пристойним способом (...). Речі інтимного життя я називав своїми іменами, проте „хатина“ була мені ближчою, ніж „будуар“»[381]. Бодлер пішов далі мовного якобінства Віктора Гюґо та буколічних вольностей Сент-Бева. Його образи оригінальні завдяки низькості предмета порівняння. Він шукає банальну подію, щоб зблизити її з поетичною. Він говорить: «*...vagues terreurs de ces affreuses nuits / Qui compriment le coeur comme un papier qu'on froiss*»*[382].

Цей мовний жест, характерний для митця на кшалт Бодлера, стає істинно значимим в алегорії. Своїми алегоріями Бодлер збиває з пантелику, саме цим впливом вони відрізняються від звичайних алегорій. Насамкінець такими алегоріями заселив Парнас ампіру Лемерсьє[383], й досяг таким чином найнижчої точки поезії класицизму. Та Бодлер цим не переймався. Він використовує масу алегорій: завдяки мовному оточенню, в яке він їх поміщає, кардинально змінюється їхній характер. «Квіти Зла» — перша книжка, де в ліриці вживаються не просто розмовні, а саме міські слова. При цьому в ній автор зовсім не уникає виразів, очищених від поетичної патини,

---

* ... неясний жах отих ночей кошмарних / І серце стислося як зібганий листок.

які впадають в очі своїм свіжим блиском. Тут зустрічаються такі слова, як *quinquet* (лампа), *wagon* (вагон) або *omnibus* (омнібус); автор не боїться згадати *bilan* (підсумок), *réverbère* (ліхтар), *voirie* (звалище). Так виникає поетичний словник, в якому раптом, без жодної підготовки з'являються алегорії. Якщо дух мови Бодлера в чомусь можна вловити, то це саме в цих раптових поєднаннях.

Остаточне визначення тут запропонував Клодель[384]. Якось він сказав, що Бодлер поєднав стиль Расіна зі стилем журналіста часів Другої імперії. Жодне слово його словника не призначене наперед для алегорії. Воно приймає цю функцію від випадку до випадку; залежно від того, про що йде мова, який сюжет чекає на те, щоб бути вистеженим, взятим в облогу та підкореним. Для змови, яку Бодлер називає поезією, він перетягує на свій бік алегорії. Вони єдині, хто знає таємницю. Там, де з'являється *la Mort* або *le Souvenir*, *le Repentir* або *le Mal***, там містяться центри поетичної стратегії. Блискавична поява цих алегорій, які можна впізнати завдяки вживанню великої літери просто посеред тексту, який не відкидає найбанальніших слів, вказує на те, що Бодлер мав якийсь особистий задум. Його техніка — путчистська.

Через кілька років після смерті Бодлера Бланкі увінчав свою кар'єру конспіратора справжнім шедевром. Це сталося після вбивства Віктора Нуара[385]. Бланкі хотів оглянути свої сили. Особисто він був знайомий лише зі своїм безпосередніми підлеглими. Хто з його загонів знав його особисто, невідомо. Бланкі домовився зі своїм ад'ютантом Ґранже про проведення огляду бланкістів. Жоффруа описує цю подію так:

> «Бланкі (...) вийшов озброєним з дому, попрощався з сестрами й зайняв своє місце на Єлисейських полях. Там, за домовленістю з Ґранже, мав відбутися парад

** *la Mort* — Смерть, *le Souvenir* — Спогад, *le Repentir* — Каяття, *le Mal* — Зло.

війська, таємним генералом якого був Бланкі. Він знав командирів, тож тепер мав побачити кожного, хто колонами йшов за ними стройовим кроком. Все відбулося, як і було домовлено. Бланкі провів огляд, хоча ніхто й не підозрював про те видовище, яке перед ним відкривалося. У натовпі, посеред людей, які прийшли подивитися на парад, як і він сам, стояв притулившись до дерева старигань й доскіпливо дивився, як наближаються колони його друзів, як вони мовчки крокували серед гудіння натовпу, що його щораз переривали вигуки»[386].

Сила, яка робила таке можливим, була збережена в слові завдяки поезії Бодлера.

Бодлерові здавалося, що образ сучасного героя він пізнає і в конспіраторі. «Більше жодних трагедій! — писав він у дні Лютневої революції 1848 року в газеті „*Salut public*“.— Покінчмо з історією Давнього Риму! Хіба сьогодні ми не є величнішими за Брута?»[387] Проте бути вищим за Брута виявилося не особливо величним. Коли Наполеон III прийшов до влади, Бодлер не визнавав його, як Цезаря. Бланкі його перевершував. Проте більшим, ніж їхні відмінності, все ж було те, що їх об'єднувало — це була їхня непокора й нетерпіння, їхня сила обурення та ненависті, а також безсилля, що було притаманне для обох. В одному зі своїх знаменитих рядків Бодлер з легким серцем прощається зі світом, «де мрія і діяння ворожі між собою»[388]. Проте його мрія не була такою самотньою, як то йому здавалося. Діяння Бланкі були споріднені з мріями Бодлера. Вони поєднувалися між собою. Це з'єднані руки на камені, під яким Наполеон III поховав надії борців Червневого повстання 1848 року.

ПРИМІТКИ *
ДО ЕСЕЇВ

ПАРИЖ, СТОЛИЦЯ XIX СТОЛІТТЯ

ТА

ПАРИЖ ЕПОХИ ДРУГОЇ ІМПЕРІЇ В БОДЛЕРА

---

* Наведено примітки перекладача, якщо в дужках не зазначено інше.

ПАРИЖ, СТОЛИЦЯ XIX СТОЛІТТЯ

I. ФУР'Є, АБО ПАСАЖІ

1. *Адольф Беттіхер* (1842–1901) — німецький архітектор, мистецтвознавець, археолог і фахівець з охорони пам'яток історії.

2. *Пауль Шеербарт* (1863–1915) — німецький письменник-фантаст, графік і візіонер.

3. *Фаланстер* — у вченні утопічного соціалізму Шарля Фур'є будівля особливого типу, яка є центром життя фаланги — самодостатньої комуни з 1600–1800 осіб, що працюють разом для взаємної користі.

4. *Карл Ґрюн* (1817–1887) — німецький журналіст, філософ та політик ліво-демократичного спрямування.

5. *Жан Поль*, власне *Йоганн Пауль Фрідріх Ріхтер* (1763–1825) — німецький письменник, сентименталіст і преромантик, автор сатиричних творів, естетик і публіцист. Псевдонім обрав під впливом творчості Жана-Жака Руссо. Жану Полю належить відомий вислів «світова скорбота» *(Weltschmerz)*.

II. ДАҐЕР, АБО ПАНОРАМИ

6. *Луї Даґер* (1787–1851) — французький художник, хімік та винахідник, один із творців фотографії.

7. *П'єр Прево* (1764–1823) — перший французький художник панорам.

8. *Франсуа Араґо* (1786–1853) — французький астроном, фізик та політичний діяч.

9. *Надар*, власне *Ґаспар Фелікс Турнашон* (1820–1910) — французький фотограф, карикатурист, письменник та повітроплавець. Автор знаменитого фотопортрета Бодлера (1855).

III. ҐРАНВІЛЬ, АБО ВСЕСВІТНІ ВИСТАВКИ

10. *Ґранвіль*, власне *Жан-Жак Ісидор Жерар* (1803–1847) — французький графік-карикатурист, ілюстратор, автор сатиричних творів. Ілюстрував твори П'єра-Жана Беранже, Жана Лафонтена, Віктора Гюґо.

11. *Іполіт Тен* (1828–1893) — французький філософ-позитивіст, естетик, психолог, письменник. Творець культурно-історичної школи в мистецтвознавстві.

12. *Жан-Антуан Шапталь* (1756–1832) — французький хімік та державний діяч.

13. *Мішель Шевальє* (1806–1879) — французький економіст, інженер і державний діяч.

14. *Бартелемі Проспер Анфантен* (1796–1864) — французький філософ-утопіст, представник сен-сімонізму.

15. *Альфонс Туссенель* (1803–1885) — французький натураліст, журналіст і письменник, палкий прихильник утопічних ідей Шарля Фур'є.

16. *Жак Оффенбах* (1819–1880) — французький композитор, театральний диригент і віолончеліст, основоположник і найяскравіший представник французької оперети.

IV. ЛУЇ-ФІЛІП, АБО ІНТЕР'ЄР

17. Тобто в період Липневої монархії у Франції (1830–1848), коли на троні був король Луї-Філіп (1773–1850).

18. *Франсуа Ґізо* (1787–1874) — французький історик, критик, політичний і державний діяч консервативного табору.

19. *Анрі Ван де Вельде* (1863–1957) — бельгійсько-фламандський архітектор і дизайнер. Один із засновників Німецького Веркбунду.

20. *«Будівельник Сольнес»* — п'єса норвезького драматурга Генріка Ібсена (1828–1906).

21. *Едґар Аллан По* (1809–1849) — американський поет і прозаїк, представник романтизму, відомий насамперед своїми макабричними, містичними та детективними оповіданнями. Багато творів По переклав французькою саме Шарль Бодлер.

V. БОДЛЕР, АБО ПАРИЗЬКІ ВУЛИЦІ

22. *Ріхард Ваґнер* (1813–1883) — німецький композитор, диригент та теоретик музики, відомий насамперед своїми «музичними драмами».

VI. ОСМАН, АБО БАРИКАДИ

23. *Жорж Ежен Осман*, відомий як *Барон Осман* (1809–1891) — французький державний діяч, містобудівник; його масштабна перебудова Парижа багато в чому визначила теперішній вигляд французької столиці.

24. *Поль Лафарґ* (1842–1911) — французький політичний діяч, марксист, зять Карла Маркса.

25. *Максим дю Кан* (1822–1894) — французький письменник, журналіст і фотограф.

26. *Фредерік Ле Пле* (1806–1882) — французький інженер, економіст, соціолог та соціальний реформатор.

27. *Етьєн Півер де Сенакур* (1770–1846) — французький письменник.

I. БОГЕМА

28. *Karl Marx*, *Friedrich Engels:* Bespr. Von Adolph Chenu, «Les Conspirateurs», Paris 1850, Lucien de la Hodde, «La naissance de la République en février 1848», Paris 1850; цит. за: Die Neue Zeit 4 (1886), P. 555.

Прудон, який хоче дистанціюватися від професійних змовників, часом називає себе новою людиною — людиною, яка замість барикади обирає полеміку; людиною, яка щовечора сидить за столом з начальником поліції й здатна заслужити довіру всіх де ла Оддів світу. (цит. за *Gustav Geffroy:* L'enfermé. Paris, 1897, P. 180–181). *(Прим. автора)*

29. *Marx:* Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte. Neue ergänzte Ausgabe mit einem Vorwort von F. Engels. Hrsg. und eingeleitet von D[avid] Rjazanov. Wien, Berlin 1917, P. 73. *(Прим. автора)*

30. *(з лат.)* — адвокат диявола, тут: доскіпливий критик, обвинувач.

31. *Charles Baudelaire:* Oeuvres. Texte établi et annoté par Yves-Gérard Le Dantec. 2 Bde. Paris 1931-1932. (Bibliothèque de la Pleiade. 1 та 7) II, P. 415. *(Далі в посиланнях подаватиметься лише номер тому й сторінки) (Прим. автора)*

32. *Жуль Леметр* (1853–1914) — французький критик, член Французької академії, очільник «імпресіоністської школи».

33. *Marx und Engels*, Bespr. von Chenu und de la Hodde, P. 556, *див. прим. 28. (Прим. автора)*

34. Генерал Опік був вітчимом Бодлера. *(Прим. автора)*

35. II, P. 728. *(Прим. автора)*

36. *Baudelaire:* Lettres à sa mère. Paris 1932, P. 83. *(Прим. автора)*

37. *Жорж Сорель* (1847–1922) — французький філософ і соціолог, теоретик анархізму і революційного синдикалізму.

38. *Луї-Фердінан Селін* (1894–1961) — французький письменник і лікар. На відміну від художніх творів Селіна його памфлети, зокрема «Дрібниці для погрому», позначені відвертим антисемітизмом і спрямовані на викриття так званої «світової єврейської змови».

39. II, P. 666. *(Прим. автора)*

40. *Charles Prolès:* Raoul Rigault. La préfeture de police sous la Commune. Les otages. (Les hommes de la révolution de 1871.) Paris 1898, P. 9. *(Прим. автора)*

41. *Baudelaire:* Lettres à sa mère. P. 278, *див. прим.* 36. *(Прим. автора)*

42. *Marx und Engels*, Bespr. von Chenu und de la Hodde, P. 556, *див. прим. 28. (Прим. автора)*

43. пор. *Ajasson de Grandsagne* та *Maurice Plaut:* Révolution de 1830. Plan des combats de Paris aux 27, 28 et 29 juillet. Paris [O. J.]. *(Прим. автора)*

44. *Шарль Фур'є* (1772–1837) — французький соціаліст-утопіст.

45. *Victor Hugo:* Oeuvres complètes. Édition définitive d'après les manuscrits originaux. Roman. T. 8: Les misérables. IV. Paris 1881, P. 522-523. *(Прим. автора)*

46. I, P. 229. *(Прим. автора)*

47. цит. *Charles Benoist:* La crise de l'état moderne. Le «mythe» de «la classe ouvrière», in: Revue de deux mondes, 84^{e} année, 6^{e} période, tome 20, 1er mars 1914, P. 105. *(Прим. автора)*

48. *Адольф Тьєр* (1797–1877) — французький політичний діяч та історик.

49. *Georges Laronze:* Histoire de la Commune de 1871 d'après des documents et des souvenirs inédits. La justice. Paris 1928, P. 532. *(Прим. автора)*

50. *Оґюст Бланкі* (1805–1881) — французький революціонер, активний учасник революційних подій 1830, 1848 та 1870–1871 років.

51. *Marx:* Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, P. 28, *див. прим. 29. (Прим. автора)*

52. *Marx und Engels*, Bespr. von Chenu und de la Hodde, P. 556, *див. прим. 28. (Прим. автора)*

53. *Habits noirs (фр. «вбрані у чорне»)* — від назви однойменного роману Поля Феваля (1816–1887), в якому йдеться про підпільну організацію в тогочасному Парижі. *(Прим. автора)*

54. Звіт Й. Й. Вайса; цит. *Gustave Geffroy:* L'enfermé, P. 346–348, *див. прим. 28. (Прим. автора)*

55. Бодлер умів оцінити такі деталі. «Чому бідні,— писав він,— не вдягають рукавичок, коли просять милостиню». (II, P. 424) Ці слова він приписав невідомому. Та вони мають бодлерівський відбиток. *(Прим. автора)*

56. *Marx und Engels*, Bespr. von Chenu und de la Hodde, P. 556, *див. прим. 28. (Прим. автора)*

57. *Marx:* Die Klassenkämpfe in Frankreich 1848 bis 1850. Abdruck aus der «Neuen Rheinischen Zeitung», Politisch-ökonomische Revue, Hamburg 1580. Mit Einleitung von Friedrich Engels. Berlin, 1895, P. 87. *(Прим. автора)*

58. *H.-A. Frégier:* Des classes dangereuses de la population dans les grandes villes, et les moyens de les rendre meilleures. Paris 1840. Bd. I, P. 86. *(Прим. автора)*

59. *Edouard Foucaud:* Paris inventeur. Physiologie de l'industrie française. Paris 1844, P. 10. *(Прим. автора)*

60. I, P. 120. *(Прим. автора)*

61. *Фредерик Ле Пле* (1806–1882) — французький інженер, економ, соціолог та соціальний реформатор.

62. Бюджет є соціальним документом не стільки через відомості, зібрані в певній родині, стільки через спробу представити менш відразливими найбільші злидні завдяки акуратному розписуванню цього бюджету за рубриками. Маючи на меті не залишити жодних проявів нелюдяності без відповідних параграфів, дотримання яких у цих проявах можна побачити, тоталітарні держави довели до досконалості систему, зародок якої, як то можна припустити, вже пробивався в ранніх стадіях капіталізму. Четвертий розділ цього бюджету ганчірника — культурні потреби, розваги та гігієна — подано таким чином: «Освіта дітей: плату за школу сплачує годувальник сім'ї — 48 фр. 00; придбання книжок — 1 фр. 45. Допомога та милостиня (працівники цього стану зазвичай не дають милостині); святкування та урочистості: прийняття їжі всією родиною, що відбуваються за межами *barrière* (мурів) Парижа (8 відвідувань за рік): вино, хліб та смажена картопля — 8 фр. 00; страви, що складаються з макаронів,— здобрені маслом та сиром — до цього вино: на Різдво, в карнавальний вівторок, на Великдень, та Трійцю — ці витрати подано в першому розділі; жувальний тютюн для чоловіка (недопалки, зібрані самим робітником) (...) становить від 5 фр. 00 до 34 фр. 00; нюхальний тютюн для жінки (купується) (...) 18 фр. 66; іграшки та інші дарунки для дитини — 1 фр. 00 (...) листування з родичами: листи братів робітника, що мешкають в Італії: в середньому один на рік (...).

Додаток. Найважливішим забезпеченням родини при нещасному випадку є приватні пожертви (...) щорічні заощадження (робітник не має таких можливостей; його головною метою є забезпечити відповідно до свого становища всім необхідним свою жінку та свою малолітню дочку; грошей він не відкладає, а витрачає все зароблене)». (*Frédéric Le Play:* Les ouvriers européens. Paris 1855, p. 274–275)

Дух такого дослідження ілюструє саркастичне зауваження Бюре: «Оскільки людяність не дозволяє, щоб люди помирали як тварини, тож не можна відмовити їм у милостині у вигляді труни». (*Eugène Buret:* De la misère des classes laborieuses en Angleterre et en France; de la nature de la misère, de son existence, de ses éffets, de ses causes, et de l'insuffisance des remèdes qu'on lui opposés jusqu'ici; avec l'indication des moyens propres à en affranchir les sociétés. Paris 1840. v. I, p. 266). *(Прим. автора)*

63. Захопливо спостерігати, як поступово наростає бунтівливість у різних варіантах кінцевого рядка. Так у першому варіанті сказано:

...Qui nous avait déjà donné le doux sommeil,
Et voulut ajouter le Vin, fils du Soleil,
Pour réchauffer le coeur et calmer la souffrance
De tous ses malheureux qui meurent en silence. (I, P. 605)

[*...Який солодкий сон приносить їм усім*
І ще додав вина священний сонця син,
Щоб серце розігріть й страждання вгамувати
Нещасним тим, що в тишині повинні помирати.
(Переклад Романа Осадчука)]

1852 року ці рядки звучали так:

Pour apaiser le coeur et calmer la souffrance
De tous ces innocents qui meurent en silence,
Dieu leur avait déjà donné le doux sommeil;
Il ajouta le Vin, fils sacré du Soleil (I, P. 606)

[*Щоб серце стишити й страждання вгамувати*
невинним тим, що в тишині повинні помирати,
Господь солодкий сон приносить їм усім;
Та ще їм дав вино священний сонця син!
(Переклад Романа Осадчука)]

І врешті 1857 року ці рядки звучать з промовистою зміною сенсу:

Pour noyer la rancoeur et bercer l'indolence
De tous ces vieux maudits qui meurent en silence,
Dieu, touché de remords, avait fait le sommeil;
L'Homme ajouta le Vin, fils sacré du Soleil!

[*Щоб стихомирити боління та печалі*
Старих старців, що мруть під плотом чи в шпиталі,
Сон сотворив Господь; Людина ж додала
До сну святе вино, плід світла і тепла.
(Переклад Дмитра Павличка)]

Тут можна чітко спостерегти, як строфа впевнено набуває свого богохульського змісту. *(Прим. автора)*

64. *Шарль Оґюстен де Сент-Бев* (1804–1869) — французький літературний критик і поет, одна з провідних постатей французької літератури XIX століття.

65. *C. A. Sainte-Beuve:* Les consolations. Pensées d'août. Notes et sonnets — un dernier rêve. (Poésies de Sainte-Beuve. 2^e^ partie) Paris 1863, P. 193. *(Прим. автора)*

66. *Бернар-Адольф Ґраньє де Кассаньяк* (1806–1880) — французький журналіст і політичний діяч бонапартистського спрямування.

67. *Marx:* Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Ungekürzte Ausgabe nach der zweiten Auflage von 1872. [Geleitet von Karl Korsch.] Bd. 1 Berlin 1932, P. 173. *(Прим. автора)*

68. Термін *«раса»*, який втратив свою благопристойність після його активного вживання в націонал-соціалістській ідеології, в часи Бодлера був цілком респектабельним і навіть модним.

69. Під заголовком було подано зауважу, опущену в пізніших виданнях. У ній вірші цього циклу були представлені як високолітературні стилізації «софізмів незнання та люті». Насправді тут не може бути жодної мови про стилізацію. Прокуратура Другої імперії все зрозуміла, так само, як розуміють і наступники. З певною безтурботністю це розкриває барон Сейєр у своїй інтерпретації вірша, що починає цикл «Бунт». Вірш називається «Зречення святого Петра», він містить такі рядки:

«Скажи, хіба тоді ти не згадав хвали (...)
як з храму гендлярів той набрід з-під престолу,
Ти проганяв бичем, як ти творив життя,
Скажи, чи не ввійшло у серце каяття
Раніше за той спис, що вбився в плоть схололу?» (I, P. 136)
(Переклад Дмитра Павличка)

У цих докорах сумління іронічний критик вбачає закиди до самого себе «проґавити таку чудову нагоду, щоб запровадити диктатуру пролетаріату» (*Ernest Seillière:* Baudelaire. Paris 1931, P. 193). *(Прим. автора)*

70. *Miserere — від лат. «помилуй»*, початок 50 (в масоретській традиції — 51) псалма; офітична літургія *(від гр. όφις «змія»)* — літургія однієї з гностичних сект.

71. *Jules Lemaître:* Les contemporains. Études et portraits littéraires. 4e série. (14e éd., Paris 1897) P. 30. *(Прим. автора)*

72. *Шарль де В'єль-Кастель* (1800–1887) — французький історик і дипломат.

73. *Альфред де Віньї* (1797–1863) — французький поет-романтик.

74. *Оґюст Бартелемі* (1796–1867) — французький поет-сатирик.

75. пор. *Auguste-Marseille Barthélemy:* Némésis. Satire hebdomadaire. Paris 1834. Bd. I, P. 225 («L'archevêché et la bourse»). *(Прим. автора)*

76. *Marx:* Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, P. 124, *див. прим. 29. (Прим. автора)*

77. *П'єр Дюпон* (1821–1870) — французький поет і шансоньє.

78. *Жуль Амеде Барбе д'Оревільї* (1808–1889) — французький прозаїк і публіцист.

79. *Jules Amédée Barbey d'Aurevilly:* Les oeuvres et les hommes. (XIXe siècle) 3e partie: Les poètes. Paris 1862, P. 242. *(Прим. автора)*

80. *Pierre Larousse:* Grand dictionnaire universel du XIXe siècle. V. 6 Paris 1870, P. 1413 (Article «Dupont»). *(Прим. автора)*

81. *Marx:* Dem Andenken der Juni-Kämpfer; cit. Nach: Karl Marx als Denker, Mensch und Revolutionär. Ein Sammelbuch. Hrsg. von D. Rjazanov. Wien, Berlin 1928, P. 40. *(Прим. автора)*

82. *Pierre Dupont:* Le chant du vote. Paris 1850; книга без пагінації. *(Прим. автора)*

83. *Оґюст Барб'є* (1805–1882) — французький поет.

84. II, P. 403–405. *(Прим. автора)*

85. *Paul Desjardins:* Poètes contemporains. Charles Baudelaire, in: Revue bleue. Revue politique et littéraire (Paris), 3e série, tome 14, 24me année, 2e semestre, No. 1, 2 juillet 1887, p. 19. *(Прим. автора)*

86. II, p. 659. *(Прим. автора)*

87. II, p. 555. *(Прим. автора)*

88. *Еміль де Жирарден* (1802–1884) — французький видавець і журналіст.

89. *Saint-Beuve:* De la littérature industrielle, in: Revue de deux mondes, 4e série. 1839, p. 682–683. *(Прим. автора)*

90. *Дельфіна де Жирарден* (1804–1855) — французька письменниця, дружина Еміля де Жирардена.

91. *Mme Emile de Girardin née Delphine Gay:* Oeuvres complètes. V. 4: Lettres parisiennes 1836–1840. Paris 1860, p. 289–290. *(Прим. автора)*

92. *Bevues parisiennes* — сатиричне видання Ґастона де Флотта, назва якого означає «Паризькі промахи» й нагадує назву *«Revues parisiennes»* («Паризькі огляди»). В німецькому виданні, з якого зроблений цей переклад, допущено помилку й подано цю назву як *«Revues parisiennes»*. Правильну назву видання подано в каталозі Національної бібліотеки Франції.

93. *Ґастон де Флотт* (1805–1882) — французький видавець і журналіст з Марселя.

94. *Gabriel Guillemot:* Le Bohème. Physionomies parisiennes. Dessins par Hadol. Paris 1868, p. 72. *(Прим. автора)*

95. «Не надто загострюючи увагу, можна легко помітити, що та дівчина, яка о восьмій вечора показується в елеґантному костюмі, є тією самою, яка о дев'ятій виступає як гризетка, а о десятій показується як селянка». (F.-F.-A. Béraud: Les filles publiques de Paris, et la police qui les régit. Paris, Leipzig 1839. V. 1, p. 51.) *(Прим. автора)*

96. *Alfred Nettement:* Histoire de la littérature française sous le Gouvernement de Juillet. 2e éd., Paris 1859. v. I, p. 301–302. *(Прим. автора)*

97. пор. *Ernest Lavisse:* Histoire de France contemporaine. Depuis la révolution jusqu'à la paix de 1919. v. 5: S. Charléty: La monarchie de juillet (1830–1848). Paris 1921, p. 352. *(Прим. автора)*

98. пор. *Eugène de Jacquot Mirecourt:* Fabrique de romans. Maison Alexandre Dumas et Compagnie. Paris 1845. *(Прим. автора)*

99. *Paulin Limayrac:* Du roman actuel et de nos romanciers, in: Revue de deux mondes, tome II, 14e année, nouvelle série, 1845, p. 953–954. *(Прим. автора)*

100. *Paul Saulnier:* Du roman en général et du romancier moderne en particulier, in: Le bohème. Journal non politique. Ier année, No. 5, 29 avril 1855, p. 2. *(Прим. автора)*

101. *Marx:* Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, p. 68, *див. прим. 29. (Прим. автора)*

102. *Альфонс Карр* (1808–1890) — французький письменник, журналіст та редактор газети *«Le Figaro»*.

103. У відкритому листі до Ламартіна ультрамонтаньяр Луї Вейо пише: «Хіба вам не відомо, що „бути вільним" насамперед має означати: зневажати золото! А щоб забезпечити собі свободу того роду, яка купується за золото, Ви виробляєте свої книжки тим же комерційним способом, як овочі або вино!» (*Louis Veuillot.* Pages choisies avec une introduction critique par Antoine Albalat. Lyon, Paris 1906, p. 31. *(Прим. автора)*

104. *Marx:* Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, p. 122–123, *див. прим. 29. (Прим. автора)*

105. *Marx*, цит. p. 122. *(Прим. автора)*

106. *Андре Шеньє* (1762–1794) — французький поет, журналіст, політичний діяч.

107. Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme. Nouvelle édition. (Poèmes de Sainte-Beuve — Ire partie.) Paris 1863, p. 159–160. *(Прим. автора)*

108. Використовуючи донесення тодішнього російського посла в Парижі, Кісельова, Покровський довів, що події розгорталися так, як їх уявляв Маркс в праці «Класова боротьба у Франції». 6 квітня 1849 року Ламартін запевнив посла, що до міста стягують війська — захід, який буржуазія пізніше намагалася виправдати робітничими демонстрація 16 квітня. Зауваження Ламартіна про те, що для концентрації військ йому потрібно днів десять, насправді кидає на ці демонстрації двозначне світло. (пор.: *M. N. Pokrowski. Historische Aufsätze. Ein Sammelband. Wien, Berlin 1928, P. 108–109.) (Прим. автора)*

109. *Sainte-Beuve:* Les consolations, P. 118, *див. примітку 65. (Прим. автора)*

110. цит. *François Porché:* La vie douloureuse de Charles Baudelaire. Paris 1926, P. 248. *(Прим. автора)*

111. *Франсуа Порше* (1877–1844) — французький письменник і літературний критик.

112. пор.: *Porché*, цит, P. 156. *(Прим. автора)*

113. *Ернест Рено* (1864–1936) — французький письменник, представник «Романської школи» поетів, якийсь час працював комісаром поліції.

114. *Ernest Raynaud:* Ch. Baudelaire. Étude biographique et critique suivi d'un essai de bibliographie et d'iconographie baudelairiennes, Paris 1922, P. 319. *(Прим. автора)*

115. II, P. 385. *(Прим. автора)*

116. *Альфред де Мюссе* (1810–1857) — французький письменник, представник пізнього романтизму.

117. *Анрі Мюрже* (1822–1861) — французький письменник. Тривалий час жив у злиднях.

118. цит. *Eugène Crépet:* Charles Baudelaire. Étude biographique, revue et mise à jour par Jacques Crépet. Paris 1906, P. 196–197. *(Прим. автора)*

119. *Жуль Труба* (1836–1914) — французький письменник, останній секретар критика Шарля Оґюстена де Сент-Бева.

120. I, P. 209. *(Прим. автора)*

II. ФЛАНЕР

121. пор. *Charles Louandre:* Statistique littéraire. De la production intellectuelle en France depuis quinze ans. Dernière partie, in: Revue de deux mondes, tome 20, 17e année, novelle série, 15 novembre 1847, p. 686–687. *(Прим. автора)*

122. *Анрі Моньє* (1799–1877) — французький художник-карикатурист, письменник і актор. Відомий своїм персонажем Жозефа Прюдома, що був втіленням французького обивателя.

123. *Едуард Фукс* (1870–1940) — німецький культуролог, історик і письменник марксиського спрямування.

124. *Оноре Дом'є* (1808–1879) — французький художник, скульптор, графік, карикатурист, представник реалізму.

125. *Eduard Fuchs:* Die Karikatur der europäischen Völker. Erster Teil: Vom Altertum bis zum Jahre 1848. 4. Aufl., München 1921, p. 362. *(Прим. автора)*

126. *Жорж Ежен Осман*, відомий як *Барон Осман* (1809–1891) — французький державний діяч, містобудівник; його масштабна перебудова Парижа багато в чому визначила теперішній вигляд французької столиці.

127. *Ferdinand von Gall:* Paris und seine Salons. Bd. 2. Oldenburg 1845, p. 22. *(Прим. автора)*

128. *Константен Ґіс* (1802–1892) — французький художник. Про нього йдеться в програмній статті Бодлера «Художник сучасного життя» (1863).

129. II, p. 333. *(Прим. автора)*

130. *Ґеорґ Зіммель* (1858–1918) — німецький соціолог і філософ, один з представників «філософії життя», засновник соціології як науки.

131. *Georg Simmel:* Mélanges de philosophie rélativiste. Contribution à la culture philosophique. Traduit par A. Guillain. Paris 1912, p. 26–27. *(Прим. автора)*

132. *Барон Едуард Булвер-Літтон* (1803–1873) — англійський письменник, автор історичних та великосвітських романів.

133. пор. *Edward Georg Bulwer Lytton:* Eugen Aram. A Tale. By the Autor of «Pelham», «Devereux» etc. Paris 1832, P. 314. *(Прим. автора)*

134. *Marx und Engels über Feuerbach.* Der erste Teil der «Deutschen Ideologie», in: Marx-Engels-Archiv (Zeitschrift der Marx-Engels-Instituts in Moskau, hrsg. Von D. Rjazanov, Frankfurt a. M.), Bd. I, 1926, P. 272. *(Прим. автора)*

135. *Едуар Фуко* — французький письменник, автор книг про французьку промисловість та театр.

136. *Foucaud*, P. 222–223, *див. примітку 59. (Прим. автора)*

137. *Йоганн Каспар Лафатер* (1741–1801) — швейцарський письменник, засновник кримінальної антропології, автор трактату про фізіономіку.

138. *Франц Йозеф Ґалль* (1758–1828) — австрійський медик, засновник френології, яка намагалася визначити людський характер за будовою черепа.

139. *Honoré de Balzac*: Le cousin Pons. Ed. Conard. Paris 1914, P. 130. *(Прим. автора)*

140. *Альфред Дельво* (1825–1867) — французький письменник, журналіст, лексикограф. Працював у *«Le Figaro»*. Автор словника арго та словника еротики.

141. II, P. 637. *(Прим. автора)*

142. *Френсіс Бекон* (1561–1626) — англійський філософ, засновник емпіризму.

143. *Жозеф де Местр* (1753–1821) — католицький філософ і письменник, представник фундаментального консерватизму. Надособистісну волю нації або держави ставив вище волі окремого індивіда.

144. цит. *Adolphe Schmidt:* Tableaux de la révolution française. Publiés sur les papiers inédits du département et de la police secrète de Paris. Bd. 3. Leipzig 1870, p. 337. *(Прим. автора)*

145. II, p. 333 *(Прим. автора)*

146. У «Серафіті» Бальзак пише про «швидкий погляд, сприйняття якого постачає фантазії надзвичайно мінливі контрасти земних ландшафтів». *(Прим. автора)*

147. пор. *Régis Messac:* Le «Detective Nouvel» et l'influence de la pensée scientifique. Paris 1929. *(Прим. автора)*

148. *Джеймс Фенімор Купер* (1789–1851) — американський письменник-романтик, автор романів про завоювання Дикого Заходу.

149. *Поль Феваль* (1816–1887) — французький письменник, автор пригодницьких та детективних романів.

150. *Пейрад* — один з персонажів «Людської комедії» Оноре де Бальзака.

151. пор. *André le Breton:* Balzac. L'homme et l'oeuvre. Paris 1905, p. 83. *(Прим. автора)*

152. *Іполіт Бабу* (1823–1878) — французький письменник і літературний критик. Відомий тим, що запропонував Бодлерові назву до його збірки поезій «Квіти Зла».

153. *Hippolyte Babou:* La vérité sur le cas de M. Champfleury. Paris 1857, p. 30. *(Прим. автора)*

154. *Едґар Аллан По* (1809–1849) — американський поет і прозаїк, представник романтизму, відомий насамперед своїми макабричними, містичними та детективними оповіданнями. Багато творів По було перекладено французькою саме Шарлем Бодлером.

155. *Поль Валері* (1871–1945) — французький філософ, есеїст та поет-символіст. Прихильник так званої «чистої поезії». 12 разів був номінований на Нобелівську премію з літератури.

156. пор. *Baudelaire:* Les fleures du mal. Ed. Crès. Paris 1928.— Introduction de Paul Valéry. *(Прим. автора)*

157. II, P. 424. *(Прим. автора)*

158. *Disjecta membra (лат.)* — досл. відірвані органи. Сталий вислів, що означає «невід'ємні частини чогось цілого». Вислів уперше вживається у Горація в «Сатирах» (1,4,62), коли йдеться про те, чи віршований розмір є достатньою ознакою поезії на відміну від прози.

159. *Донасьєн Альфонс Франсуа де Сад* (1740–1814) — французький письменник і філософ. Учасник Французької революції. У своїх творах Сад зображав руйнівну силу абсолютної свободи, непідвладної моралі, релігії чи закону. *Див.: Маркіз де Сад. Філософія в будуарі / З французької переклав Андрій Рєпа. — Київ: Комубук, 2016.*

160. «Щоб пояснити зло (...) слід постійно звертатися до Сада». (II, P. 694). *(Прим. автора)*

161. *Edgar Poe:* Histoires extraordinaires. Traduction de Charles Baudelaire. (Charles Baudelaire: Oeuvres complètes. v. 5; Traductions I. Ed. Calman Lévy.) Paris 1885, P. 484–486. *(Прим. автора)*

162. I, P. 106. *(Прим. автора)*

163. *Альбер Тібоде* (1874–1936) — французький літературознавець і літературний критик, учень Анрі Берґсона.

164. *Albert Thibaudet:* Intérieurs. Baudelaire, Fromentin, Amiel. Paris 1924, P. 22. *(Прим. автора)*

165. Мотив кохання до перехожої підхоплює в одному зі своїх ранніх віршів Ґеорґе. Та вирішальний момент він таки випустив — ту течію натовпу, яка проносить жінку попри поета. Тож у нього виходить сором'язлива елегія. Погляд мовця, як він зізнається своїй панії, «стежку власну залишає / До щік ясних звернувшись і до скронь / Де він спинитись мужності не має» (Stefan George. Hymnen Pilgerfahrten Algabal. 7. Aufl., Berlin, 1922, S. 23. [Український переклад Олега Зуєвського за виданням: Вибраний Стефан Георге по українському та іншими передусім слов'янськими

мовами / Ігор Костецький, Олег Зуєвський.— Штуттгарт: «На Горі», 1968–1971.— с. 217]).

Бодлер не залишає жодних сумнівів у тому, що він зазирнув перехожій просто у вічі. *(Прим. автора)*

166. Мова йде про період Липневої монархії у Франції (1830–1848), коли на троні був король Луї Філіпп (1773–1850).

167. *Макартський стиль* — від імені австрійського художника-декоратора Ганса Макарта (1840–1884), представника академізму.

168. Беньямін допускає хронологічну неточність: роман Бальзака «Модеста Міньйон» з'явився 1844 року.

169. *Balzac:* Modeste Mignon. Ed. du Siècle. Paris 1850, P. 99 *(Прим. автора)* — Український переклад Віктора Шовкуна.

170. *Sigmund Engländer:* Geschichte der französischen Arbeiter-Associationen. Dritter Theil. Hamburg 1864, P. 126. *(Прим. автора)*

171. I, P. 115. *(Прим. автора)*

172. *Жак Крепе* (1874–1952) — французький журналіст, філолог-романіст, історик літератури. Відомий бодлерознавець. Його батько *Ежен Крепе* (1827–1892) особисто знав Бодлера й після його смерті придбав його архів та опублікував повне видання творів Бодлера.

173. *Альфонс Бертійон* (1853–1914) — французький криміналіст і антрополог, який розробив антропометричну систему ідентифікації особи.

174. *Poe:* Histoires extraordinaires. Traduction de Charles Baudelaire. (Charles Baudelaire: Oeuvres complètes. V. 6; Traductions II. Ed. Calman Lévy.) Paris 1887, P. 102. *(Прим. автора)*

175. *Ернест Теодор Амадей Гофман* (1776–1822) — німецький письменник, один із класиків романтизму.

176. *Ernst Theodor Amadeus Hoffmann:* Ausgewählte Schriften. Bd. 15: Leben und Nachlaß. Von Julius Eduard Hitzig. Bd. 3. 3. Aufl., Stuttgart 1839, P. 32–34. *(Прим. автора)*

177. цит. Anon. *Franz Mehring:* Charles Dickens, in: Die Neue Zeit 30 (1911–1912), Bd. I, P. 622. *(Прим. автора)*

178. II, P. 710. *(Прим. автора)*

179. пор. *Marcel Poëte* [U.A.]: La transformation de Paris sous le Seconde Empire. Exposition de la Bibliothèque et des travaux historique de la ville de Paris. Organisée avec le concours des collections de P. Blondel [U.A.]. Paris 1910, P. 65. *(Прим. автора)*

180. *Julien Lemer:* Paris au gaz. Paris 1861, P. 10.

Той самий образ у *«Crépuscule du soir»* («Вечоровий смерк»): небо повільно закривається, як великий альков; пор. I, P. 108. *(Прим. автора)*

181. *Альфред Дельво* (1825–1867) — французький письменник і журналіст.

182. *Alfred Delvau:* Les heures parisiennes. Paris 1866, P. 206. *(Прим. автора)*

183. пор. *Louis Veillot:* Les odeurs de Paris. Paris 1914, P. 182. *(Прим. автора)*

184. *Роберт Луїс Стівенсон* (1850–1894) — шотландський письменник, відомий насамперед своїми пригодницькими творами. Беньямін має на увазі коротке есе Стівенсона *«A Plea for Gas Lamps»* (1878).

185. *Robert Louis Stevenson:* Viriginibus Peurisque and Other Papers. London (?), P. 192 («A Plea for Gas Lamps»). *(Прим. автора)*

186. *Квінт Септимій Флоренс Тертуліан* (155 — після 220) — ранньохристиянський письменник, теолог і філософ.

187. *Poe:* Nouvelles histoires extraordinaires, P. 94, *див. прим. 174. (Прим. автора)*

188. *Poe:* Histoires grotesques et sérieuses. (Charles Baudelaire: Oeuvres complètes. Ed. Crépet-Pichois. [V. 10]) Paris 1937, P. 207. *(Прим. автора)*

189. *Poe:* Nouvelles histoires extraordinaires, P. 94, *див. прим. 174. (Прим. автора)*

190. *Poe*, цит. р. 90–91. *(Прим. автора)*

191. *Poe:* Nouvelles histoires extraordinaires, р. 89, *див. прим. 174*.

До цього місця є паралель в *«Un jour de pluie»* («Дощовому дні») Цей вірш хоч і підписаний іншою рукою, належить Бодлеру (пор. Charles Baudelaire: Vers retrouvés. Éd. Jules Mouquet. Paris 1929). Аналогія останнього рядка зі згадкою про Тертуліана в По дивовижна тим більше, що ця річ була написана не пізніше 1843 року — в той час, коли Бодлер нічого не знав про По.

Chacun, nous coudoyant sur trottoir glissant,
Egoïste et brutal, passe et nous éclabousse,
Ou, pour courir plus vite, en s'éloignant nous pousse.
Partout fange, déluge, obscurité du ciel:
Noir tableau qu'eût rêvé le noir Ezéchiel! (I, р. 211)
(Прим. автора)

[*Штовхає кожен на слизькому тротуарі,*
То грубіян якийсь біжить поперед нас
Й болотом ляпає, прискоривши якраз,
Тут твань, калюжі й темрява всуціль —
Як чорная скрижаль, що снив Єзекіїль.
(Переклад Романа Осадчука)]

192. *Poe*, цит. р. 89–90. *(Прим. автора)*

193. Образ Америки, який склався в Маркса, здається зітканий із тієї самої матерії, що і в По. Маркс вказує на «гарячковий молодий рух матеріального виробництва» в Штатах й робить його відповідальним за те, що «не було ні часу, ні нагоди», щоб «усунути старий духовний світ» (*Marx:* Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, р. 30, *див. прим. 29*). Навіть сам вигляд комерсантів у По має в собі щось демонічне. Бодлер змальовує, як з настанням темряви в повітрі «мляво, як торговий люд, прокидаються злі демони» (I, р. 108). Можливо, це місце у «Вечоровому смерку» виникло під впливом По. *(Прим. автора)*

194. *Алоїс Зенефельдер* (1771–1834) — німецький винахідник, відомий своїм винаходом літографії.

195. *Вінслов Фредерік Тейлор* (1856–1915) — американський інженер, основоположник наукової організації праці та менеджменту.

196. пор. *Georges Friedmann:* La crise du progrès. Esquisse d'histoire des idées 1895–1935. 2e éd., Paris 1936, P. 76. *(Прим. автора)*

197. *Поль-Ернест де Ратьє* (1828–?) — французький письменник, автор численних памфлетів та віршів у прозі, любитель літературних містифікацій.

198. *Paul-Ernest de Rattier:* Paris n'existe pas. Paris 1857, P. 74–75. *(Прим. автора)*

199. *Poe:* Nouvelles histoires extraordinaires, P. 98, *див. прим. 174. (Прим. автора)*

200. *Жуль Лафорг* (1860–1887) — французький поет-символіст.

201. *Jules Laforge:* Mélanges posthumes. Paris 1903, P. 111. *(Прим. автора)*

202. пор. *Marx:* Das Kapital, P. 95, *див. прим. 67. (Прим. автора)*

203. I, P. 420–421. *(Прим. автора)*

204. До прикладів, що зібрані тут в першій частині, слід додати як один з найбільш значущих другий вірш із назвою «Сплін». Навряд чи хтось до Бодлера міг написати щось подібне до такого його рядка: «Я будуар старий, де перев'яли ружі» *(тут і далі в примітці — переклад Дмитра Павличка)* (I, P. 86). Весь вірш спрямований на проникнення в матерію, яка в подвійному сенсі є мертвою. Окрім того, що це неорганічна матерія, вона ще й вийшла з процесу обігу.

Жива матеріє, мій духу, ти однині —
Граніт, оточений похмурістю пустині,
В Сахарі приспаний, де ні душі нема,
Забутий сфінкс, чий вид проймає лють німа,
Хто гнівно дивиться в пісків лице безкрає,
І тільки в променях призахідних співає.

Образ сфінкса, яким завершується вірш, наділений похмурою красою магазинних охоронців, на яких ще можна надибати в пасажах. *(Прим. автора)*

205. II, P. 627. *(Прим. автора)*

206. I, P. 421. *(Прим. автора)*

207. I, P. 421. *(Прим. автора)*

208. I, P. 108. *(Прим. автора)*

209. *Engels:* Die Lage der arbeitenden Klasse in England. Nach eigener Anschauung und authentischen Quellen, 2. Aufl., Leipzig 1848, P. 36–37. *(Прим. автора)*

210. II, P. 626. *(Прим. автора)*

211. Йдеться про вірш «Любов до облуди». В українському перекладі Михайла Москаленка образ персика було опущено.

212. *Персі Біші Шеллі* (1792–1822) — англійський поет-романтик.

213. *Percy Bysshe Shelley:* The Complete Poetical Works. London 1932, P. 346. («Peter Bell the Third Part»). *(Прим. автора)*

214. I, P. 102. *(Прим. автора)*

Цитата з вірша «Старі жінки»,
український переклад Михайла Москаленка.

215. пор. I, P. 102. *(Прим. автора)*

216. II, P. 193. *(Прим. автора)*

217. II, P. 522. *(Прим. автора)*

218. I, P. 100 *(Прим. автора)*

Цитата з вірша «Сім старих»,
український переклад Михайла Москаленка.

219. I, P. 103. *(Прим. автора)*

Цитата з вірша «Старі жінки»,
український переклад Михайла Москаленка.

220. У циклі «Старі жінки» третій вірш натякає на суперництво через майже дослівну паралель з третім віршем циклу Гюґо «Фантоми». Отож чи не найсильнішим віршам Бодлера відповідають чи не найслабкіші вірші Гюґо. *(Прим. автора)*

221. *Sainte-Beuve:* Les consolations, P. 125, *див. прим. 65*. *(Прим. автора)*

(Висловлювання Сент-Бева, опубліковане з рукопису, належить Жоржу Фарсі).

222. *Hugo von Hofmannsthal:* Vesuch über Victor Hugo. München 1925, P. 49. *(Прим. автора)*

223. цит. *Gabriel Bounoure:* Abîmes de Victor Hugo, in: Mesures, 15 juillet 1936, P. 39. *(Прим. автора)*

224. *Hugo:* Oeuvres complètes, L.C. (S.517) Poésie. V. 2: Les orientales, Les feuilles d'automne. Paris 1880, P. 365. *(Прим. автора)*

225. *Hugo*, L.C. P. 363. *(Прим. автора)*

226. *Ad plures ire (лат.)* — досл. «піти до багатьох», тут «померти». Вислів із «Сатирикону» Петронія.

227. *Хтонічний (від гр.)* — який належить до землі; хтонічні божества у греків — божества, пов'язані з лоном землі.

228. *Gustave Simon:* Chez Victor Hugo. Les tables tournantes de Jersey. Procès-verbaux des séances. Paris 1923, P. 306–308, 314. *(Прим. автора)*

229. *Hugo:* Oeuvres complètes, Poésie. v. 4: Les Châtiments. Paris 1882, P. 397, *див. прим. 45*. («Le caravane IV»). *(Прим. автора)*

230. *Луї Ежен Кавеньяк* (1802–1857) — французький генерал, головний організатор розправи над паризькими робітниками під час Червневого повстання 1848 року.

231. *Національні майстерні (ateliers nationaux)* — майстерні для безробітних, запроваджені після революції 1848 року.

232. *Пелен*, типовий представник низької богеми, так писав у своєму виданні «Червоні ядра. Листок пацифістського клубу прав людини» про цю промову: «Громадянин Гюґо виступив у дебатах Національних зборів. Він проявив себе — чого й слід було чекати — як декламатор, майстер жестикуляції та герой крилатих фраз; у дусі своєї останньої всім відомої наклепницької заяви він говорив про ледарів, злидні, нероб, прошаків, преторіанців, повстання та кондотьєрів — одне слово, він затер метафору, щоб одним махом закінчити національними ательє». (anon., Faits divers, in: Les boulets rouges. Feuille du club pacifique des droits de l'homme (Rédacteur: Le Cen Pélin), 1re année, No. I, Du 22 au 25 juin 1848, P. I) — У своїй «Парламентській історії Другої республіки» Ежен Спюллер писав: «Віктор Гюґо був обраний з голосами реакції. Він завжди голосував разом з правими за двома або трьома винятками, коли політика не грала ролі». (*Eugen Spuller:* Histoire parlementaire de la Seconde République suivi d'une petite histoire du Seconde Empire. Paris 1891, P. 111, P. 266). *(Прим. автора)*

233. *Hugo:* Oeuvres complètes, Roman. V. 8: Les misérables. IV Paris 1881, P. 306, *див. прим. 45*. *(Прим. автора)*

III. СУЧАСНІСТЬ

234. II, P. 26. *(Прим. автора)*

235. II, P. 388. *(Прим. автора)*

236. II, P. 531. *(Прим. автора)*

237. цит. *Albert Thibaudet:* Intérieurs. Paris 1924, P. 15. *(Прим. автора)*

238. *Моріс Баррес* (1862–1923) — французький письменник, журналіст та політик правого спрямування.

239. цит. *André Gide*: Baudelaire et M. Faguet, in: Nouvelle Revue Française, tome 4, 1er novembre 1910, P. 513. *(Прим. автора)*

240. *Ремі де Гурмон* (1858–1915) — французький письменник і літературний критик, один із засновників журналу та видавництва «Меркюр де Франс».

241. *Rémy de Gourmont:* Promenaes littéraires. Deuxième série. Paris 1906, P. 86. *(Прим. автора)*

242. *Ґюстав Кан* (1859–1936) — французький прозаїк і поет, представник символізму.

243. *Baudelaire:* Mon coeur mis à nu et fusées. Journaux intimes. Edition conforme au manuscrit. Préface de Gustave Kahn. Paris 1909, P. 5. *(Прим. автора)*

244. II, P. 334. *(Прим. автора)*

245. цит. *Raynaud*, P. 318, *див. прим. 114. (Прим. автора)*

246. I, P. 96. *(Прим. автора)*

247. *Арсен Уссе* (1815–1896) — французький письменник, журналіст, літературний критик. Представник романтизму.

248. I, P. 405–406. *(Прим. автора)*

249. «*Фланера* не слід змішувати з *badaud* [роззявою]; тут треба враховувати певний нюанс... Простий фланер постійно наділений власною індивідуальністю; тоді як індивідуальність роззяви зникає. Її вбирає в себе зовнішній світ...; він п'янить його до самозабуття. Під впливом видовища, яке він спостерігає, роззява перетворюється в безособову істоту; він вже більше не людина: він — публіка, він — натовп». (*Victor Fournel:* Ce qu'on voit dans les rues de Paris. 1858, P. 263.) *(Прим. автора)*

250. *G. K. Chesterton:* Charles Dickens. Traduit de Archille Laurent et L. Martin-Dupont. Paris O. J. (1927), P. 32. *(Прим. автора)*

251. *Готель «Пімодан»* — старовинна садиба на острові Сент-Луї в центральній частині Парижа. Бодлер мешкав тут у 1843–1845 роках у маленькій мансардній квартирі з «вікном у внутрішній двір», у цьому ж будинку мешкав і його друг, письменник Теофіль Ґотьє.

252. Друг юності Бодлера Прарон писав, згадуючи 1845 рік: «Письмові столи, за якими ми розмірковували або щось писали, рідко були в нас у вжитку. (...) Я, зі свого боку,— провадить він далі після згадки про Бодлера,— бачив його, коли він ходив вулицями

туди й сюди, складаючи на ходу вірші; я не бачив, щоб він сидів перед стосом паперу». (цит. *Alphonse Séché:* La vie des «Fleures du mal». Amiens 1928, P. 84.) Подібний спогад про готель «Пімодан» є і в Банвіля: «Коли я вперше зайшов, то не побачив там ні словників, ні кабінету, не було навіть письмового столу; так само не було ні буфету, ні їдальні, загалом не було нічого, що нагадує умеблювання помешкання буржуа». (*Théodore de Banville:* Mes souvenirs. Paris 1882, P. 81–82). *(Прим. автора)*

253. *Maxime Du Camp:* Souvenirs littéraires. V. 2: 1850–1880. Paris 1906, P. 65. *(Прим. автора)*

254. пор. *George Rency:* Physionomies littéraires. Bruxelles 1907, P. 288. *(Прим. автора)*

255. «Праця є джерелом будь-якого багатства та будь-якої культури».

256. *Marx:* Randglossen zum Programm der Deutschen Arbeiterpartei. Mit einer ausführlichen Einleitung und sechs Anhängen hrsg. von Karl Korsch. Berlin, Leipzig 1922, P. 22. *(Прим. автора)*

257. *Baudelaire:* Dernières lettres inédits à sa mère. Avertissements et notes de Jacques Crépet. Paris 1926, P. 44–45. *(Прим. автора)*

258. *Marx:* Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, P. 122–123, *див. прим. 29*. *(Прим. автора)*

259. Пор. *«Pour toi, vieux maraudeur, / L'amour n'a pas de goût, non plus que la dispute»* (I, P. 89) — «О духу зламаний, зів'ялий до знемоги, / Кохання не дає вже радощів тобі». (Переклад Дмитра Павличка. На жаль, образ мародера, до якого апелює Беньямін, в українському перекладі опущено) — Одна з небагатьох відразливих з'яв серед широкої, переважно безбарвної літератури про Бодлера є книжка якогось Петера Классена. Для цієї книжки, витриманої в порочній термінології гуртка Ґеорґе, в якій Бодлер зображений, так би мовити, в сталевому шоломі, є показовим, що в центр його життя поставлено ультрамонтанську реставрацію, а саме той момент, «коли вулицями Парижа з ескортом озброєним багнетами проходила євхаристична процесія, що символізувала відродження з господньої ласки Царства Божого. Це дійство могло бути вирішальною через свою сутність подією всього його життя». (*Peter Klassen:* Baudelaire. Welt und Gegenwart. Weimar 1931, P. 9)

Слід зауважити, що тоді Бодлерові було всього шість років. *(Прим. автора)*

260. *Marcel Proust:* À propos de Baudelaire, in: Nouvelle revue française, tome 16, 1er juin 1921, p. 646. *(Прим. автора)*

261. I, p. 104. *(Прим. автора)*

262. II, p. 408. *(Прим. автора)*

263. *Balzac:* l'illustre Gaudissart. (Oeuvres complètes (Éd. Calmann Lévy), v. 13: Scènes de la vie de province. Les Parisiens en Province.) Paris 1901, p. 5. *(Прим. автора)*

264. I, p. 119. *(Прим. автора)*

265. II, p. 239. *(Прим. автора)*

266. Під подібним кутом постає самогубство і в Ніцше. «Засуджуючи християнство, важко бути надмірно суворим, адже воно знецінило (...) значущість великого нігілістичного руху очищення, як видається, починав свій розвиток, (...) постійно відраджуючи від акту нігілізму, яким є самогубство». (цит. *Karl Löwith:* Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkunft des Gleichen. Berlin 1935, p. 108.) *(Прим. автора)*

267. *Геракл* — давньогрецький герой, який волів померти у вогнищі біля гори Ета, оскільки не міг зносити біль від отруєного одягу.

268. *Катон Утицький* (95 до н.е.— 46 до н.е.) — давньоримський політичний діяч, який покінчив життя самогубством у місті Утика.

269. *Клеопатра* (69 до н.е.— 30 до н.е.) — цариця Єгипту, яка, за легендою, покінчила життя самогубством, змусивши отруйну змію вжалити її.

270. II, p. 133–134. *(Прим. автора)*

271. *Charles Benoist:* L'homme de 1848. II: Comment il s'est développé le communisme, l'organisation du travail, la réforme, in: Revue des deux mondes, 84e année, 6e période, tome 19, 1er février 1914, p. 667. *(Прим. автора)*

272. *Ретелівська Смерть* — мається на увазі відома серія гравюр німецького художника Альфреда Ретеля (1816–1859) під назвою «Танець Смерті» (1848).

273. II, P. 54–55. *(Прим. автора)*

274. II, P. 134. *(Прим. автора)*

275. *Вотрен*, *Растіньяк*, *Бірото*, *Фонтанарес* — герої різних творів Оноре де Бальзака.

276. II, P. 136. *(Прим. автора)*

277. *Фрідріх Теодор Фішер* (1807–1887) — німецький філософ, письменник, літературознавець та політичний діяч.

278. *Friedrich Theodor Vischer:* Kritische Gänge. Neue Folge. Drittes Heft. Stuttgart 1861, P. 117 («Vernünftige Gedanken über die jetztige Mode»). *(Прим. автора)*

279. I, P. 22. *(Прим. автора)*

280. *Vischer*, ЦИТ, P. 111. *(Прим. автора)*

281. II, P. 134–135. *(Прим. автора)*

282. *Апаш* — кримінальна субкультура в Парижі, що існувала в кінці XIX — на початку XX століть. Назва походить від індіанців апачів, які нібито вирізнялися особливою жорстокістю.

283. *Ґабріель Бунур* (1886–1969) — французький письменник, завідувач редакцією поезії в журналі «Нувель Ревю Франсез».

284. *Noli me tangere (лат.)* — «не торкайся мене», відомий сюжет із Євангелія, який описує перше після Воскресіння явлення Ісуса Христа Марії Магдалині: «Говорить до неї Ісус: *Не торкайся до Мене*, бо Я ще не зійшов до Отця. Але йди до братів Моїх та їм розповіж: Я йду до Свого Отця й Отця вашого, і до Бога Мого й Бога вашого!» (Ів. 20:17)

285. *Bounoure*, P. 40, *див. прим. 223*. *(Прим. автора)*

286. *Феррагюс* — власне Феррагюс XXIII, підприємець та колишній каторжанин, трагічний і загадковий персонаж однойменного роману Бальзака.

287. *«Чорний кіт»* — відоме кабаре на Монмартрі в Парижі, що діяло в 1881–1897 роках. Тут збиралася вся тогочасна паризька богема.

288. *Капернаум покидьків* — метафора, яку Беньямін запозичив з роману Бальзака «Феррагюс», де Капернаумом Бальзак називає хаотичне нагромадження різних речей. Ця метафора відсилає до біблійного міста Капернаума, про яке зокрема згадується в «Новому Завіті», як про прикордонне місто, де окрім юдеїв мешкало багато чужинців, зокрема римських військовиків.

289. I, P. 249–250. *(Прим. автора)*

290. *Надар*, власне *Ґаспар Фелікс Турнашон* (1820–1910) — французький фотограф, карикатурист, письменник та повітроплавець. Автор знаменитого фотопортрета Бодлера (1855).

291. цит. *Firmin Maillard:* La cité des intellectuells. Scènes cruelles et plaisantes de la vie littéraire des gens de lettre au XIX^{e} siècle. 3^{e} éd., Paris O.J. (1905), P. 362. *(Прим. автора)*

292. *Ґійом Аполлінер* (1880–1918) — французький поет, художник, критик. Один з основоположників літературного авангарду.

293. *Кроніаманталь* — герой повісті-трагіфарсу Ґійома Аполлінера «Убієнний поет» (1916).

294. Бодлер тривалий час плекав ідею, взятися за роман з цього середовища. В його приватному архіві було знайдено сліди цієї ідеї у вигляді варіантів заголовків: «Виховання чудовиська», «Сутенер», «Безчесна жінка». *(Прим. автора)*

295. I, P. 193. *(Прим. автора)*

296. Три чверті століття по тому протистояння сутенера й літератора одержало нове життя. Коли з Німеччини було вигнано письменників, у німецькому письменстві поширилася легенда про Горста Весселя. *(Прим. автора)*

297. II, P. 336. *(Прим. автора)*

298. *Kahn*, P. 15, *див. прим. 243*. *(Прим. автора)*

299. II, P. 580. *(Прим. автора)*

300. *Ріхард Ваґнер* (1813–1883) — німецький композитор, диригент та теоретик музики, відомий насамперед своїми «музичними драмами».

301. II, P. 508. *(Прим. автора)*

302. *In nuce (лат.)* — в зародку.

303. II, P. 337. *(Прим. автора)*

304. II, P. 363. *(Прим. автора)*

305. II, P. 326. *(Прим. автора)*

306. *Абель-Франсуа Вільмен* (1790–1870) — французький письменник і державний діяч, літературний критик.

307. *Віктор Кузен* (1792–1867) — французький філософ, історик та політичний діяч, автор доктрин еклектицизму й спіритуалізму.

308. I, P. 99. *(Прим. автора)*

309. *Андромаха* — персонаж «Іліади», дружина Гектора, провідника троянців у війні з греками. Після смерті Гектора й падіння Трої перебувала в рабстві, пізніше одружилася з Геленом, братом Гектора.

310. *Emile Verhaeren:* Les villes tentaculaires. Paris 1904, P. 119 («L'âme de la ville»). *(Прим. автора)*

311. *Шарль Пеґі* (1873–1914) — французький поет, драматург і есеїст. Захоплювався героїчними сюжетами та сюжетами, пов'язаними з моральними та релігійними ідеалами, як есеїст виступав з критикою ідеології поступу.

312. *Charles Péguy:* Oeuvres complètes. (I) Oeuvres de prose. v. 4: Notre jeunesse. Victor-Marie, comte Hugo. Introduction par André Suarès. Paris 1916, p. 388–389. *(Прим. автора)*

313. *Авентин, Авентинський пагорб* — один з семі пагорбів Риму.

314. *Hugo:* Oeuvres complètes, Roman V. 8: Les Misérables. IV. Paris 1881, p. 55–56, *див. прим. 45. (Прим. автора)*

315. *Паризька кампанья* — за аналогією до Римської кампаньї, тобто горбистого ландшафту передмість Рима.

316. *Фрідріх Людвиг Ґеорґ фон Раумер* (1781–1873) — німецький історик, який особливо захоплювався німецьким середньовіччям.

317. *Friedrich von Raumer:* Briefe aus Paris und Frankreich im Jahre 1830. Zweiter Theil. Leipzig 1831, p. 127. *(Прим. автора)*

318. *Hugo:* Oeuvres complètes. Poésie V. 3: Les chants du crépuscule, Les voix intérieures, Les rayons et les ombres. Paris 1880, p. 234 («A l'arc de triomphe III»), *див. прим. 45. (Прим. автора)*

319. *Hugo*, цит. p. 244 («A l'arc de triomphe VIII»). *(Прим. автора)*

320. *Леон Доде* (1867–1942) — французький письменник і публіцист.

321. *Leon Daudet:* Paris vécu. Rive droite. Illustré de 46 compositions et d'une eau-forte originale par P.-J. Poitevin. Paris 1930, p. 243–244. *(Прим. автора)*

322. *Максим дю Кан* (1822–1894) — французький письменник, журналіст і фотограф.

323. *Paul Bourget:* Discours académique du 13 juin 1895. Succession à Maxime Du Camp. L'anthologie de l'Académie française Paris 1921. V. 2 p. 191–193. *(Прим. автора)*

324. *Maxime Du Camp:* Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle. v. 6. Paris 1886, p. 253. *(Прим. автора)*

325. *Joseph Joubert:* Pensées. Précédées de sa correspondance. D'une notice sur sa vie, son caractère et ses travaux par Paul de Raynal. 5e éd., Paris 1869. V. 2, P. 267. *(Прим. автора)*

326. *Жозеф Жубер* (1754–1824) — французький письменник-моралiст.

327. *Шарль Меріон* (1821–1868) — французький гравер, відомий насамперед своїми офортами з краєвидами Парижа, якими захоплювалися Гюґо і Бодлер.

328. У XX столітті біографом Меріона став Ґюстав Жеффруа. Нічого дивного в тому, що справжнім шедевром цього автора є його біографія Бланкі. *(Прим. автора)*

329. *Пон-Неф* (Новий міст) парадоксальним чином є найстарішим мостом Парижа. Споруджений протягом 1578–1607 років.

330. цит. *Geffroy:* Charles Meryon, цит. P. 59.

Меріон починав як морський офіцер. Його остання гравюра зображає Міністерство морського флоту на Площі Згоди. Серед хмар до міністерства мчать коні, екіпажі й дельфіни. Не бракує й кораблів та морських зміів; видно також зграю людиноподібних істот. Жеффруа вважає «значення» вільним від форми й не зупиняється на самій алегорії: «Його мрії сипалися на цей будинок, що був твердим як фортеця. В юності, коли він ще їздив у далекі подорожі, в цьому будинку зберігалися записи про його службову кар'єру. І ось він прощається з цим домом і цим містом, від якого зазнав стільки страждань». (*Gustave Geffroy:* Charles Meryon. Paris 1926, P. 161.) *(Прим. автора)*

331. *Geffroy:* Charles Meryon, P. 3, *див. прим. 330.*

Бажання зберегти «сліди» має вирішальне значення для цього мистецтва. Титульний аркуш Меріона до серії офортів зображує надтріснутий камінь з відбитками слідів давніх рослинних форм. *(Прим. автора)*

332. пор. сповнене докору зауваження П'єра Ампа: «Митець (...) захоплюється колонами вавилонського храму й зневажає фабричні димарі». (*Pierre Hamp.* Littérature, image de la societé, in: Encyclopédie française, v. 16: Arts et littératures dans la société contemporaine I. Paris 1935, fasc. 16.64-I.) *(Прим. автора)*

333. II, P. 293. *(Прим. автора)*

334. *Proust*, P. 656, *див. прим. 260. (Прим. автора)*

335. *Шарль Леконт де Ліль* (1818–1894) — французький та реюньйонський поет, лідер парнаської школи.

336. *Джованні Баттіста Піранезі* (1720–1778) — італійський графік, архітектор, археолог. Відомий своїми офортами з реальними та фантастичними міськими ландшафтами.

337. I, P. 53. *(Прим. автора)*

338. *Barbey d'Aurevilly:* Du dandysme et de G. Brummel. Memoranda. Paris 1887, P. 30. *(Прим. автора)*

339. *Теофіль Ґотьє* (1811–1872) — французький письменник, яскравий представник богеми. Якийсь час мешкав в одному будинку з Бодлером.

340. *Анрі Делатуш* (1785–1851) — французький письменник та журналіст.

341. *Ежен Делакруа* (1798–1863) — французький художник доби романтизму.

342. II, P. 162. *(Прим. автора)*

343. *Шарль Дювейр'єр* (1803–1866) — французький драматург, ідеолог сен-сімонізму.

344. *Henry-René d'Allemagne:* Les Saint-Simoniens 1827–1837. Préface de Sébastien Charléty. Paris 1930, P. 310. *(Прим. автора)*

345. *Клер Демар* (1799–1833) — французька письменниця, журналістка та феміністка. Прихильниця утопічного вчення Сен-Сімона.

346. *Бартелемі Проспер Анфантен* (1796–1864) — французький філософ-утопіст, представник сен-сімонізму.

347. *Claire Demar:* Ma loi d'avenir. Ouvrage posthume publié par Suzanne. Paris 1834, P. 58–59. *(Прим. автора)*

348. цит. *Firmin Maillard:* La légende de la femme émancipée. Histoire de femmes pour servir à l'histoire contemporaine. Paris (O. J.) P. 65. *(Прим. автора)*

349. II, P. 445. *(Прим. автора)*

350. II, P. 448. *(Прим. автора)*

351. I, P. 157. *(Прим. автора)*

352. I, P. 161. *(Прим. автора)*

353. Можливо це алюзія на «*Loi d'avenir*» [«Закон майбутнього»] *Клер Демар*. *(Прим. автора)*

354. II, P. 534. *(Прим. автора)*

355. *Везувійські жінки* — радикальна феміністська група, що існувала у Франції в середині XIX століття.

356. Paris sous la République de 1848. Exposition de la Bibliothèque et des travaux historiques de la ville de Paris. Paris 1909, P. 28. *(Прим. автора)*

357. Промовистим тут є фрагмент за 1844 рік (I, P. 213).— Відомий малюнок тушшю коханки Бодлера демонструє тип ходи, який вражаюче нагадує ходу вагітної. *(Прим. автора)*

358. *Жорж Санд*, власне *Амантіна Аврора Люсіль Дюпен* (1804–1876) — французька письменниця, авторка романів та численних соціально-критичних статей.

359. *Lemaître*, P. 28–31, *див прим. 71. (Прим. автора)*

360. I, P. 67. *(Прим. автора)*

361. II, P. 630. *(Прим. автора)*

362. II, P. 352. *(Прим. автора)*

363. II, P. 351. *(Прим. автора)*

364. *Франсуа-Рене де Шатобріан* (1768–1848) — французький письменник, один із перших представників романтизму.

365. *Les Petits-Paris.* Par les auteurs des Mémoires de Bilboquet. [Par Taxile Delord etc.] Paris 1854. v. 10: Paris-viveur, p. 26. *(Прим. автора)*

366. *Поль Верлен* (1844–1896) — французький поет, один із засновників імпресіонізму та символізму в поезії. Один з «проклятих поетів».

367. *Ґюстав Курбе* (1819–1877) — французький художник, представник реалізму.

368. *Шанфлері*, власне *Жуль Франсуа Фелікс Юссон* (1821–1889) — французький письменник реалістичного спрямування.

369. пор. *Champfleury* [Jules Husson]: Souvenirs et portraits de jeunesse. Paris 1872. p. 135. *(Прим. автора)*

370. *Жуль Валлес* (1832–1885) — французький письменник і політичний діяч. Учасник Паризької комуни 1871 року.

371. Передрук з «La situation» de André Billy: Les écrivains de combat. Paris 1931. p. 189. *(Прим. автора)*

372. *Андре Жід* (1869–1951) — французький письменник, лауреат Нобелівської премії з літератури (1947). Один із засновників часопису «Нувель Ревю Франсез».

373. пор. *Gide*, p. 512, *див. прим. 239. (Прим. автора)*

374. *Жак Рив'єр* (1886–1925) — французький письменник, літературний критик. Багаторічний секретар редакції часопису «Нувель Ревю Франсез».

375. пор. *Jacques Rivière:* Etudes. (18e éd., Paris 1948. p. 15.) *(Прим. автора)*

376. пор. *Lemaître*, p. 29, *див. прим. 71. (Прим. автора)*

377. *Jules Laforgue:* Mélanges posthumes. Paris 1903, p. 113. *(Прим. автора)*

378. З цієї «купи»:

«Всолоду крademo й, не знаючи страми,
Стискаємо її, як висохлу цитрину».
(«До читача», переклад Дмитра Павличка)
(I, P. 17)

«Твоя висока грудь, бентежна дивовина,
Вся подана вперед, як шафа старовинна».
(«Прекрасна лодь», переклад Дмитра Павличка)
(I, P. 65)

«Немов кривавий плач, ридання навісні —
Крик північний роздер, повітря в далині».
(«Передранковий смерк»,
переклад Михайла Москаленка)
(I, P. 118)

«Недвижна голова під тягарем волосся
І не потрібних вже окрас
Лежить на столику нічному, наче квітка,
Звільнившись від усіх думок».
(«Мучениця», переклад Михайла Москаленка)
(I, P. 126) *(Прим. автора)*

379. *П'єр Антуан Лебрен* (1785–1873) — французький поет, член Французької академії, автор од та декільох трагедій.

380. *Альфред де Віньї* (1797–1863) — французький письменник романтичного спрямування.

381. *Sainte-Beuve:* Vie, poésie et pensées de Joseph Delorme,P. 170, *див. прим. 107. (Прим. автора)*

382. I, P. 57. *(Прим. автора)*

383. *Непомюсен Лемерсьє* (1771–1840) — французький поет і драматург, член Французької академії.

384. *Поль Клодель* (1868–1955) — французький письменник, прихильник руху «Католицьке оновлення».

385. *Віктор Нуар* (1848–1870) — французький журналіст, загинув від руки П'єра Наполеона Бонапарта, небожа Наполеона III.

386. *Geffroy:* L'enfermé,P. 276–277, *див. прим. 28. (Прим. автора)*

387. цит. *Crépet*, P. 81, *див. прим. 118. (Прим. автора)*

388. I, P. 136. *(Прим. автора)* — цитата з вірша *«Зречення Святого Петра»*, *український переклад Дмитра Павличка.*

Літературно-художнє видання

ШАРЛЬ БОДЛЕР

ПАРИЗЬКИЙ СПЛІН

ВАЛЬТЕР БЕНЬЯМІН

ЕСЕ

Переклад з французької та німецької
Романа Осадчука

Головний редактор *Павло Швед*
Літературний редактор *Алла Костовська*
Коректори *Анастасія Івашина* та *Анастасія Трепитьон*
Дизайн обкладинки *Дмитро Яринич*
Верстальник *Михайло Федишак*

Підписано до друку 01.04.2017. Формат 84 × 108/32.
Умовн. друк. арк. 11,5. Наклад 1000 прим.
Зам. № 278/03

Видавництво «Комубук»
вул. Богдана Хмельницького, 16-22, м. Київ, 01030
тел. (067) 352 58 77
e-mail: kb@komubook.com.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 4860 від 10.03.2015 р.

Надруковано у ПП «Юнісофт»
61036, м. Харків, вул. Морозова, 13б
www.unisoft.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 3461 від 14.04.2009 р.

Пропоноване видання об'єднує під однією обкладинкою знамениту збірку поезій у прозі «Паризький сплін» Шарля Бодлера (1821–1867), що є своєрідним прозовим доповненням до його славетних «Квітів Зла», з блискучими есе Вальтера Беньяміна, які свого часу допомогли повторному відкриттю Бодлера у XX столітті. Як і у його віршованих шедеврах, увага Бодлера зосереджена тут на нестримному динамізмі та жорстокій байдужості сучасного міста, на тягарі часу та смертності, а також на миттєвостях свободи, які дарують людині мистецтво та пристрасть. Напоєний неповторною декадентською чуттєвістю ліризм Бодлера доповнюється вдумливими есе Вальтера Беньяміна, які допоможуть читачеві глибше збагнути творчість цієї надзвичайно важливої культурної постаті.

ISBN 9786177438068
90000 >
9 786177 438068

ПЕРША УКРАЇНСЬКА ПЛАТФОРМА КРАУДПАБЛІШИНГУ

www.komubook.com.ua