

28. *Розенбоом Э., Грунбах Л.* Силы природы и пользование ими. СПб., 1902. С. 371.
29. Там же. С. 372.
30. *Готье Т.* Путешествие в Россию. М.: Мысль, 1990. С. 113.
31. Там же. С. 116.
32. Подробнее о роли оптических приборов в культуре см. замечательные труды Барбары Стаффорд: *Stafford B.* Body criticism. MIT Press, 1993; *Stafford B.* Artful science. MIT Press, 1994.
33. *Вайнштейн О.Б.* Волшебные стекла Э.Т.А.Гофмана // Литературные произведения XVIII-XX веков в историческом и культурном контексте. М.: Изд-во МГУ, 1985. С. 124-131.
34. *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 1. С. 86.
35. Так вслед за историком идей Артуром Лавджоем принято именовать устоявшийся порядок и символическую иерархию в общественном сознании (см.: *Лавджой А.* Великая Цепь бытия. М.: Дом Интеллектуальной Книги, 2001).
36. Д.Уатт в 1822 году одним из первых пытался сделать таблицы соответствий между мерками различных частей тела: Wyatt J. The Taylor's Friendly Instructor.L., 1822, 1830. P. 47-59. (Переиздание в серии Late Georgian Costume: R.L. Shep, в 1991 году.)
37. Орас Рэссон (Horace Raïsson) - автор многочисленных трудов, издатель журнала «Литературный фельетон», где в 1823 году начинал печататься молодой Бальзак. Некоторые трактаты они писали совместно.
- 305**
38. *Raïsson H.* Code de la toilette. Manuel complet d'élégance et d'hygiène. Paris, 1829. P. 7.
39. Ibid.P. 215.
40. *Конан Дойль А.* Собр. соч.: В 10 т. М.: Слог, 1993. Т. 2. С. 444-445.
41. В литературе эту линию успешно продолжают чуть позже Эмиль Золя и братья Гонкуры.
42. *Гинзбург К.* Мифы - эмблемы - приметы: морфология и история. М.: Новое издательство, 2003.С. 189-241.
43. *Гинзбург К.* Указ. соч. С. 224.
44. *Ямпольский М.* Наблюдатель. М.: Ad Marginem, 2000. С. 20.
45. *По Э.А.* Человек толпы // Полн. собр. рассказов. М.: Наука, 1970. С. 281.
46. *Сеннет Р.* Падение публичного человека. М.: Логос, 2003. С. 184.
47. Искусство видеть мелочи служило важным критерием эстетического вкуса в дискуссиях XVIII века. Согласно Давиду Юму, «совершенство нашего вкуса - это умение точно схватывать мельчайшие объекты, не давая ничему ускользнуть или остаться незамеченным. Чем меньше объекты, замеченные глазом, тем тоньше и искуснее строение и комбинация его частей. Тонкость нашего физического вкуса проверяется не острыми ощущениями, но тем, ощущаем ли мы в смеси дробных частиц каждую частицу, несмотря на ее малые размеры и на то, что она находится в смешении с другими частицами» (см.: *Юм Д.* О норме вкуса // *Хатчесон Ф.*, Юм Д., Смит А. Эстетика. М.: Искусство, 1973. С. 313).
48. Эта намеченная противоположность допускает знаменательные исключения: Эдгар По, блистательно соединявший в своих рассказах аналитические выкладки и мистицизм, а также поздний Конан Дойль - создатель Шерлока Холмса на склоне лет увлекся спиритизмом.
49. *Уайльд О.* Полн. собр. соч. СПб., 1912. Т. 3. С. 179-180.
50. *Рильке Р.М.* Письмо Витольду Гулевичу // Рильке Р.М.Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М.: Искусство, 1971. С. 305.



Дендистские прогулки или О прелестях фланирования

Он любил город и праздность.

О.Мандельштам

О.Бердслей. Бальзак. 1900 г.



Французское слово «flâneur» - свободный прохожий, любитель праздных прогулок - вошло в обиход начиная с 30-х годов XIX века, когда стали складываться современные формы городского досуга. Фланирование или привычка к бесцельным прогулкам - устойчивый атрибут жизни дендистской молодежи и парижской литературной элиты¹. Альфред де Мюссе, Теофиль Готье, Бодлер, Барбе д'Оревилюи, Стендаль, Бальзак, Пьер Лоти прославились не только как писатели, но и как завзятые денди, регулярно совершающие моцион в самых изысканных туалетах, чтобы, как говорится, себя показать и других посмотреть. Фланер становится модным типом, а философия фланирования настолько захватывает лучшие умы эпохи, что знаменитый писатель и денди Оноре де Бальзак в 1833 году решает досконально исследовать «теорию походки». Для этого он, как и полагается при написании настоящих трактатов, предварительно изучил существующую научную литературу, однако самые ценные наблюдения ему удалось почерпнуть, когда он наконец собрался на Гентский бульвар (ныне бульвар Итальянцев), сел на стул и стал изучать походку всех проходивших мимо парижан. «В этот день, - признается Бальзак, - я сделал самые глубокие и любопытные наблюдения за всю мою жизнь. Я вернулся, сгибаясь под тяжестью моих открытий... Мне показалось, что опубликовать "Теорию походки" можно не иначе как в десяти или двенадцати томах, сопроводив ее тысячей семьюстами гравюрами»². В манере ходить Бальзак сумел разглядеть «стиль тела», метафору характера и подробно описал особый стиль дендистского фланирования, при котором идущий должен «держаться прямо, ставить ноги по одной линии, не уклоняться слишком сильно ни вправо, ни влево, незаметно вовлекать в движение все тело, легонько покачиваться, наклонять голову...». Подобной соразмерной походкой обладал король Людовик XIV (свои монархические симпатии Бальзак никогда не скрывал!).

307

В итоге романист суммировал свои размышления о походке в серии классических афоризмов: «Все в нас принимает участие в движении; при этом ни одна часть тела не должна выделяться»; «Когда тело находится в движении, лицо должно сохранять неподвижность»; «Всякое лишнее движение есть верх расточительности». Идеал походки, согласно Бальзаку, подразумевает разумную согласованность и экономию движений. Особую роль в идеальной походке играет плавность: «Медленное движение по сути своей величественно», «Экономия движений есть средство придать походке и благородство, и грацию». Итак, фланирование не может быть поспешным, его красота не в последнюю очередь базируется на физиологической экономии движений. Конструктивный принцип дендизма - «ничего лишнего» - в данном случае вполне непосредственно проецируется на нравственные и интеллектуальные свойства личности.

Особую роль в тонком искусстве дендистского фланирования играет плавность, коль скоро медленное движение, как считали в то время, по сути своей величественно. Мимический аналог медленной походки - «неподвижность лица», акцентирующая благородное достоинство фланёра. Медленное фланирование с неподвижным лицом - условие незаинтересованного созерцания, эстетизм как телесная и жизненная программа.

Итак, красота дендистской прогулки во многом базируется на конструктивном принципе экономии движений, что имеет как чисто физиологическую, так и эстетическую подоплеку. Согласно Бальзаку, медлительная походка - атрибут мудреца, философа и в целом светского человека: «плавность движений для походки то же, что и простота в costume». Лаконизм выразительных средств в одежде, как видим, прямо соотносится с благородством скупого жеста и статикой отточенных поз.

Прямая противоположность дендистской медлительности - манера мельтешить, для которой Бальзак припас старофранцузский глагол «virvouche», означающий «бегать взад-вперед, крутиться у кого-то под ногами, все трогать, вскакивать и снова садиться, суетиться, за все хвататься, делать массу движений, не имеющих цели, быть назойливым, как муха». Вспомним, кстати, что как раз эти черты являются знаком вульгарности - подобным «вирвушизмом» отличался герцог де Люсене из романа «Парижские тайны», а одно из принципиальных определений дендизма - антивульгарность. Быстрая походка, механические, словно заводные движения, озабоченное выражение лица - приметы глубоко антипатичного персонажа, объекта бальзаковского презрения: «Он отдается ходьбе, как солдат, выступивший в поход. Обыкновенно он словоохотлив, говорит громко, увлекается, возмущается, обращается к отсутствующему противнику, выдвигает неопровержимые доводы, размахивает руками, огорчается, радуется...» Невозмутимый денди воплощает обратную тенденцию — статуарность наблюдателя, невозмутимость джентльмена.

308

Вероятно, как своего рода специальную тренировку в горделивой медленности походки можно расценить особо модный ритуал, сложившийся в середине века среди парижских щеголей: прогулки с домашними черепашками. Денди, неторопливо выгуливающий черепаху в Люксембургском саду, демонстрирует воистину стоическую невозмутимость и величественную самодостаточность. Однако за его почти анекдотическим спокойствием здесь

скрывается нежелание подчиниться все ускоряющимся ритмам городской жизни, сопротивление индустриальному прогрессу, эстетизированная ностальгия по буколическим временам. Нарочитая неспешность денди с черепашкой также акцентирует один существенный момент - принципиальную праздность фланирования, нежелание не просто бежать, а бежать по делам или двигаться как автомат у станка. Праздность фланера символически связана с позой беззаботного аристократа, для которого заботы о хлебе насущном исключены по определению, и даже серьезные занятия маскируются под «хобби». Бежать по улице для него немыслимо: «Бежал! - повторил я. - Совсем как простолоудин - разве кто-либо когда-либо видел меня или Вас бегущим?»³ - говорит юный денди-аристократ Пелэм своему другу.

Буржуа⁴, который старательно играет роль неторопливого денди-фланера, на самом деле частенько испытывает угрызения совести - ведь столько времени уходит впустую, на «праздные» прогулки! Этой отрефлексированной неусетной праздности оставалось не так уж много времени в истории. Ведь уже в начале XX века изобретатель конвейера Тэйлор выдвинул лозунг «Долой лодырей!», а в России не кто иной, как Мейерхольд, использует «тэйлоризированную манеру ходить» как художественный прием в своих постановках. Печальный прогноз судьбы фланера дал проницательный Роберт Музиль: в первом же эпизоде его модернистского романа «Человек без свойств» последний фланер гибнет на улицах Вены под колесами грузовика.

Пока же, в XIX столетии, дендистское фланирование еще воспринимается почти как аналог чистого искусства - свободной незаинтересованной деятельности во имя совершенной формы. В этом смысле легендарный розовый жилет Теофиля Готье и его изящные поэтические «Эмали и камеи» - абсолютно равнозначные и логически увязанные культурные факты. Во время прогулки фланер занимается наблюдениями и его избыточно острое зрение работает как взгляд «художника современной жизни», фиксируя мелочи и отмечая детали. Фланер наслаждается собственной свободой, это одиночка в толпе, который удерживает дистанцию, необходимую для созерцания.

Куда же направится красиво шагающий денди? Его маршрут сплошь и рядом выясняется только в пути, ибо фланера ведет случайная прихоть. Городское пространство - карта его желаний, непрерывная знаковая поверхность, топографическая развертка его потока сознания. Он читает карту собственным телом, размечая шагами пунктиры своих произвольных маршрутов. Классическое простран-

309

ство для праздной прогулки в городе - «островки природы»: парки, городские сады, бульвары, «pleasure gardens». Они напоминают об изначальной сентиментальной идиллии сельской прогулки, и регулярные прогулки в парках - пешком, верхом или в экипаже - долгое время оставались обязательным ритуалом светской жизни. Однако настоящий фланер-горожанин середины XIX века скорее предпочтет оживленную улицу, дающую пищу для его наблюдательного ума.

Для фланера-писателя город подобен открытой книге, которая снабжает его интереснейшими сюжетами и служит источником вдохновения. Ведь единственное достойное занятие наблюдателя на прогулке - определять, что из себя представляет человек по внешнему виду и по походке. Фланеры создали особую науку рассматривать людей. Это практика мгновенного определения уличных типажей по внешности, быстрого чтения «dress codes». Английский эссеист первой трети XIX века Уильям Хэзлитт был любителем подобных аналитических наблюдений, отчасти предвосхищая тем самым дедуктивный метод Шерлока Холмса. Так, он даже сумел описать особый алгоритм лондонской походки:

«Все лондонские прохожие (или пешеходы в других крупных городах) вырабатывают особый стиль походки, отличающий их от чужестранцев: проворная гибкость движений, ловкие маневры, уверенный и твердый шаг, целеустремленный вид, говорящий, что надо двигаться во что бы то ни стало; но все же в такой местной походке нет особого величия или грации. Вы видите, что перед вами - не сельский житель, но в то же время и не герой, и не мудрец - скорее всего, это просто кокни»⁵.

Многие писатели, безусловно, находили своих будущих героев среди уличных типажей. Особенно увлекался этим Бальзак, причем он не пренебрегал городскими наблюдениями, даже когда требовалось всего лишь подобрать имя для персонажа.

Леон Гозлан вспоминает занятный случай, когда Бальзак обратился к нему за помощью в поисках подходящего имени для героя новеллы и тот предложил ему воспользоваться нетривиальным методом: пройтись по Парижу и высматривать подходящее колоритное имя на уличных вывесках. Бальзак с восторгом принял эту идею, поскольку она абсолютно соответствовала его фланерскому настрою, но затем настолько увлекся поисками, что буквально загнал бедного Гозлана, уже сожалевшего о своем неосторожном совете. Наконец, когда Гозлан уже падал от многочасовых блужданий и чтения вывесок, на улице Жюсьен произошло долгожданное событие: «На последнем отрезке этой улицы (не забуду этого до конца моих дней!) Бальзак взглянул вверх маленькой, слабо обозначенной на стене двери... внезапно изменился в лице, вздрогнул так, что моя рука, подsunутая под его локоть, ощутила толчок, и закричал: - Вот оно! Вот! Вот! Читайте! Читайте! Читайте! - голос его прерывался от волнения.

310

И я прочитал: МАРКАС!»⁶ Этим именем, как известно, Бальзак озаглавил свою новеллу «3.Маркас».

Город для литератора в данном эпизоде предстает как огромный словарь имен, развернутый в пространстве. Фланируя, Бальзак и Гозлан листают его страницы, и ритм походки размечает зигзаг читающего взгляда. Тем самым реализуется древняя метафора города-книги, а фланирование как разновидность прогулки обнаруживает сходство с определенным типом чтения: вольным перелистыванием словаря по принципу ассоциаций, небрежным листанием или гаданием по книге. Нельзя упустить из виду, впрочем, что заветное имя ищется именно на вывеске - где оно «выставлено» в коммерческих целях, рекламируя занятие владельца. Ведь текст, который читают Бальзак и Гозлан, - это отчасти перечень рекламных сообщений.

Но если в этом примере поиск все же имеет конкретную цель, то в романтической литературе чаще всего встречается тип фланера, который выходит на прогулку, подчиняясь властным, но абсолютно неопределенным импульсам. Романтический фланер существует в интимнейшем симбиозе с городом и в пределе во время прогулки впадает в полунаркотический транс, отдаваясь потоку мимолетных желаний и наблюдений, задавая вопросы и не ожидая ответов, проживая городское пространство как абсолютно личное время, как интенсивную медитацию. В таком случае фланирование приобретает оттенок навязчивого транса на грани безумия. Д'Альбер, герой романа «Мадемуазель де Молен» Теофиля Готье (1835), вскакивает на рассвете, второпях одевается и отправляется бродить по городу: «Я сам не знаю, куда пойду, но чувствую, что должен идти, а если я останусь дома - я погиб. Мне чудится, что меня зовут с улицы, что судьба моя в эту самую минуту проходит мимо и главный вопрос моей жизни вот-вот разрешится. Я спускаюсь, растерянный и смятенный, платье мое в беспорядке, волосы всклокочены; люди при виде меня оборачиваются и смеются; они принимают меня за юного повесу, который провел ночь в таверне или в ином злачном месте. Я и в самом деле пьян, хотя и не пил ни капли, и даже походкой напоминаю пьяницу: то плетусь, то почти бегу. Я слоняюсь по улицам, как пес, потерявший хозяина, рыскаю тут и там, меня снедает тревога, я все время настороже, оборачиваюсь на малейший шум, проталкиваюсь сквозь всякую толпу, не придавая значения грубым отповедям тех, кого задеваю, и гляжу вокруг так остро, как обыкновенно у меня не бывает. Потом внезапно мне делается ясно, что я ошибся: это не здесь, надо идти дальше, на другой конец города, понятия не имею куда. И я бросаюсь прочь, словно черт наступает мне на пятки. Я лечу, почти не касаясь земли, и вешу не больше унции. Наверное, я в самом деле выгляжу чудачком: лицо искажено заботой и гневом, руки жестикулируют, с губ срываются бессвязные восклицания. Глядя на себя со стороны, я готов расхохотаться себе в лицо, но уверяю тебя, это не мешает мне при первом удобном случае вновь приняться за старое.

311

Если бы меня спросили, почему я так бегу, я б наверняка весьма затруднился бы ответить. Нельзя сказать, что я спешу добраться до места: ведь я никуда не направляюсь. И не то что боюсь опоздать: ведь я не слежу за временем. Никто меня не ждет, у меня нет никаких причин для спешки.

Быть может, я безотчетно, подгоняемый смутным инстинктом, ищу предмет, достойный любви, приключение, женщину, удачу, что-то такое, чего недостает мне в жизни? Быть может, мое существование жаждет полноты? Быть может, меня гонит желание вырваться из своих четырех стен, из своего Я, и мой удел наскучил мне, и я томлюсь по чему-то другому? Пожалуй, одно из этих объяснений придется в пору, а то и все они вместе»⁷.

В цитированном пассаже очевидно, что мы уже имеем дело с «клиникой» - фланирование описано как мания, особая душевная болезнь, которой одержим герой. Налицо чисто физические симптомы недуга: «лицо искажено заботой и гневом, руки жестикулируют, с губ срываются бессвязные восклицания». Его влечет на улицу властный зов, зрение обостряется, как у охотника, и он не может регулировать ни свои маршруты, ни свой внешний вид. Подобный транс в чем-то сродни наркотическому состоянию: недаром сам Д'Альбер говорит, что «это судорожное возбуждение, которое обычно сменяется полнейшим упадком сил»⁸.

Это явно полюс, противоположный дендизму с его медленными ритуальными прогулками и тщательно подобранными костюмами. Скорее здесь просматриваются мотивы священного безумия, одержимости, вплоть до связи с нечистой силой. Д'Альбер в славных традициях романтической литературы, конечно, не забывает упомянуть «черта, наступающего ему на пятки», что роднит его с такими хрестоматийными скитальцами, как Фауст, Петер Шлемиль, Чичиков и др. Однако демоническая подкладка «искушения» в этом контексте - не главное. Основное заключается в том, что блуждания по городу - пространственная метафора экзистенциального поиска, который должен осуществиться в городском пейзаже, как раньше в романе воспитания герою обязательно полагалось путешествие в дальние страны. Чисто интуитивный поиск пути в пространстве становится залогом самоосуществления, полноты самореализации. А это, согласно законам романтической иронии, заведомо невозможно, поскольку бесконечность творящего субъекта всегда превосходит границы созданного. Поэтому фланирование Д'Альбера - по сути, фантазматическая погоня за истиной или идеалом, в которой шансы на успех невелики: «Мне часто мерещится, что, выйди я на час раньше или шагай быстрее, я бы поспел вовремя; что, пока я спешил по вот этой улице, на соседней промелькнуло то, что я ищу, и если бы не затор среди экипажей, я бы не упустил то, за чем гонюсь наудачу уже столько времени»⁹. Истина, скрытая в теле города, рано или поздно материализуется в женском образе: «Я надеюсь увидеть прелестную

312

Шарль Бодлер. 1863 г.



женщину; я не знаю ее, и она меня не знает...»¹⁰. Но встреча с прелестной незнакомкой по законам жанра чревата разочарованием: чем заканчиваются подобные мечты, российский читатель знает на примере приключений художника Пискарева и поручика Пирогова из повести Гоголя «Невский проспект». Эстет всегда окажется в проигрыше, но это его не останавливает: ведь фланирование как страсть требует новых жертвоприношений, пусть даже на грани безумия.

Сопротивление прагматике, будь то жесткая ориентация на законы светского успеха в обществе или бытовой меркантилизм, роднит фланера с поэтом, адептом эстетических экспериментов. И разве можно считать случайным совпадением, что величайший французский поэт-символист XIX века, Шарль Бодлер, был страстным фланером, а целый ряд стихотворений в его знаменитых «Цветях зла» содержит зарисовки городской жизни и парижских типажей.

О Бодлере-денди стоит поговорить подробнее, поскольку он много времени посвящал фланированию и за этим стояла особая жизненная философия.

Бодлер относился к фланированию как к особому жанру перформанса и, конечно же, тщательно наряжался перед выходом. В мемуарах современников сохранился портрет Бодлера на прогулке: «Медленными шагами, несколько развинченной, слегка женской походкой Бодлер шел по земляной насыпи возле Намюрских ворот, старательно обходя грязные места и, если шел дождь, припрыгивая в своих лакированных штиблетах, в которых с удовольствием наблюдал свое отражение. Свежевыбритый, с волнистыми волосами, откинутыми за уши, в безупречно белой рубашке с мягким воротом, видневшимся из-под воротника его длинного плаща, он походил и на священника, и на актера»¹¹. В этом описании сконцентрированы ключевые моменты фланирования: театральность, медленные шаги, внимание к своему внешнему виду и, в частности, к обуви. Бодлер, между прочим, специально оговаривал, что в свежевычищенных сапожках должны отражаться белые перчатки.

Сходство со священником или с актером напоминает и о непростых отношениях с толпой - о публике, ради которой разыгрывается сей спектакль или жертвенное служение. В очерке «Художник современной жизни» Бодлер замечал, что толпа необходима фланеру, как воздух - птице и водяная стихия - рыбе. Искусство слиться с толпой - это профессия и страсть фланера. Растворение в городской

313

суете сулит «лихорадочные наслаждения», смену масок, удовлетворение зрительного голода и исследовательского любопытства. «Толпа — это вуаль, сквозь которую привычная городская среда подмигивает фланеру как фантазмагория»¹². И все же, как мы увидим дальше, взаимоотношения гуляющего денди и толпы не лишены известного драматизма.

Благодаря Бодлеру фланер обнаруживает еще одну ипостась: вуайеризм. Отныне событийная канва прогулки разворачивается в сфере зрения. Фланер-наблюдатель подобен принцу, вышедшему на прогулку инкогнито, - тайная власть над толпой создает иллюзию вневходимости, однако повышенный риск заставляет его трепетать от страха разоблачения: король может с легкостью занять место шута. Но чего же бояться фланирующему денди?

Жан-Поль Сартр, посвятивший целую книгу Бодлеру¹³, видит разгадку в тирании посторонних взглядов: «Эти глаза повсюду, и в них таятся чужие сознания. Все эти сознания видят его, молча завладевают им и пожирают его; он пребывает в недрах чужих душ, где его классифицировали, упаковали и наклеили сверху этикетку, а какую - он не знает. Вот, например, этот прохожий на улице, скользнувший по Бодлеру равнодушным взглядом, - ему, наверное, ничего не известно о знаменитой бодлеровской «непохожести», и он принимает его за обычного буржуа, подобного всем прочим. Поскольку же эта непохожесть, чтобы существовать объективно, нуждается в признании со стороны другого, то равнодушный прохожий разрушает ее уже одним своим взглядом»¹⁴.

Страх перед насилием чужих оценок, равнодушных классификаций и этикеток, пусть даже выраженных в мимолетном взгляде, - отражение извечного ужаса субъекта перед овеществлением, объективацией, лишаящими его преимуществ созерцательной свободы. Но парадокс состоит в том, что реальность и уникальность наблюдателя тоже нуждается в подтверждении; контур фигуры фланера создается только в визуальном пространстве возвращенного взгляда. Гуляющий денди катастрофически нуждается в толпе - Бодлер обречен вновь и вновь искать зрителей для своих одиноких прогулок.

Феномен взаимодействия с Другим - вот в чем детективный сюжет и фантасмагория фланирования. Сомнамбулический транс фланера в любую минуту может быть нарушен, и лунатик падает с отвесного края, как только нарушат его сновидение. Перехват взгляда смертелен: если фланера случайно застигнут за созерцанием, происходит мгновенное переключение ролей: наблюдатель превращается в наблюдаемого, охотник - в дичь. Мирная прогулка в экзистенциальном срезе оказывается непрерывной серией оптических микродуэлей, мгновенных визуальных уколов: «тысяча биноклей на оси», как сказано у Пастернака.

Единственный подлинно дендистский метод самозащиты в подобных ситуациях - отчаянная экстравагантность костюма. Тем самым

314

Бодлер пытается взять под контроль чужие взоры: агрессивный наряд заранее предвосхищает чужую реакцию, направляя ее в предсказуемое русло и предотвращая спонтанный (и потому опасный) обмен оценочными взглядами: «Агрессивность его одевания едва ли не равна поступку, а вызывающий вид - бесшабашному взгляду; насмешник, который на него смотрит, чувствует, что с помощью этой экстравагантности он сам уже предвосхищен и взят на прицел; он шокирован, и причина в том, что из складок одеяния смотрит на него пронзительная мысль, выкрикивающая: "А я знала, что ты будешь смеяться!"»¹⁵ Королевское достоинство фланера благодаря этому мысленному пируэту вновь спасено и победно маскируется шутовской смелостью костюма.

Заметим, что в эскападах Бодлера уже проступает во многом декадентский, истерический надрыв в жизнетворчестве. Как-то раз, например, он явился в гости к своему приятелю Максиму Дю Каму, предварительно окрасив волосы в зеленый цвет. Современные панки, вероятно, радостно приняли бы его в свои объятия, но в то время критерии были более строгие. Презрительное ледяное молчание Максима было единственной критической реакцией, которой удостоился поэт. Ведь здесь налицо явное отступление от дендистского стиля и, в частности, от принципа «заметной незаметности» и экономии изобразительных средств. Вероятно, эта обдуманная провокация - следствие особой бодлеровской чувствительности к «тирании посторонних взглядов», вызов и самозащита одновременно. Для пуристского дендизма в браммелловском варианте подобные радикальные жесты, конечно, немислимы, это скорее отсылка к маньеризму макарони XVIII века и предвосхищение эпатажных причесок XX столетия. Зато дерзость и загадочная амбивалентность парадоксалиста Бодлера придают особый дразняще-модернистский колорит его фигуре.

В европейской культуре к концу XIX века не исчезли, конечно, и классические варианты фланирования. Спокойная прогулка в медленном темпе долго оставалась модным способом досуга, особенно для дендистской молодежи. Вот характерное признание нашего соотечественника:

«Я снова превратился в какого-то легкомысленного бездельника, жаждущего отведать всяких удовольствий и склонного без толку убивать время... Одним из характерных проявлений этого моего тогдашнего "поглупения", или возвращения в состояние Flegeljahre, было то, что я пристрастился к фланированию, к бессмысленным бесцельным прогулкам. И происходило это фланирование всегда вдоль набережной Невы - от Дворцового моста до Летнего сада и обратно. Некоторым моим извинением могло служить то, что стояла ровная, изумительно мягкая и теплая погода, что никогда еще с таким величием Нева не несла свои волны, никогда на ее просторе не дышалось так легко. Особое наслаждение я испытывал от одного ощущения гранитных плит под ногами, а также от зрелища прекрасной архитектуры

315

дворцов; никогда я с таким любопытством не всматривался в лица встречаемых гуляющих или тех, кто в элегантных экипажах неслись мимо по торцовой мостовой...»¹⁶

Так Александр Бенуа вспоминал о своих днях юности.

В этом отрывке обращают на себя внимание два обстоятельства. Во-первых, рассказчик испытывает угрызения совести из-за того, что предается фланированию, это воспринимается им как слабость, попустительство праздности и даже «поглупение». Это связано с уже упоминавшимся комплексом буржуазной вины за впустую растратенное время, и оттого ему приходится ссылаться в качестве «извинения» на хорошую погоду. Во-вторых, в процессе фланирования он испытывает разнообразные сенсуальные удовольствия - зрительные, тактильные («особое наслаждение я испытывал от одного ощущения гранитных плит под ногами»), вплоть до приятного «легкого» дыхания. Эти удовольствия предстают как сублимированное эротическое чувство, растворенное в любовании городским пейзажем. Повествователь не скрывает, что во многом его ведет любопытство - он пребывает в состоянии затянувшегося нефокусированного поиска, как бы плывет на волне случайных наблюдений, поэтому только закономерно, что в конце концов его взгляд находит искомое: «Среди постоянно встречавшихся меня особенно заинтересовала одна скромно одетая девица...»¹⁷ И хотя в дальнейшем этот «воображаемый роман» ни к чему не привел, его необходимость была жестко задана законами жанра фланирования. Ведь в сущности, тот же алгоритм желания был описан и у Гоголя, и у Теофиля Готье - город приводит к женщине: хотя и в другом, более напряженно-драматическом ключе.

Мы не случайно до сих пор вели речь только о мужчинах-фланерах. Причина в том, что женщина-flâneuse оставалась в городском пейзаже практически невидимой: в XIX веке порядочные женщины не выходили на прогулку в одиночку, это считалось неприличным; обычно дамы из благородных семейств прогуливались в

сопровождении членов семьи или в экипажах¹⁸. Именно поэтому такая эмансипированная свободолобивая женщина, как Жорж Санд, была вынуждена прибегнуть к переодеванию в мужское платье, чтобы спокойно фланировать по парижским улицам. Мужской костюм давал ей возможность наблюдать городскую жизнь, не привлекая к себе внимания. Напротив, одинокая девушка всегда невольно обращала на себя внимание мужчин, становясь предметом эротических грез. Возможно, этот простой исторический факт во многом объясняет, почему фланирование неизбежно связано с эротическими мечтаниями, особым состоянием наподобие day-dream, «снов наяву»¹⁹.

Тут, пожалуй, будет нелишне припомнить одну современную трактовку интеллектуального фланирования: знаменитый французский критик Ролан Барт сравнивает читательское восприятие текста с впечатлениями прогуливающегося человека, который свободно отдается потоку ассоциаций и ощущений. Интерпретируя Барта,

Сер-

316

П.Гаварни. Два денди Фигура слева - Жорж Санд, справа - А.де Мюссе. 1835 г



гей Зенкин замечает: «Структуру бартовской прогулки можно сопоставить... с техникой эротического поиска, которая по-французски обозначается словом *drague*. Словечко это трудно для перевода, и употребляемое в русском переводе "Фрагментов..." слово «волокичество» лишь отчасти передает его семантику. Английские комментаторы Барта пользуются словом *strolling* - "крейсерование", "свободная охота", что несколько ближе к этимологическому смыслу "траления", "ловли рыбы волочильной сетью"; они также уместно сопоставляют данное понятие с понятием "фланирования", введенным во французскую культуру Бодлером и позднее проанализированным Вальтером Беньямином...» Далее С.Н.Зенкин цитирует очень важное высказывание Барта по поводу понятия *drague*: «Это, конечно, грубое слово, из разговорного, любовно-эротического языка. Я потому несколько раз воспользовался им, что в моем восприятии оно отсылает именно к состоянию желания, это очень важное состояние - оно заключается, скажем, в том, чтобы нацеливаться, направляться, как бы выступать; очарование от первой случайной встречи - будь то, конечно, встреча с партнерами по любви или же встреча со словами, с текстами, - очарование оттого, что это словно впервые, от абсолютной новизны, от неведомого, которое мгновенно и полностью избавляет Вас от гнета повторов, от стереотипов...»²⁰ «Итак, - заключает С.Н.Зенкин, - есть основание считать *drague*, "фланирование", "волокичество", "свободный поиск" метафорой Текста»²¹.

Расфокусированное желание, романтическое томление, лишенное цели и замкнутое в городском пространстве, метафорически приводит нас через тело к Тексту. Фланирование запускает повествовательный механизм, порождая определенный тип повествования и сюжета. Жанры «фланерского» текста могут быть различны - это и авантюрный роман («Парижские тайны» Э.Сю), и детектив («Записки Шерлок Холмса» Конан Дойля), и любовная новелла («Златоокая девушка» Бальзака). Но идеальный жанр, в котором фланер выступа-

317

ет не как действующий герой, а в своей коронной роли наблюдателя, - набор очерков, бессвязные ассоциативные заметки, набросанные в кафе на салфетках, записки о приключениях, которые ничем не завершаются, как в новелле «Человек толпы»²² Эдгара По (1840). Главным героем здесь оказывается странный старик, за которым любопытствующий наблюдатель следует всю ночь, надеясь разгадать его тайну. Но тайны нет, старик просто «отказывается быть один. Он - человек толпы». Сюжет обрывается, однако жанровый каркас заявлен предельно четко: на первом плане - наблюдатель, наделенный «избытком» видения, и мелькающие «объекты». Наблюдатель легко превращается в преследователя-детektива, а «объект» - в «лицетворенный дух преступления».

Видение наблюдателя с самого начала описывается как эйфорическая активность: «обнаружил себя в счастливом настроении, прямо противоположном скуке, - в состоянии острейшей восприимчивости, когда с умственного взора спадает пелена... и разум, будучи наэлектризован, превосходит... свои обыденные свойства»²³. Эта наркотическая избыточность видения и есть основная черта поэтики фланирования, *drague* XIX века: удержание взвешенного состояния, искусство дистанцированного наблюдения. Смотрящий дает волю своему воображению, сочиняя истории и судьбы своим персонажам, мгновенно строя гипотезы и столь же быстро отбрасывая их.

Архетипический текст в этой традиции - последняя новелла Гофмана «Угловое окно» (1822), в которой парализованный рассказчик целыми днями наблюдает жизнь толпы на рыночной площади. Он прикован к инвалидному креслу, но игра воображения открывает перед ним фантазмагорические картины. Характерно, что самое первое впечатление у гостя, который глядит сквозь угловое окно на рынок, сходно с состоянием транса: «Зрелище то, правда, довольно занятно, но в конце концов утомительно, а у человека особенно восприимчивого может даже вызвать легкое головокружение, которое немного напоминает предшествующее сну полузабытью, не лишенное, впрочем, приятности»²⁴. Именно это эйфорическое состояние транса зафиксировано в дальнейшем рассказчик Эдгара По, а у Гофмана оно описывается как особое «умение видеть». Гофмановский герой дает в руки гостю лорнет и приглашает его полюбоваться мизансценами обыденной жизни, на ходу комментируя и импровизируя, благодаря чему ему даже удается «разглядеть» чертенка, подпиливающего ножки стула, на котором восседает торговка. Это видение еще допускает линзу воображения, романтический «серапионовский принцип», но гофмановский герой уже заявляет: «Я должен отказаться от той действительной творческой жизни, источник которой во мне самом, она же, воплощаясь в новые формы, роднится со всем миром»²⁵.

Эти новые формы, которые проницательно предчувствовал Гофман, уже начинали свою работу в городской повседневности. «Угловое окно» было опубликовано в 1822 году, а «большая часть парижских

318

Фланер. Илл. из трактата Л.Харт. Физиология фланера. 1841 г.



пассажей, - отмечает Вальтер Беньямин, - возникла за полтора десятилетия после 1822 года»²⁶. Вскоре романтические «угловые окна», лорнеты и монокли дополняются еще одной важной метафорой творческого видения - это стэндалевское определение романа как «зеркала на большой дороге». Всепоглощающее универсальное зрение становится авторским «всезнанием» поэта или художника. Изучение людей на улице уже рассматривается не просто как тренинг наблюдательности, а скорее как особый вид гедонизма, способность подзаряжаться коллективной энергией масс. Очень хорошо об этом сказано в очерках Бодлера: «Тот, кто движим любовью к жизни мира, проникает в толпу, словно в исполинскую электрическую батарею. Он подобен зеркалу, такому же огромному, как эта толпа; он подобен наделенному сознанием калейдоскопу, в каждом узоре которого отражается многообразие жизни и изменчивая красота всех ее элементов. Это "Я", которое ненасытно жаждет "не-Я" и ежеминутно воплощает его в образах более живых, чем сама непостоянная и мимолетная жизнь»²⁷. Серия сравнений в этом небольшом фрагменте Бодлера в высшей степени показательна: фланер заряжается энергией от толпы, как от большой электрической батареи, он действует как фантастический прибор, мыслящее зеркало-калейдоскоп, которое не только отражает, но и само создает новые

узоры, комбинации образов.

Фланер как культурный герой, таким образом, воплощает особый тип видения - он зрительно взаимодействует с толпой, но не до конца сливается с нею, всегда оставляя за собой право на дистанцию, особую комбинаторику впечатлений. И оттого его ближайшие «родственники» - денди, детектив, шпион, бретер, хулиган, старьевщик — фигуры, наделенные прерогативой тайного умысла и особого зрения, умеющие читать незаметные для других знаки.

Аналогичный алгоритм работает и в визуальных стратегиях дендизма. Денди - опытный и ироничный читатель дресс-кодов, и в то же время он сам представляет из себя идеальный объект для созерцания. Фланер наследует от него непростое искусство выдерживать чужие взгляды и предаваться собственным наблюдениям. Но если денди статуарен, весь структурирован и собран, то в фигуре фланера порой

319

явственно проступает «текучесть», он слишком склонен предаваться «*drague*», наркотическому трансу бесцельных прогулок и мимолетных взглядов, желаний. Предельный полюс этой свободной охоты - романтическое безумие Д'Альбера. Происходит «рассасывание» или «рассеивание» личности, фланер становится, по словам Сартра, «воплощением сугубо созерцательной свободы». Вуайеризм и «рассеивание», неполнота присутствия фланера - один из важных признаков новой модернистской «чувствительности», требующей беспрестанных переключений²⁸, каскада быстрых впечатлений, не требующих драматически-тяжелой сосредоточенности (поэтому, кстати, женщина, которую замечает фланер, должна по сюжету «мелькать» и оставаться неуловимой).

Эта поэтика беспрестанного поиска и краткой новизны уже в середине XIX столетия предвосхищает апофеоз моды как культурного института (отсюда похвала косметике под пером Бодлера, Теофиля Готье и позднее Макса Бирбома) и указывает на новую складывающуюся как раз в тот период парадигму «современности», «Модерна». Фланирование - один из симптомов этих наступающих перемен. Зрение фланера, настроенное на восприятие фигуры в движении, уже имплицитно содержит вектор времени.

Женская мода во второй половине XIX века, подчиняясь тем же законам, становится более динамичной: новые скорости диктуют изменения фасонов. Перелом происходит в 1870-е годы, когда затрудняющие движения кринолины уступают место юбкам с турнюрками, а ближе к концу столетия дамы уже осваивают велосипед. «Силуэты их платьев и причесок были как будто рассчитаны на взгляд в профиль, поскольку идущего мимо и исчезающего прохожего видно именно в профиль. Платье становится образом быстрого движения, уносящего весь мир»²⁹.

Это наблюдение Шарля Блана³⁰ приводит один из наиболее интересных философов нашего века, теоретик «Модерна» Вальтер Беньямин, человек трагической судьбы, оставивший незавершенным свое последнее гигантское сочинение - «Труд о пассажах»³¹. В этой книге Париж обрисован как «столица XIX столетия», урбанистической цивилизации, наследницей которой является наша культура. На фоне парижских пейзажей Беньямин исследует городские типы: старьевщик, коллекционер, человек-сэндвич, обвешанный рекламными плакатами, проститутка, детектив, фланер... У Бодлера Беньямин пронизательно фиксирует «взгляд аллегорического поэта, направленный на город, - скорее взгляд отчужденного человека. Это взгляд фланера, чей образ жизни еще окружает будущее безотрадное существование жителя мегаполиса примиряющим ореолом»³². Благодаря этому взгляду магазины роскоши и новинок, производство готового платья поначалу еще сохраняют свою романтическую ауру, хотя позднее в романах Золя («Дамское счастье») уже разоблачается механика коммерческого апофеоза.

320

Фланер. Иллюстрация из трактата Л.Харт. Физиология фланера. 1841 г.



Пассажи, крытые торговые ряды под стеклянными сводами, стали для Беньямина прообразом современных форм городской жизни. Будучи гибридом улицы и магазина, пассажи сохраняют внутри черты городской архитектуры (что до сих пор видно в нашем ГУМе, имеющем центральную площадь с фонтаном), но в то же время отличаются безопасностью для пешеходов и особой зрелищностью витрин и реклам. Это идеальное пространство для фланера, искусственный рай и одновременно место консьюмеристских искушений. Именно в обманчивом пограничном переходе-пассаже свершается роковая метаморфоза фланера: он становится прежде всего потребителем, утрачивая бальзаковскую «неподвижность лица». Личное городское пространство и непредсказуемые маршруты превращаются в коммерчески запрограммированные траектории. Вольные дендистские прогулки незаметно подменяет суетливый шопинг, медленный шаг фланера и философские

медитации - автоматизм навязанных желаний, безотрадный глянец ненужных покупок; словом, торжествует стихия «virvouche».

Современная модификация старинных пассажей - громадные шоппинг-моллы, менеджеры которых пытаются создать в своих универмагах атмосферу детского праздника, чтобы каждый покупатель ощутил себя ребенком, получающим подарки, или, на худой конец, посетителем парка аттракционов. Тут можно назначить свидание, пообедать, провести деловую встречу и поплавать в бассейне. Универмаг стилизуется под природный ландшафт, в котором происходит смена времен года (сезонные распродажи); остров сокровищ, райский сад, феерический город изобилия, становясь в пределе моделью будущей цивилизации.

Но в этой утопии уже нет места фланеру - он не терпит суеты. Где же тогда искать их, современных адептов свободных прогулок? Ответ ясен: они все ушли в Интернет и там фланируют вволю, удовлетворяя свое любопытство и реализуя дендистский идеал экономных движений в лабиринте электронных пространств.

321

1. О фланировании см.: *Tester K. (ed.)*. The flaneur. L.; New York: Routledge, 1994; *Montandon A.* Sociopoétique de la promenade. Presses Universitaires Blaise Pascal, Maison de la recherche, Clermont-Ferrand, 2000; *White E.* The flaneur: A stroll through the paradoxes of Paris. Bloomsbury, 2001.

2. Здесь и далее цит. по: *Бальзак О.* Теория походки // *Бальзак О.* Физиология брака. Патология общественной жизни. М.: НЛЮ, 1995. С. 255-284. (Пер. В.А.Мильчиной.)

3. *Бульвер-Литтон Э.* Последние дни Помпей. Пелэм, или Приключения джентльмена. М.: Правда, 1988. С. 333.

4. «Протестантская этика» капитализма, согласно Максу Веберу, предписывает неустанно работать во имя спасения души. Поэтому время, затраченное на праздные прогулки, ассоциируется с грехом и порождает в буржуазном сознании чувство вины.

5. *Hazlitt W.* Essays. L.: Walter Scott, n. d. P. 192.

6. *Гозлан Л.* Бальзак в домашних туфлях // Бальзак в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. С. 261.

7. *Готье Т.* Мадемуазель де Мопен. М.: Терра, 1997. С. 39-40.

8. Там же. С. 41. Не случайно страстный фланер Бодлер экспериментировал с наркотиками и написал книгу «Искусственный рай», включив в нее собственное переложение сочинения Томаса Де Квинси «Признания английского курильщика опиума».

9. Там же. С. 40-41.

10. Там же. С. 41-42

11. *Сартр Ж.П.* Бодлер // Бодлер Ш. Цветы зла. М.: Высшая школа, 1993. С.415.

12. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе. М.: Медиум, 1996. С. 154.

13. Книга Сартра о Бодлере (1946) писалась в годы немецкой оккупации Парижа, и оттого мотивы поднадзорности и чужого враждебного наблюдающего взгляда в ней прописаны особенно сильно.

14. *Сартр Ж.П.* Бодлер // Бодлер Ш. Цветы зла. М.: Высшая школа, 1993. С.416.

15. Там же. С. 418.

16. *Бенуа А.* Мои воспоминания: В 5 кн. М.: Наука, 1980. Кн. 3. С. 575.

17. Там же.

18. О «невидимых» женщинах на прогулке см.: *Wolf J.* The invisible Flaneuse: women and the literature of modernity // Theory, Culture and Society. 1985. Vol. 2. № 3. P. 37-46.

19. «Прогулки одинокого мечтателя» Руссо - классический «фланерский» текст XVIII века. Правда, у Руссо речь идет о прогулках на природе - это топика сентиментализма, унаследованная, к примеру, английскими поэтами Озерной школы, которые многими исследователями романтизма

322

справедливо считаются первооткрывателями туризма как особого самоценного занятия.

20. Цит. по: *Зенкин С.Н.* Стратегическое отступление Ролана Барта // Барт Р. Фрагменты речи влюбленного. М.: Ad Marginem, 1999. С. 40-41.

21. Там же. С. 41.

22. *По Э.А.* Полн. собр. рассказов. М.: Наука, 1970. С. 284.

23. Там же. С. 278.

24. *Гофман Э.Т.А.* Собр. соч.: В 6 т. М.: Худож. лит., 2000. Т. 6. С. 214.

25. Там же. С. 213.

26. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе. М.: Медиум, 1996. С. 141.

27. *Бодлер Ш.* Об искусстве. М.: Искусство, 1986. С. 290.

28. Не случайно эта эпоха так любит эксперименты с оптическими игрушками, люди наслаждаются зрелищами городских панорам и диорам, постоянно используют лорнеты, монокли и бинокли -подробнее см. раздел о дендистском зрении. Идеальная реализация желания переключать - изобретение пульта дистанционного управления в XX веке.

29. *Benjamin W.* The Arcades Project. The Harvard Belknap U.P., 2000. P. 74 <B5a,3>.

30. *Blanc Ch.* Considérations sur le vêtement des femmes. Institut de France. October 25. 1872. 12-13. (Ссылка в труде Беньямина.)

31. По версии М. Эспаня и М.Вернера, эту книгу Беньямин изначально задумывал прежде всего как труд о

Бодлере. См.: Espagne M., Werner M. Vom «Passagen-Werk» zum «Baudelaire». Neue Handschriften zum Spätwerk Walter Benjamins // Deutsche Vierteljahrschrift 58 (1984). 593 - 657; Werner M. L'élaboration d'un plan: les manuscrits parisiens de Walter Benjamin du projet des «Passages» à «Charles Baudelaire» // Walter Benjamin et Paris / Ed. H. Wismann. Paris: Ed. du Cerf, 1986. 849-867.

32. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе. М.: Медиум, 1996. С. 154.



Историческая ароматика: о парфюмерном дендизме

Lecteur as-tu quelquefois respiré
Avec ivresse et lente gourmandise
Ce grain d'incens qui remplit une église
Ou d'un sachet le musc inveteré!

Ch. Baudelaire

Случалось ли, мой друг читатель, вам
Блаженствовать и томно длить мгновенья,
Безумно, долго, до самозабвенья
Вдыхая мускус или фициам.

Ш. Бодлер¹

Нередко образы прошлого нам кажутся плоскими, сухими и скучными - слишком много тонких и нежных нюансов безвозвратно разрушаются со временем. Исчезают объем и дыхание, динамика живого жеста, лучшие книжки по истории костюма не могут передать сопутствующую одежде звуковую гамму: так пропадает загадочный шелест юбки фру-фру, столь волновавший людей конца XIX века. Шорох шелковой оборки тогда воспринимался как сигнал и секрет женского очарования - теперь это ощущение восстановить, наверное, невозможно.

Очень часто такой утраченной культурной ассоциацией оказывается запах. Знаковый эффект аромата - самый мощный и одновременно самый хрупкий компонент, составляющий и в буквальном, и в переносном смысле атмосферу эпохи. Именно в этом потерянном измерении скрыты мегабайты значимой информации, поскольку именно запахи интимно связаны с человеческим телом, с работой интуиции, памяти и воображения. Запах - испаряющаяся аура тела и вещи, ее вибрирующий контур, первый подвижный пограничный слой между оболочкой и внешней средой. Наслаждение ароматом - метафора владения материальным миром в его самой эфемерной, летучей субстанции, на грани перехода в небытие.

Не оттого ли наиболее изощренные писатели всегда старались найти верные слова, чтобы хоть как-то уловить дразнящую прелесть запахов? Бальзак, Бодлер, Гюисманс², Оскар Уайльд, Пруст, наш современник Патрик Зюскинд посвятили благовониям прочувствованные страницы, а в романе «Наоборот» появляется образ денди-парфюмера дез Эссента, который сам синтезирует запахи, экспериментируя с ароматическими веществами как вольный художник. Исторические смыслы парфюмерии очень подвижны. Запах как предельно эластичная культурная модель каждый раз получает новое символическое наполнение в зависимости от требований момента, с легкостью воплощая наше желание быть другими, меняться и играть. Это идеальный

324

знак, столь же чувственно-конкретный по форме, сколь и прозрачный, абсолютно пустой по содержанию. Если спросить, существуют ли приятные и неприятные запахи сами по себе, то ответ культуролога будет отрицательным: эмоциональная аура запаха целиком зависит от момента и контекста, нет и не может быть объективной оценки запаха. При том, что обоняние физиологично, «расшифровка» запаха регулируется культурными установками.

Знаменитый парфюмер Эдмон Рудницка³ писал: «Запах, или собственно обонятельное (ольфакторное) впечатление, - это феномен сознания, вызванный действием определенного материала (натуральной эссенции или синтетического продукта)». Эта схема предполагает несколько этапов: действие пахучего вещества - возбуждение обонятельных рецепторов - выработка «ольфакторного послания» - обонятельное впечатление. Из них для нас наиболее интересна стадия оформления «послания», поскольку именно в этот момент активно подключается смысловое поле культуры: «возбуждение, чтобы вызвать общую реакцию, сначала переводится и кодируется», а