

«Сми отличается острым взглядом, изысканным стилем и умением чувствовать характеры и происшествия».

New York Times

«Хорошо проработанная книга, стильно написанная, прекрасный портрет не только импрессионизма, но и общества, которое сделало его возможным».

The Sunday Times

«Энергичная и увлекательная... книга написана в живой, увлекательной манере. Она предлагает тонкие и пронизательные портреты Мане и Моризо, которых автор запросто называет по именам — Эдуард и Берта, а сам извилистый ход событий описан с удивительной ясностью. Лучшее введение в тему трудно себе представить».

Daily Telegraph

«Себастьян Сми приглашает нас в увлекательное путешествие по Парижу в “Грозный год”, знакомя с яркими персонажами и быстро развивающимися событиями. В книге “Париж в руинах”, где переплетаются политика и военные действия с захватывающими личными историями двух великих художников, прекрасно показано, как импрессионизм возник на фоне трагедии и насилия».

*Росс Кинг, автор книг «Империя вечного города»
и «Краткая история Древнего Рима»*

СЕБАСТЬЯН СМИ

ПАРИЖ В РУИНАХ

ЛЮБОВЬ, ВОЙНА
И РОЖДЕНИЕ
ИМПРЕССИОНИЗМА



УДК 75.071.1 + 94(44)

ББК 85.143(4Фра)

C50

Sebastian Smee

Paris in Ruins: Love, War, and the Birth of Impressionism

Перевод с английского *Ирины Волковой*

Сми, Себастьян.

C50 Париж в руинах: любовь, война и рождение импрессионизма / С. Сми ; [пер. с англ. И. Волковой]. – М. : КоЛибри, Издательство АЗБУКА, 2026. – 384 с. – (Исторический интерес).

ISBN 978-5-389-27297-2

Это история о жизни и творчестве художников-импрессионистов на фоне трагических событий франко-прусской войны и Парижской коммуны. В центре сюжета – судьбы Эдуарда Мане и Берты Моризо, а также их ближайшего окружения: Дега, Ренуара, Моне, Курбе.

Осажденный Париж: голод, холод, бомбардировки, гибель друзей. Параллельно с военной катастрофой разворачивается драма гражданской войны – создание Коммуны, ожесточенные бои, разрушение Вандомской колонны и расправа над коммунарами в Кровавую неделю.

В центре книги – сложные, полные невысказанных чувств и творческого напряжения взаимоотношения двух ключевых фигур эпохи – Эдуарда Мане и Берты Моризо. Автор скрупулезно восстанавливает их биографии на фоне потрясений, обрушившихся на них и на все их окружение. Сквозь призму частной жизни художников показана драма целого поколения: разрыв с официальным Салоном, поиски «искренности» в искусстве и мучительное рождение нового языка живописи.

УДК 75.071.1 + 94(44)

ББК 85.143(4Фра)

ISBN 978-5-389-27297-2

© Sebastian Smee, 2024

© Волкова И., перевод, 2025

© Издание на русском языке.

ООО «Издательство АЗБУКА», 2026

КоЛибри®



От автора

Это книга о том, как Париж пережил две военно-политические катастрофы за один год; как на фоне тех событий зародилось движение импрессионистов — и расцвел роман между двумя великими художниками. Речь в ней в основном пойдет о событиях зимы 1870/1871 года (в историю этот период с легкой руки Виктора Гюго вошел как «Грозный год»); импрессионизм, по моему глубокому убеждению, невозможно понять во всей его полноте, не осознав влияния, которое то бурное время оказало на ведущих его представителей.

В основе повествования лежит история Берты Моризо и Эдуарда Мане. Из всех художников, которые пережили события 1870–1871 годов и позднее стали ассоциироваться с импрессионизмом, только Моризо, Мане и Эдгар Дега имели несчастье оказаться запертыми в Париже во время долгой зимней осады (прочие будущие импрессионисты в это время находились в других частях Франции или в Лондоне). Однако важен был не только сам факт их пребывания в городе: и Мане, и Моризо оказались напрямую вовлечены в судорожную политику того периода, не в последнюю очередь из-за личных связей с некоторыми из ведущих политических деятелей страны.

Изучавшие историю искусств знают, что Мане вдохновлял множество импрессионистов: Моне, Ренуар, Писсарро, Сислей, Базиль, Моризо и Сезанн учились у него технике мазка, обращению со светом и выбору тем. Помимо этого, на них также неизбежно повлияла его личная харизма и политические взгляды. Мане был ярким республиканцем: он ненавидел авторитаризм в целом и особенно — режим Наполеона III, который после переворота 1851 года провозгласил себя императором. Мане открыто заявлял о своих убеждениях не только в гражданской жизни, но и в творчестве. Странники и последователи Мане-художника, как правило, разделяли и его политические взгляды, а те, кто не принимал его живопись, часто были одновременно и противниками республики.

О том, сколь важную роль в истории импрессионизма сыграла Берта Моризо, известно в куда меньшей степени. Люди увлеченные знают, что она участвовала в семи из восьми выставок импрессионистов, проходивших в период с 1874 по 1886 год, и была единственной женщиной, с самого начала игравшей в движении важную роль. Однако Моризо также стала воплощением импрессионизма и в некотором роде руководила «великим освобождением» импрессионистов.

Шарль Бодлер, пророк современного искусства и друг Мане, призывал художников изображать «героизм современной жизни»¹. Однако после «Грозного года» представления о героизме неизбежно изменились — это видно в том числе и по реакции Моризо на потрясения того периода. Ее выбор писать женщин, девочек и интерьеры отражал не только (как это часто бывало) то, что она, будучи женщиной, имела ограниченный доступ к тем местам в Париже и окрестностях, которые изображали другие художники-импрессионисты. Это был обдуманый шаг: когда сразу после событий «Грозного года» она нашла свой собственный художественный стиль, в нем отразилась — пронзительно и точно — ее реакция на пережитое. В своих картинах Моризо стремилась запечатлеть не только потоки света и его мимолетную природу, но и глубокую хрупкость самой жизни — и подчеркивала это, выбирая в качестве моделей женщин и детей. Она продвинула некоторые аспекты стиля импрессионистов дальше, чем любой из ее коллег, превратив его в более радикально «незавершенный» и «ломаный» способ живописи. Как свидетельствуют ее полотна, Берту Моризо прежде всего интересовало то, что великий знаток американской литературы Роберт Дейл Ричардсон назвал «стадией мастерской — временем, когда искусство рождается, а не стадией музея — временем, когда оно оказывается забальзамировано»². Более того, ясно, что именно присущее ей особое восприятие не только счастья и естественного изящества, но и уязвимости, особенно в так называемые «моменты перехода», способствовало трансформации, произошедшей с творчеством Мане в 1870-х годах (хотя в то время они были настолько близки и так жадно смотрели на работы

¹ Вероятно, автор имеет в виду статью Бодлера в «Салоне» за 1846 год. *Baudelaire Ch. De l'héroïsme de la vie moderne // Salon de 1846. Paris: Michel Lévy Frères, 1846. Pp. 125–130. — Здесь и далее, если не указано иное, примечания редактора.*

² *Richardson R.D.Jr. First We Read, Then We Write: Emerson on the Creative Process. Iowa City: University of Iowa Press, 2009. P. 75.*

друг друга, что невозможно сказать точно, кто в действительности на кого повлиял).

Друзья Мане, будучи одновременно художниками и республиканцами, много размышляли о том, как могла бы выглядеть Франция, свободная от диктата единоличного правителя и наделенная республиканскими свободами. Их представления во многом согласовывались с представлениями других республиканцев (впрочем, у каждой из существовавших в то время групп были свои идеологические убеждения и планы практических реформ), однако в первую очередь художники, естественно, заботились о свободе творчества. Они представляли себе, среди прочего, ликвидацию всей бюрократической системы, связанной с искусством, радикальную перестройку спонсируемой государством системы образования, меценатства, а также системы оценки и приема произведений искусства (в первую очередь на ежегодный Салон¹), несших на себе печать режима Наполеона III. Таким образом, чтобы в полной мере понять достижения Мане и его коллег-импрессионистов, чрезвычайно важно осознавать, как на их политические надежды и убеждения повлияли военные и гражданские катастрофы 1870–1871 годов.

Мане и Моризо были деморализованы и потрясены случившимся. «Я вышла из этой осады с абсолютным отвращением к своим собратьям и даже к лучшим из моих друзей, — писала Моризо в начале 1871 года. — Эгоизм, безразличие, предвзятость — вот что скрывается почти в каждом»². Когда в 1871 году в его любимом Париже вспыхнуло восстание, сходное разочарование испытал и Мане. «Люди заинтересованы в свержении власти лишь потому, что сами ее желают, — сетовал он. — Вокруг просто нет бескорыстных людей, нет великих граждан, нет настоящих республиканцев. Только партийные писаки и амбициозные... гротескные подражатели Коммуне 93 года (т. е. 1793 года. — *Прим. авт.*). <...> Эти люди убьют в общественном сознании здравую идею, идею, которая только начала набирать силу — а именно идею того, что единственным государственным строем, подходящим для честных, мирных, умных людей, является

¹ Парижский салон (фр. *le Salon*) — официальная регулярная экспозиция парижской Академии изящных искусств.

² Из письма Берты Моризо сестре Эдме Понтийон, 9 февраля 1871 года. Цит. по: Berthe Morisot: the correspondence with her family and her friends. Manet, Puvion de Chavannes, Degas, Monet, Renoir and Mallarmé / Compiled and edited by Denis Rouart. NY: Moyer Bell Limited, 1987. P. 60.

республика»¹. После подавления восстания Мане пребывал в полном отчаянии. «Как собираемся мы выйти из этого положения?»² — писал он. — Каждый возлагает вину на соседа, но, по правде говоря, все мы несем ответственность за то, что произошло»³.

Вместе с тем в этом вопросе *содержался* и другой — *какотреагируем на происходящее мы, художники?*

В дальнейшем повествовании я попытаюсь передать то огромное давление, которое события 1870–1871 годов оказали на «невинность» политической мысли. В каждом, кто пережил их, эти события вызвали глубокое чувство тревоги. Конечно, весь XIX век во Франции стал одним большим уроком политической нестабильности. Однако многие, кто пережил «грозный год», внезапно по-новому, более глубоко ощутили хрупкость бытия. Кроме того, трудно не заметить, что импрессионизм делает акцент именно на мимолетной игре света, смене времен года, мельком увиденных уличных сценах и скоротечности домашнего уюта, выражая тем самым обостренное осознание изменчивости мира и собственной смертности.

Одной из поразительных особенностей творчества импрессионистов 1870-х годов стал их демонстративный отказ изображать «грозный год». Мане, Моризо и Дега, хотя они и пережили осаду Парижа, еще находились в слишком сильном шоке, чтобы достать кисти, краски и холсты. Остальные же, как уже упоминалось, в то время находились за пределами Парижа и не хотели рисовать то, чего не видели. Но к тому моменту, когда все они вернулись в город, большая часть центра Парижа превратилась в сожженные руины. Почти полное отсутствие у импрессионистов изображений этих руин или других сюжетов, которые бы прямо отсылали к недавнему насилию, несомненно, заслуживает внимания.

«Грозный год» не уменьшил республиканских чаяний импрессионистов, однако теперь у них были основания опасаться последствий обеих крайностей — как радикальных перемен, так и реакционного отката. Их убеждения теперь существовали в более сложном контексте. Они стали свидетелями жестоких, мучительных потрясений

¹ Письмо Феликсу Бракмону, Аркашон, 21 марта 1871 года. Цит. по: Manet by himself: correspondence & conversation, paintings, pastels, prints & drawings / Ed. Wilson-Bareau, Juliet. Time Warner Books, 2004.

² Здесь и далее, если не указано иное, перевод Ирины Волковой.

³ Письмо Берте Моризо, Париж, 10 июня 1871 года. Цит. по: Manet by himself: correspondence & conversation, paintings, pastels, prints & drawings...

в политической сфере и жаждали изображать нечто иное, отличное от этих потрясений. Импрессионисты наблюдали, как их более традиционно настроенные современники изображали разрушенные и сгоревшие дотла парижские здания; их картины морализаторского толка были призваны завоевать одобрение возрожденного консервативного истеблишмента. Однако сами они словно сказали «нет» самой истории. Мане, как всегда, стал чем-то вроде исключения и в этом вопросе. Его журналистское чутье всегда привлекало его к идее современной исторической живописи, поэтому он предпринял несколько попыток обратиться как к теме осады Парижа, так и к теме Парижской коммуны. Однако его усилия ограничились литографиями, офортами и акварелями, не найдя отражения в живописи. К тому же это были, по сути, переработки более ранних его картин. Впоследствии Мане оставил и эти попытки.

Пережив «грозный год», новые художники, в том числе и Мане, как никогда стремились изобразить физический мир через цвет и свет. Они рисовали те места — например, районы возле Сены, к западу от Парижа, — на долю которых выпал наибольший хаос и где происходила наиболее жестокая резня. Однако сами их картины излучали безмятежность. Прежде всего импрессионисты усвоили принцип потока — все и всегда находится в движении, на грани распада или растворения. Они принимали смертность и изменчивость как часть этого принципа, но вместе с тем отвергали и мутное и мрачное прошлое, предпочитая изображать прозрачное и мирное настоящее. Их новый стиль идеализировал состояние перехода и изменчивости, словно пытаясь таким образом развеять пережитое горе. Их мечта — а это была мечта, которую они стремились обратить в эмпирический опыт, — заключалась в том, чтобы все (по словам Ральфа Уолдо Эмерсона) «превратить в свет».



Пролог

Париж, 7 октября 1870 г.

Леон Гамбетта видел только одним глазом — левым. Правого он лишился в детстве: в него попал металлический осколок, отлетевший от станка точильщика ножей. Впоследствии поврежденный глаз заменили на стеклянный: внешне он был очень похож на настоящий, однако зрение у Гамбетты осталось монокулярным, из-за чего ему было трудно точно определять расстояния. Свой карьерный путь он начал как адвокат, однако впоследствии стал известным политиком; так многочисленные фотографы, художники и иллюстраторы стали изображать его в профиль.

Автором одного из таких фотопортретов стал Надар — фотограф-новатор, карикатурист, воздухоплаватель и один из блестящих примеров саморекламы XIX века. Его настоящее имя — Гаспар-Феликс Турнашон. У него была шутовская привычка прибавлять к словам слог *-dar*, поэтому друзья превратили его в «Турнадара», который, в свою очередь, со временем оказался сокращен до «Надара». У Надара была квадратная тяжелая голова и темные, «близорукие и несколько блуждающие глаза». На его немного одутловатом лице выделялось две родинки: первая — поменьше — украшала его левую щеку, вторая — более крупная — размещалась над правой скулой. Когда он бывал чем-то увлечен, его лицо становилось невероятно выразительным.

А увлекался он часто. Надар, чем бы он ни занимался, всегда подходил к делу со всем вниманием и полной вовлеченностью. Что касалось его планов на Гамбетту, они имели масштаб поистине исторический. Надар собирался приступить к их осуществлению утром 7 октября 1870 года — а перед тем нанести визит Виктору Гюго (который также входил в число значимых общественных фигур, позировавших Надару для фотопортретов). Гюго только недавно вернулся в Париж с острова Гернси в проливе Ла-Манш. Неожиданная

смена власти во Франции и угроза отечеству побудили его вернуться в страну после двадцати лет изгнания. Само его присутствие во французской столице придавало ее жителям отваги и целеустремленности.

Гюго и Надар дружили уже много лет. Когда пятью годами ранее Надар опубликовал свой очерк «Право на полет»¹ — полемическое сочинение в защиту управляемых человеком полетов, он отправил рукопись Виктору Гюго в Гернси. В своем ответе, предназначенном в том числе для широкой публики, Гюго высоко оценил мужество Надара, сравнив его не только с Христофором Колумбом, но и с Вольтером². Заглядывая в будущее, он предсказывал, что полеты приведут человечество к «великолепному преображению» и даже к «колоссальной пацифистской революции»³.

Однако теперь, всего пять лет спустя, в осажденном Париже действовало военное положение. Полет Гамбетты на воздушном шаре был первым отчаянным этапом важной миссии — попытки спасти Францию от унижения.

Последние несколько недель Надар провел на Монмартре, в палатке на площади Сен-Пьер. Отсюда, глядя поверх дымоходов и крыш, можно было созерцать серый необъятный Париж, простирившийся далеко на юг. Гюго в то время жил в доме своего друга Франсуа-Поля Мериса⁴, на извилистой и крутой авеню Фрошо ниже по склону. Тем холодным октябрьским утром он встретил Надара

¹ *Le Droit au Vol* опубликован 7 августа 1863 года в газете *La Presse* (фр. «Печать»), в русскоязычных источниках называется «Манифест воздушного самодвижения» (см. *Брандис Е.* Рядом с Жюлем Верном. Л.: Детская литература, 1981) или «Манифест динамического воздухоплавания». В этом очерке Надар защищает необходимость управляемых человеком полетов на летательных аппаратах, которые «тяжелее воздуха», в заданном человеком направлении, в противовес свободному полету, зависевшему от воли ветра. Манифест был переведен почти на все европейские языки и опубликован в ведущих газетах и журналах мира. Надар основал и возглавил «Общество воздушного передвижения без аэростатов». — *Прим. пер.*

² *Holmes Richard.* *Falling Upwards: How We Took To The Air: An Unconventional History Of Ballooning.* P. 175.

³ *Begley, Adam.* *The Great Nadar: The Man Behind the Camera.* New York: Tim Duggan Books, 2017. P. 149.

⁴ Франсуа-Поль Мерис (1818–1905) — французский писатель, драматург, редактор, публицист и издатель, ученик и близкий друг Виктора Гюго, соавтор Александра Дюма-отца по ряду произведений. — *Прим. пер.*

в своей обычной приветливой манере. Надар же, отвечая любезностью на любезность, поинтересовался у великого писателя, есть ли у того какая-нибудь почта, которую он хотел бы отправить из города. Он упомянул также, что пачки памфлетов авторства Гюго в этот самый момент загружают в два воздушных шара, готовящихся к полету. Если ему любопытно, добавил Надар, ему следует прийти и взглянуть. По плану Надара воздушные шары должны были отправиться накануне, но небо затянуло тучами, и предсказать направление воздушных потоков стало крайне трудно. Откровенно говоря, все шло не так, как задумано: погода и теперь оставляла желать лучшего, но, по крайней мере, в этот день ситуация с ветром казалась более многообещающей.

Писатель горячо поблагодарил Надара, и они распрощались. Примерно в десять часов Гюго поднялся на холм и вскоре оказался на открытой всем ветрам площади Сен-Пьер. Порыв ветра взъерошил его седые волосы. В ту пору ему было 68 лет; он носил густую бороду, а его прищур казался немного хищным, полным целеустремленной решимости человека, прожившего долгую жизнь. Гюго обладал необычайно острым зрением: он был известен способностью различать мельчайшие детали на большом расстоянии. Легендарный писатель и поэт был фигурой «столь масштабной», что, как писала Люси Санте, «его не мог объять ни один объектив»¹. Сам он, однако, хотел, чтобы его запомнили не только как одного из основоположников французского романтизма, но и как воплощение совести французского народа. Тем не менее к 1860-м годам многие из молодого поколения писателей и художников (в числе которых были, например, Эмиль Золя и Эдуард Мане) относились к Гюго скептически. В их глазах этот великий человек был в шаге от того, чтобы, по выражению Люси Санте, стать «высокопарным халтурщиком, сдувшимся воздушным шаром, источающим прохладный воздух устаревшей помпезности»². Вместе с тем они восхищались не только его выдающимися литературными достижениями, но и стойкой приверженностью Республике и отважным противостоянием авторитаризму. Так, Гюго принципиально отказался от предложения

¹ Rodari, Florian, Pierre Georget, Luc Sante, and Marie-Laure Prévost. *Shadows of a Hand: The Drawings of Victor Hugo*. New York: Drawing Center and London: Merrell Holberton, 1998.

² Там же.

вернуться во Францию, поскольку условием для этого было — воздержаться от критики Наполеона III. Для поэта и критика Шарля Бодлера Гюго, «великий, ужасный, огромный, как образы, созданные мифологией», был подобен мифическому Циклопу¹. В глазах множества парижан он был фигурой практически неприкосновенной.

Свободное от литературной работы время Гюго часто посвящал рисованию. Свои работы он создавал в уединении, но самые любимые развешивал по всему дому, а также дарил друзьям. Знакомые критики убеждали его задуматься о выставке, но Гюго отказывался, поскольку не желал, чтобы что-то повлияло на его репутацию как писателя. Это было занятие личное и в некотором смысле второстепенное. Он рисовал быстро и часто пользовался подручными материалами: не только тушью и чернилами, но и углем, красками на жировой основе, черным кофе и разбрызганной водой. Инструментами ему временами служили пальцы, спички, трафареты, смятая ткань и кружево. Романтик до мозга костей, Гюго тяготел к таинственным, готическим образам, что отчасти было связано с его интересом ко всему оккультному. Его рисунки по тональности были близки к «Мрачным картинам» Франсиско Гойи и предвосхитили более поздние работы Одилона Редона и сюрреалистов. Наиболее продуктивным периодом для Гюго-художника были годы после европейских революций 1848 года и до изгнания на Нормандские острова в 1851 году². Один из его мрачных рисунков тушью³, сделанный в 1850 году, представляет собой вид сверху на бескрайнее пространство — своего рода воображаемый пустынный городской пейзаж, в центр которого помещен искаженный силуэт какой-то

¹ *Baudelaire, Charles. L'Art romantique // Œuvres complètes. Paris: Calmann-Lévy, 1868. Vol. 3. P. 172.*

² Нормандские острова — группа островов, состоящая из двух больших — Джерси и Гернси, нескольких мелких и множества островков и скал. Острова были убежищем для политических эмигрантов из Франции после Французской революции (1789) и позднее. Когда Наполеон III в 1851 году захватил власть во Франции, Гюго вынужден был отправиться в ссылку сначала в Бельгию, потом на остров Джерси, где он провел три года, а потом на остров Гернси, откуда он вернулся во Францию только в 1870 году. — *Прим. неф.*

³ Скорее всего, речь идет о «Мертвом городе» (*La Ville morte*), ныне находится в доме-музее Виктора Гюго, Отвиль-Хаус.

башни. Другой пейзаж¹, на этот раз изображавший Париж, вполне мог быть видом с холма Монмартр, где теперь стоял Гюго. Это был вид с высоты на исчезающее вдаль нагромождение домов, ограниченное на среднем плане двумя крупными зданиями, находящимися в тени. На переднем плане, в бликах палящего солнца, видны заборы, укрепления и развилка дороги. Эта угрюмая фантазия в импрессионистском духе вызывает в памяти то, что историк Анри Фосийон позже назвал «обломками цивилизации»².

Ветер, трепавший волосы Гюго, когда тот снова окинул Париж взглядом, казался вполне многообещающим. На этот раз развернувшаяся перед ним сцена была не воображаемой и расплывчатой, а, напротив, реальной и осязаемой. В центре «площади», которая представляла собой плоский участок пыльного пустыря, разместились два огромных воздушных шара, приковавшие к себе всеобщее внимание. Они напоминали опрокинутые пузатые бутылки с привязанными к ним люльками. От одного, грязно-белого, исходило глухое опаловое свечение; второй, на нижнюю половину укрытый тенью, на фоне голубого неба выглядел грязно-желтым, как потускневшие белки глаз самого Гюго. Сквозь пеструю толпу, в которой смешались солдаты и гражданские, он разглядел одноглазого Гамбетту — тот присел на тротуар и теперь натягивал сапоги на меху. Наблюдая за происходящим, Гюго ощутил легкость в сердце, странное, почти легкомысленное возбуждение. Он был уверен: то, что он сейчас увидит, непременно войдет в историю. Это будет начало избавления молодой Французской республики от опасности — начало, подобное «полуночной скачке» Пола Ревира³ во время Войны за независимость США почти столетием ранее. Возмездие за гранью возможного; победа вопреки всему.

Шли минуты, и разум Гюго вызывал к жизни слова, предложения, стихи. Он наблюдал, как Гамбетта — гордый республиканец,

¹ Скорее всего, речь идет о «Виде на Париж» (*Vue de Paris*), ныне находится в доме-музее Виктора Гюго, Отвиль-Хаус.

² *Focillon, Henri. Shadows of a hand: the drawings of Victor Hugo. New York: Merrell Pub Ltd., 1998. P. 110.*

³ В ночь с 18 на 19 апреля 1775 года, накануне сражений при Лексингтоне и Конкорде, Пол Ревир верхом проскакал к позициям повстанцев, чтобы предупредить их о приближении британских контингентов. Благодаря Ревиру патриоты успели подготовиться к встрече с королевскими войсками. Ревир стал национальным героем, а его подвиг был воспет американским поэтом Генри Лонгфелло. — *Прим. пер.*

в жилах которого текла не только французская, но и еврейская и гинуэзская кровь, — поднялся на ноги. В ту пору ему было тридцать два года — он был больше чем в два раза моложе самого Гюго. Темные растрепанные волосы ниспадали непокорными волнами; в его гордой фигуре только начали проявляться первые признаки полноты. В кругу близких он держался крайне дружелюбно; художник Пьер-Огюст Ренуар позже назовет Гамбетту «самым простым и учтивым человеком из тех, что я когда-либо встречал». Когда он пребывал в покое, его лицо хранило совершенно открытое, почти сонное выражение. Но на трибуне, в порыве праведного гнева, он преображался: его энергия и пылкое негодование делали его незабываемым.

До всех этих недавних потрясений Гамбетта был завсегдатаем *Café de Londres*, расположенного недалеко от Вандомской площади и площади Мадлен. Там он время от времени встречался с Мане, также убежденным республиканцем и другом Надара (на одной из своих ранних картин на испанскую тематику Мане нацарапал над своей подписью «Моему другу Надару»). В первые годы посещения кафе Гамбетта служил под началом Жюля де Жуи, двоюродного брата художника. Кроме того, в *Café Procope* на Левом берегу (когда-то оно было прибежищем якобинцев) он часто встречался с братом Мане Гюставом, с которым также был знаком по юридическому ведомству.

Гамбетта находил компанию Эдуарда Мане восхитительной. Друг детства художника Антонен Пруст утверждал, что ему «редко приходится встречать наружность столь привлекательную, как у Мане»¹. Он носил мягкую светлую бороду и смотрел на мир с веселым прищуром. О нем говорили, что он — один из немногих мужчин, кто еще знает, как следует говорить с дамой. Но вместе с тем Мане был одним из самых известных художников Франции. В течение почти десяти лет он выставлял свои смелые картины на ежегодном Салоне, вызывая споры, вступая в трения с представителями официальной власти, и постепенно — благодаря своей эксцентричности и творческой смелости — положил начало новому художественному направлению. Гюго наверняка слышал о нем — так же, как слышал о Гамбетте — от своего самого дорогого друга, Поля Мориса. Гамбетта

¹ Здесь и далее письма Мане цитируются по изданию: Мане Э. Письма. Воспоминания. Критика современников. М.: Искусство. 1965. С. 59.

и Мане часто бывали в доме Мориса на авеню Фрошо; Мане также посещал салон его печально известной соседки, куртизанки и натурщицы Аполлонии Сабатье. В период с 1857 по 1862 год Сабатье была музой и любовницей близкого друга художника — Шарля Бодлера. Завсегдатаями ее салона были писатели Виктор Гюго, Гюстав Флобер и Эдмон де Гонкур (который прозвал ее Президентша (фр. *La Présidente*), композитор Гектор Берлиоз, художник Жан Луи Эрнест Мейссонье и скульптор Огюст Клезингер (Клезинже). Его скульптура, изображавшая обнаженную Сабатье, извивающуюся то ли в экстазе, то ли от боли после змеиного укуса¹, была создана с гипсового слепка, снятого с тела Аполлонии.

Гамбетта был одет в теплое, «арктическое» пальто. В руке он держал меховую шапку, на плече висела кожаная сумка. Глядя на него, Гюго направился к грязно-желтому воздушному шару — он получил имя «Арман Барбес» в честь ярого республиканца, героя революции 1848 года, умершего летом 1870-го, незадолго до описываемых событий (после восстания 1839 года Арман Барбес был приговорен к смертной казни, но благодаря вмешательству Гюго его приговор смягчили²). Гамбетта протиснулся через такелаж в корзину. На борту его уже ждали секретарь, Жак-Эжен Шпюллер, и пилот воздушного шара, молодой человек по имени Трише, который теперь взял сумку Гамбетты и привязал ее к одному из тросов. Корзину никак нельзя было назвать просторной. В ногах пассажиров лежал стокилограммовый пакет с почтой, которую надлежало вывезти из Парижа. К кольцу над их головами была подвешена клетка с шестнадцатью гурчащими почтовыми голубями. К воздушному шару подошел голубятник, чтобы дать экипажу последние инструкции: когда следует кормить птиц и как привязывать письма к их хвостовым перьям³. Закончив с объяснениями, он отступил назад, и Гамбетта высунулся из корзины, чтобы поприветствовать толпу, пришедшую проводить его. Площадь была заполнена людьми: те, кто надеялся разглядеть

¹ Речь идет о скульптуре «Женщина, ужаленная змеей», ныне находится в музее Орсе, Париж. — *Прим. пер.*

² Приговор был заменен на пожизненное заключение, от которого Барбес освободился во время Французской революции 1848 года. — *Прим. пер.*

³ Подробнее о том, как это делалось, см. в главе 9.

происходящее получше, расположились на крутом голом склоне Монмартра, вплоть до подножия башни Сольферино¹.

Надар стоял в стороне у ближайшего фонарного столба. Позади него находились круглые палатки, в которых он и его команда спали последние несколько недель. Вообще-то он привык к подобным зрелищам: устраивать их было смыслом его жизни, и ему нравилось быть в центре внимания. Но на этот раз Надар выглядел встревоженным: именно на нем лежала ответственность за все, что должно было сейчас произойти. Надар был не просто пионером воздухоплавания; он одним из первых начал использовать коммерческий потенциал фотографии, которая в те годы находилась в зачаточном состоянии. Двенадцатью годами ранее, объединив эти свои увлечения, он поднялся на привязном воздушном шаре на высоту около 79 метров над деревенькой близ Парижа, чтобы сделать первый в мире аэрофотоснимок. Но на этот раз все ощущалось совсем иначе. Речь шла о чем-то большем, чем воздухоплавание, фотография или его собственная слава. Надар держал в своих руках судьбу Франции — и переживал, что все это может плохо кончиться.

Второй воздушный шар — белый — получил имя «Жорж Санд», в честь писательницы и сторонницы республиканцев. Она была не менее известна, чем Гюго, и даже написала предисловие к «Праву на полет» (в чем Надару не откажешь, так это в умении войти в историю). На борту «Жорж Санд» находились двое американцев, Уильям Рейнольдс и Джордж Мэй. Оба они были сотрудниками фирмы *Hartley and Graham*, торговавшей огнестрельным оружием, которая только что заключила сделку на миллион франков по поставке оружия молодому французскому правительству. Хотя Рейнольдс и Мэй были довольны сделкой, мысль о необходимости полагаться на Надара и выбираться из осажденного Парижа на одном из его старых потрепанных воздушных шаров вызывала у них тревогу.

Ранее тем же утром, после визита к Гюго, Надар совершил пробный подъем на привязном воздушном шаре, надеясь лучше почувствовать направление ветра. Ветер был несколько порывистым, но

¹ Башня была построена в 1859 году и названа в честь победы объединенных войск Франции и Пьемонта и Сардинии в генеральном сражении Австро-итало-французской войны при Сольферино (24 июня 1859 года). Во время осады Парижа была частично разобрана, а в 1874 году полностью снесена. Сейчас на месте, где раньше стояла башня, находится базилика Сакре-Кёр.

в целом Надар считал условия вполне благоприятными. Пришло время действовать. Слишком многое зависело от того, удастся ли вывезти Гамбетту, американцев и почту из Парижа. Надар еще раз проверил готовность пилотов и их пассажиров — все было в порядке, — а затем подал сигнал. Команда помощников развязала якорные канаты. Медленно, рывками, воздушные шары начали подниматься. Все еще цепляясь за канаты, помощники пытались направлять и удерживать их во время подъема. Важно, чтобы на этом этапе траектория движения была максимально приближена к вертикальной — если шары слишком быстро сместятся в сторону, они могут налететь на крыши Монмартра. Но вот на переменчивом ветру «Арман Барбес» начал раскачиваться, как ошалевший маятник, и Гамбетта судорожно ухватился за борт ходившей ходуном корзины. Зрители внизу кричали: «Да здравствует Республика!» и «Да здравствует Гамбетта!». Заставив себя успокоиться, Гамбетта вытянул руку в знак прощания. Через несколько секунд оба воздушных шара оказались в чистом небе, Трише закричал: «Отдать швартовы!» — и шары взмыли вверх.

Аэростаты красиво поднимались в течение нескольких минут, пока ветер не переменился и не понес их на север. Ожидавшая там опасность была куда серьезнее, чем крыши домов. Пока «Арман Барбес» поднимался и мягко вращался в свежем осеннем воздухе, Гамбетта вертелся на месте, изо всех сил стараясь разглядеть открывшийся его единственному глазу вид. Перед ним предстала необычайная картина, не похожая ни на что из виденного им до сих пор. Париж открылся ему с совершенно новой стороны. Его массивные архитектурные памятники и изрезавшие город новые бульвары, величественные холмы и привычные виды — все это превратилось в странный, местами неразборчивый узор. Знакомые очертания деревьев, фронтонов и чердачных окон слились воедино, стали крошечными и незначительными. Гамбетта был «ошеломлен», как он говорил позже, «полным исчезновением живописности в открывшемся взгляду бескрайнем пространстве, простиравшемся внизу».

Корзина вращалась, а его взгляд блуждал по Парижу — он видел Сену и Нотр-Дам на острове Сите и соседний остров Сен-Луи. Он мог разглядеть длинные прямые линии бульваров барона Османа, исполосовавшие город. Где-то далеко внизу осталось *Café de Londres*. С высоты было хорошо виден Булонский лес, теперь напоминавший гладко выбритую лысину (массивные деревья недавно срубили на дрова), и пастбища, усеянные скотом, напоминавшим Гамбетте

колонию одурманенных насекомых. Он также мог разглядеть линии укреплений по периметру города, а за полосой предместий Парижа — заметное кольцо фортов. За фортами находилась незанятая земля, местами покрытая лесом, а местами — открытая. А еще дальше — по окружности, мысленно дорисованной в тех местах, где она не была четко видна, — линии окопов вражеской армии.

Солдаты этой армии (которые, разумеется, изъяснялись между собой по-немецки), задрав головы, глазели на Гамбетту, дрейфовавшего над ними на своем заплатанном воздушном шаре. Они были вооружены, что, безусловно, вызвало бы серьезную озабоченность у любого, кто осмелился бы проплыть над ними на воздушном шаре, представлявшем собой полотняную оболочку, наполненную светильным газом¹. Их командиры, Отто фон Бисмарк и его непоколебимый начальник штаба Хельмут фон Мольтке, отдали приказ — воздушные шары сбить.

¹ Светильный (угольный) газ — смесь водорода, метана, окиси углерода и других горючих газов, использовавшаяся для освещения до изобретения электричества. — *Прим. пер.*

Часть I



ПАРИЖСКИЙ
САЛОН
1869 ГОДА



Научно-популярное издание
Танымал ғылыми басылым

ИСТОРИЧЕСКИЙ ИНТЕРЕС

Себастьян Сми

**ПАРИЖ В РУИНАХ:
любовь, война
и рождение импрессионизма**

Руководитель направления *Ирина Мажаева*
Ответственный редактор *Анастасия Гусева*
Литературный редактор *Елизавета Миняйло*
Дизайнер обложки *Михаил Левыкин*
Технический редактор *Мариятта Караматозян*
Корректоры *Вера Алексина, Светлана Луконина*
Верстка *Виктория Ермак*

Подписано в печать /Баспаға қол қойылды 25.03.2026.

Формат 72×100^{1/16}. Гарнитура «NewBaskerville». Бумага офсетная. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 31,92. Тираж 2000 экз. W-NIS-36302-01-R. Заказ №

Изготовитель: ООО «Издательство АЗБУКА» – обладатель товарного знака КоЛибри 115093, Москва, вн. тер. г. муниципальный округ Даниловский, пер. Партийный, д. 1, к. 25 Тел. (495) 933-76-01, факс (495) 933-76-19 E-mail: sales@atticus-group.ru	Өндіруші: «АЗБУКА Баспасы» ЖШҚ – КоЛибри тауар белгісінің иесі 115093, Мәскеу, қ. іш. аум. Даниловский муниципалдық округі, Партийный т.ш., 1-үй, к. 25 Тел. (495) 933-76-01, факс (495) 933-76-19 Эл. поштасы: sales@atticus-group.ru
Филиал ООО «Издательство АЗБУКА» в г. Санкт-Петербурге 191024, Санкт-Петербург, Херсонская ул., д. 12–14, лит. А Тел. (812) 327-04-55 E-mail: trade@azbooka.spb.ru www.azbooka.ru; www.atticus-group.ru	Санкт-Петербург қаласындағы «АЗБУКА Баспасы» ЖШҚ филиалы 191024, Санкт-Петербург, Херсон көшесі, 12–14 үй, лит. А Тел. (812) 327-04-55 Эл. поштасы: trade@azbooka.spb.ru www.azbooka.ru; www.atticus-group.ru
Отпечатано в России.	Ресейде басып шығарылған.

Сведения о подтверждении соответствия издания согласно законодательству РФ
о техническом регулировании можно получить по адресу: <https://certification.atticus-group.ru/>.

Техникалық реттеу туралы РФ заңнамасына сай басылымның сәйкестігін растау туралы
мәліметтерді мына адрес бойынша алуға болады: <https://certification.atticus-group.ru/>.

Знак информационной продукции (Федеральный закон № 436-ФЗ от 29.12.2010 г.)
Ақпараттық өнім белгісі (29.12.2010 ж. № 436-ФЗ федералдық заң)

18+

