

An impressionist painting of a Paris street scene. The scene is rendered with visible brushstrokes and a palette dominated by blues, greys, and earthy tones, with splashes of red and white. In the foreground, a street lamp stands on the left, and a woman in a blue dress stands in the center. To the left, a man in a top hat and a woman in a red dress are visible. The background shows a street with buildings and more figures, all depicted with a sense of movement and light. The overall mood is one of a busy, yet somewhat somber, urban environment.

18+

ПАРИЖ В РУИНАХ

ЛЮБОВЬ,
ВОЙНА
И РОЖДЕНИЕ
ИМПРЕССИОНИЗМА

Лучшая книга
по версии
Kirkus Reviews

СЕБАСТЬЯН СМИ
лауреат Пулитцеровской премии

Исторический интерес

Себастьян Сми

**Париж в руинах: любовь, война
и рождение импрессионизма**

«Азбука»

2024

УДК 75.071.1 + 94(44)

ББК 85.143(4Фра)

Сми С.

Париж в руинах: любовь, война и рождение импрессионизма /
С. Сми — «Азбука», 2024 — (Исторический интерес)

ISBN 978-5-389-33186-0

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 978-5-389-33186-0

© Сми С., 2024

© Азбука, 2024

Содержание

От автора	6
Пролог	9
Конец ознакомительного фрагмента.	14

Себастьян Сми

Париж в руинах: любовь, война и рождение импрессионизма

Sebastian Smee

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

© Sebastian Smee, 2024

© Волкова И., перевод, 2025

© Издание на русском языке. ООО «Издательство АЗБУКА», 2026

КоЛибри®

* * *

«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 проницательные 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»

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. Сторонники 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 забаль-

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.*

замировано»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 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 Салон³), 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 собратям и даже к лучшим из моих друзей, – писала Моризо в начале 1871 года. – Эгоизм, безразличие, предвзятость – вот что скрывается почти в каждом»⁴. 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 республика»⁵. После подавления восстания Мане пребывал в полном отчаянии. «Как собираемся мы выйти из этого положения?»⁶ – писал он. – Каждый возлагает вину на соседа, но, по правде говоря, все мы несем ответственность за то, что произошло»⁷.

Вместе с тем в этом вопросе *содержался* и другой – *как отреагируем 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 вре-

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.

³ Парижский салон (фр. *le Salon*) – официальная регулярная экспозиция парижской Академии изящных искусств.

⁴ Из письма Берты Моризо сестре Эдме Понтийон, 9 февраля 1871 года. Цит. по: Berthe Morisot: the correspondence with her family and her friends. Manet, Puvis de Chavannes, Degas, Monet, Renoir and Mallarmé / Compiled and edited by Denis Rouart. NY: Moyer Bell Limited, 1987. P. 60.

⁵ Письмо Феликсу Бракмону, Аркашон, 21 марта 1871 года. Цит. по: Manet by himself: correspondence & conversation, paintings, pastels, prints & drawings / Ed. Wilson-Bureau, Juliet. Time Warner Books, 2004.

⁶ Здесь и далее, если не указано иное, перевод Ирины Волковой.

⁷ Письмо Берте Моризо, Париж, 10 июня 1871 года. Цит. по: Manet by himself: correspondence & conversation, paintings, pastels, prints & drawings...

мен 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 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»⁸ – 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 Вольтером⁹. Заглядывая в будущее, он предсказывал, что полеты приведут человечество к «великолепному преображению» и даже к «колоссальной пацифистской революции»¹⁰.

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.

⁸ *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.*

⁹ *Holmes Richard.* *Falling Upwards: How We Took To The Air: An Unconventional History Of Ballooning.* P. 175.

¹⁰ *Begley, Adam.* *The Great Nadar: The Man Behind the Camera.* New York: Tim Duggan Books, 2017. P. 149.

Последние несколько недель Надар провел на Монмартре, в палатке на площади Сен-Пьер. Отсюда, глядя вверх дымоходов и крыш, можно было созерцать серый необъятный Париж, простиравшийся далеко на юг. Гюго в то время жил в доме своего друга Франсуа-Поля Мериса¹¹, на извилистой и крутой авеню Фрошо ниже по склону. Тем холодным октябрьским утром он встретил Надара 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»¹². 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»¹³. 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 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 Циклопу¹⁴. 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 предвосхи-

¹¹ 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.*

¹² Rodari, Florian, Pierre Georgel, Luc Sante, and Marie-Laure Prévost. *Shadows of a Hand: The Drawings of Victor Hugo*. New York: Drawing Center and London: Merrell Holberton, 1998.

¹³ Там же.

¹⁴ Baudelaire, Charles. *L'Art romantique // Œuvres complètes*. Paris: Calmann-Lévy, 1868. Vol. 3. P. 172.

тили 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 году¹⁵. Один из его мрачных рисунков тушью¹⁶, 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 башни. Другой пейзаж¹⁷, 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»¹⁸.

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 «полунощной скачке» Пола Ревира¹⁹ во время Войны за независимость США почти столетием ранее. Возмездие за грань возможного; победа вопреки всему.

Шли минуты, и разум Гюго вызывал к жизни слова, предложения, стихи. Он наблюдал, как Гамбетта – гордый республиканец, в жилах которого текла не только французская, но и еврейская и генуэзская 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

¹⁵ 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. пер.*

¹⁶ Скорее всего, речь идет о «Мертвом городе» (*La Ville morte*), ныне находится в доме-музее Виктора Гюго, Отвиль-Хаус.

¹⁷ Скорее всего, речь идет о «Виде на Париж» (*Vue de Paris*), ныне находится в доме-музее Виктора Гюго, Отвиль-Хаус.

¹⁸ *Focillon, Henri*. *Shadows of a hand: the drawings of Victor Hugo*. New York: Merrell Pub Ltd., 1998. P. 110.

¹⁹ 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.*

картин на испанскую тематику Мане нацарапал над своей подписью «Моему другу Надару»). В первые годы посещения кафе Гамбетта служил под началом Жюль 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»²⁰. 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 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 укуса²¹, 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 смягчили²²). 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 перьям²³. 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 происходящее получше, расположились на крутом голом склоне Монмартра, вплоть до подножия башни Сольферино²⁴.

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

²⁰ Здесь и далее письма Мане цитируются по изданию: *Мане Э. Письма. Воспоминания. Критика современников*. М.: Искусство. 1965. С. 59.

²¹ Речь идет о скульптуре «Женщина, ужаленная змеей», ныне находится в музее Орсе, Париж. – *Прим. пер.*

²² Приговор был заменен на пожизненное заключение, от которого Барбес освободился во время Французской революции 1848 года. – *Прим. пер.*

²³ Подробнее о том, как это делалось, см. в главе 9.

²⁴ 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.

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.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.