

NON-FICTION

Бк

Михаил
Герман

ИМПРЕССИОНИЗМ
♦
МОДЕРНИЗМ

« А З Б У К А »

Non-Fiction. Большие книги

Михаил Герман

**Импрессионизм:
Основоположники и
последователи. Модернизм:
Искусство первой
половины XX века**

«Азбука»

2008, 2003

УДК 7.036
ББК 85.143(3)

Герман М. Ю.

Импрессионизм: Основоположники и последователи. Модернизм: Искусство первой половины XX века / М. Ю. Герман — «Азбука», 2008, 2003 — (Non-Fiction. Большие книги)

ISBN 978-5-389-34917-9

Михаил Юрьевич Герман (1933-2018) — выдающийся российский искусствовед, знаток французской живописи XVIII-XX веков и русского искусства XIX-XX веков, автор книг, пользующихся успехом у широкой читательской аудитории. В настоящем издании объединены две его фундаментальные работы, которые раскрывают сложность и внутреннюю противоречивость процессов, происходивших в искусстве на переломе эпох. Импрессионизм — течение, которое зародилось в Париже еще во второй половине XIX века, но доспих нор вызывает повышенный интерес публики. М. Ю. Герман предложил собственную версию истории импрессионизма, рассказал о пути великих мастеров (Эдуара Мане, Клода Мойе, Эдгара Дега, Огюста Ренуара и многих других), а также о том влиянии, которое французские художники-импрессионисты оказали на искусство других стран, в том числе — России. Модернизм стал ответом на стремительно меняющуюся реальность XX века, это был поиск новых, адекватных ей средств выразительности. М. Ю. Герман обратился к творчеству выдающихся мастеров (Пикассо и Матисса, Бранкузи и Клее, Модильяни и Сутина, Кандинского и Малевича, Дюшана и Маи Рэя и других знаковых фигур нового искусства) и увлекательно рассказал о шедеврах, которые во многом изменили наше восприятие мира. Издание снабжено вклейками с иллюстрациями. В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

УДК 7.036
ББК 85.143(3)

ISBN 978-5-389-34917-9

© Герман М. Ю., 2008, 2003

© Азбука, 2008, 2003

Содержание

Импрессионизм	7
Введение	7
I. «Заря артистических битв»	17
Конец ознакомительного фрагмента.	22

Михаил Юрьевич Герман
Импрессионизм
Основоположники и последователи
Модернизм
Искусство первой половины XX века

© М. Ю. Герман (наследник), 2026

© Оформление. ООО «Издательство АЗБУКА», 2026

Издательство Азбука®

Импрессионизм

Основоположники и последователи

Какое счастье быть импрессионистом! Это художник в пору своей художественной невинности.
Пабло Пикассо

Введение

«Импрессионизм: система в живописи, заключающаяся в простом и непосредственном воспроизведении впечатления таким, каким оно физически воспринято художником»¹². Это первое нормативное определение импрессионизма, предложенное в 1878 году Большим универсальным словарем Ларусса (том XIV).

Такая и для современного читателя вполне корректная дефиниция, в сущности, не спорит ни с более ранними определениями, ни с теми суждениями, которые появились позднее. Иное дело – понятие расширялось в некоторых частных аспектах и уточнялось, определялось в историческом и художественном контекстах.

Импрессионизму посвящено великое множество книг и статей, альбомов, популярных изданий, в том числе и по-русски – переведенных и оригинальных; многие из них превосходны и справедливо почитаются классикой. Изданы комментированные письма, источники, воспоминания, созданы стройные и убедительные теории; несть числа справочникам и специальным энциклопедиям. Рассказана в деталях – порой и избыточных – жизнь каждого из известных художников-импрессионистов; о них написаны романы и сняты фильмы.

И все же книги продолжают появляться, и среди них – эта.

В сознании поколений каждое значительное явление в истории культуры модифицируется вместе с движением времени, с изменением вкусов, эстетических приоритетов. Предшествующий опыт, накопленные сведения и знания – принятые или отвергнутые – постоянно меняли вкусы и степень непосредственности восприятия. Античность воспринималась совершенно по-разному в Средние века, в эпоху Возрождения и в XX веке. Стендаль видел искусство не так, как Валери, Вентури – иначе, чем Муратов. К тому же эстетические пристрастия периодически банализируются и порой с излишней поспешностью отвергаются. Сколько безусловных имен и явлений в искусстве подвергалось хуле и даже забвению лишь за то, что они и в самом деле безусловны!

В России смена приоритетов была отягчена исторически сложившимися особенностями национальной художественной культуры и социальной проблематикой. Здесь отношение к импрессионизму как у художников и критиков, так и в среде искушенных зрителей всегда – еще с конца XIX века – было иным, нежели на Западе. Социально озабоченная русская живопись и самые известные ее представители, скованные цепями вечной этической ответственности, воспринимали любые чисто художественные поиски как явление для искусства маргинальное. В советское время импрессионизм в историческом аспекте рассматривался как несомненный упадок, а его приемы, техника письма, «этюдность» etc., замеченные в практике современных

¹ Larousse P. Grand dictionnaire universel. Vol. 14. Paris, 1878. P. 977. Статья написана или, во всяком случае, отредактирована Шомленом.

² Иноязычные тексты даются в наиболее авторитетных переводах, как правило сверенных с оригиналами. В некоторых случаях ради вящей точности автор предлагает свои переводы, что специально не оговаривается. Непереводившиеся тексты – в переводе автора.

художников, почитались крамолой. Из музейных экспозиций – особенно после Второй мировой войны – картины импрессионистов переносились в запасники, книги о них печатались редко и трудно. Понятие «импрессионизм» в отечественной нормативной эстетике оставалось если не всегда вполне негативным, то, во всяком случае, сомнительным и спорным до 1980-х годов. В пору оттепели наступил черед эйфорического восторга от вкушения запретного плода. Позднее возникла некоторая эмоциональная усталость, стали меняться приоритеты, еще раз открытый авангард, оборотившись отчасти модой, оказался в центре внимания. Ныне же постмодернистские интеллектуальные построения и «актуальные» события художественного «main stream», наследие Сальвадора Дали или Энди Уорхола куда больше занимают внимание подлинных и мнимых знатоков и любителей, нежели Моне или Писсарро.

* * *

Независимо от того, насколько подробно будет рассматриваться на этих страницах «история вопроса», автор обязан с признательностью и глубочайшим уважением сказать о тех его старших коллегах, которые достойно и профессионально писали об импрессионизме в трудные для свободной мысли времена³. Пусть это не было жизнеопасно в послевоенные годы, но кто сейчас помнит, как трудно давались тогда и сама работа, и вольность суждения, и, разумеется, публикация!

Прежде всего следует вспомнить благородное имя Антонины Николаевны Изергиной – блестящего и отважного исследователя, чьим тщанием мы обязаны изданиями книг Джона Ревалда и знаменитого «Архива импрессионистов» на русском языке. Предисловия Изергиной к этим книгам стали первыми шагами к объективному и серьезному пониманию импрессионизма и его историографии, создали решающий прецедент для дальнейших публикаций.

Здесь должны быть названы Анна Григорьевна Барская, Борис Алексеевич Зернов, Валерий Николаевич Прокофьев, Андрей Дмитриевич Чегодаев. Их уже нет среди нас. Разумеется, их книги и статьи имеют разную ценность, качество, объем; они писались в разные времена и с разной степенью отваги. Но все они заслуживают не просто уважения, но чего-то большего, что, вероятно, дано понять лишь тем, кто жил в глухие годы подцензурной литературы, кто может понять, *чем* была свободная мысль и какую цену приходилось платить за нее.

Минувшее XX столетие, отдавшее предпочтение изображению не видимого, но воображенного, знакомого, закодированного, накопило богатую практику интерпретаций, потеряв отчасти непосредственность художественного переживания, вкус к качеству и к самому «веществу живописи». А своего рода сакрализация импрессионизма, в значительной мере упрощенная его коммерческим «рейтингом», отдала его от пространства споров и вкусовых пристрастий, переместив в рубрику окаменевшей, несомненной, но уже действительно банализированной классики.

Еще недавно импрессионисты казались едва ли не нашими современниками, их помнили люди, жившие в начале XX века. В самом деле: Клод Моне уже ездил на собственном автомобиле из Живерни в Париж, пережил Модильяни и Аполлинера и умер в 1926 году, когда мир знал фильмы Чаплина и Эйзенштейна, давно был знаменит Пикассо, а самолеты стали обыденностью. Нынешний интерес к импрессионизму кажется несколько инерционным, и альбом Ренуара или Музея Орсе стал скорее респектабельной деталью среды обитания, чем знаком художественных предпочтений.

Между тем чем далее уходит в историю то, что еще вчера казалось ультрасовременным (в том числе и связанное с понятием постмодернизма), тем более несомненной становится роль импрессионизма в грандиозной художественной революции, отделившей искусство, ска-

³ См. раздел «Избранная библиография».

жем так, «высокой фигуративности» (от Ренессанса до середины XIX века) от всего комплекса явлений, которые принято называть «современным искусством» или модернизмом. Именно импрессионизм, при всей его сдержанной камерной лиричности и ясной простоте, стал триумфальной аркой для входа в тревожный и не познанный еще храм новейшего искусства.

Импрессионизм – определяющая часть художественной революции конца XIX столетия, но импрессионизмом эта революция не исчерпывается. Она завершается, венчается художником, импрессионизму противоположным, – Сезанном. Но в том-то и заключается торжествующий парадокс импрессионизма, что даже его оппоненты, все те, кто взамен импрессионистическому «отображению» предложил принципиально иное – созидание собственной реальности или выражение внутреннего переживания, – вышли из импрессионизма: тот же Сезанн, Гоген, Ван Гог.

Более того, Кандинский, Малевич, Дюшан, Ларионов и множество других создателей новой культуры прошли очистительный иску́с импрессионизма, прежде чем найти собственный путь. Сама история импрессионизма, с его гордой непреклонностью, преданностью художественным идеалам, возведенным в принцип бескорыстием, декларированным презрением к официальному успеху, вдохновляла художников не только на выбор манеры, но еще более – на выбор судьбы, и манера была лишь одной из ее составляющих. И, обращаясь к импрессионистическому опыту в начале пути, молодые художники следующих поколений словно бы присягали независимости, дерзости, новаторству.

* * *

В предлагаемой книге импрессионизм представлен не как транснациональное явление, но как специфическое, ограниченное местом, временем и персонажами течение французского искусства.

И хотя в искусствознании вошло в обычай говорить, скажем, об американском или итальянском импрессионизме, а в отечественный обиход настойчиво внедряется и термин «русский импрессионизм»⁴, на этих страницах все, что касается национальных школ за пределами Франции, рассматривается *только* как плодотворная экспансия в искусство той или иной страны *импрессионистических приемов* и лишь отчасти *в́идения*, но именно как *влияние*, отзвук, как освоение некоторых качеств стиля (это, естественно, не означает, что в пространстве импрессионистических влияний и за пределами Франции не возникали значительные художественные события).

Попытки видеть импрессионизм или даже отдельные его черты во времена, ему предшествующие, представляются наивными, прямолинейными и попросту ошибочными. Иное дело, что само слово «импрессионизм» в художественных кругах употреблялось давно, но исключительно как определение подхода к натуре, как своего рода профессиональный термин: так, например, главой «школы впечатления» еще в середине 1860-х называли Шарля Добиньи.

Термин «импрессионизм» в обыденной профессиональной практике и даже в научной литературе давно уже употребляется в нескольких значениях.

Во-первых, это совершенно определенная страница истории французской (и только французской!) живописи: шестидесятые – восьмидесятые годы XIX века, Салоны отвергнутых, восемь выставок импрессионистов с 1874 по 1886 год, конкретные имена, судьбы, события, проблемы, наконец, существование более или менее стабильной группы и – временами – даже организации художников. Это если и не вполне целостное мировоззрение, то пылкое единство убеждений гениально одаренных мастеров, действительно грандиозный переворот в практике

⁴ См. в этой связи мои работы: Фантомы и реалии «русского импрессионизма» // Искусствознание. 1999. № 2; Импрессионизм и русская живопись. СПб., 2005.

искусства. Это неперенная полемика с опостылевшей условной академической формой, дерзкая независимость видения, доминанта пленэра, синтез этюда и картины, революционно иное понимание цвета, тона, валёров, прозрачность и цветовая интенсивность теней, культ взаимодополнительных цветов, живопись раздельными пятнами цветов, смешивающихся лишь в глазах зрителя (дивизионизм). Импрессионисты писали не сами предметы, не пространство, но тот светоцветовой «покрова», ту неосязаемую светозарную субстанцию, которая, по сути дела, более всего и интересовала их. Накрепко впаянная в плоскость холста, драгоценная эта субстанция растворяла в себе предметность, глубину пространства, объемы и становилась совершенно самодостаточной. Тут и возникало движение к той «автономии искусства», о которой говорил Вентури⁵.

Именно эти качества и определения были и остаются основополагающими, а с позиций строгой науки – единственно точными и, если угодно, первичными (тем более, введение термина во французскую нормативную лексику имело в виду исключительно область живописи – см. процитированное выше определение из Большого словаря Ларусса).

Во-вторых, импрессионизм рассматривается как принципиально отличная от многовекового художественного опыта культура, новый шаг к творческой свободе, иной способ мышления, восприятия, иные принципы художественного творчества; отношение к произведению искусства как к автономной художественной ценности, а к творческой деятельности – как к свободному и независимому от общественной жизни процессу.

В-третьих, этим термином (неточно, но часто) обозначают все явления художественной жизни XIX и начала XX века, несущие в себе пусть даже чисто внешние признаки импрессионистической манеры письма.

В-четвертых, «импрессионизм» – понятие, прилагаемое независимо от места и времени к импровизационной, непосредственной манере видения и художественной реализации, к культу пленэра, свободе мазка, к нарочитой эскизности, возведенной в принцип (поэтому термин «импрессионистическая манера», даже «импрессионизм» можно встретить и в анализе искусства Франса Халса, и в текстах о современных художниках).

Но не следует упускать из виду, что тенденция к пленэру, к живописи, основанной на натурном этюде, к высветлению палитры – все это существовало и до, и вне импрессионизма. Вариант интерпретации натуры (принципиальный, эволюционный, внешне близкий импрессионистическому методу) формировался давно и постепенно.

Совершенно новое понимание пленэра несомненно и у Камиля Коро, и у многих барбизонцев (у которых, кстати сказать, учились в лесах Фонтенбло будущие импрессионисты), и у позднего Курбе, и в этюдах Александра Иванова к картине «Явление Христа народу», писанных в 1830–1850 годы. Но все это было *эволюцией живописных приемов*, а не той *революцией видения*, которую совершили импрессионисты. Предшествовавшее ему постепенное развитие пленэра ничем подобным *не было*. Однако для мало задумывающейся публики импрессионизм и то, что было лишь внешне схоже с ним, практически смыкались.

С расширением термина, живущего уже не зависимой от нормативных научных рамок жизнью, приходится считаться как с данностью. Тем более что импрессионизм в широком смысле слова, импрессионизм как явление не просто художественное, но и историко-культурное имел распространение не только широкое и длительное, но и весьма глубокое.

Даже сознание мыслящего британца последних десятилетий викторианской Англии, усталое от опостылевшего сочетания внешнего ханжества с небывалой, но скрытой распушенностью, в поисках новых ценностей и художественных ориентиров обращалось к идеям

⁵ Излишне напоминать, что пленэр и технология импрессионистической живописи, которые будут подробно рассмотрены в книге, входят принципиальной составной частью в определение импрессионизма.

импрессионизма, понимаемым приблизительно, но почти фанатично. Уолтер Пейтер⁶ – известный эссеист и литератор – утверждал возможность своеобразной импрессионистичности восприятия, ценность единственного ушедшего мгновения, и слово «впечатление» («impression») со временем все более становилось едва ли не главным термином в его суждениях⁷.

Существование импрессионизма за пределами собственно живописи – проблема до сих пор дискуссионная.

Конечно, в литературе существуют канонические примеры импрессионистических приемов и даже деклараций.

В некотором смысле провидческой стала статья Шарля Бодлера «Салон 1846 года»⁸. В главе «О цвете» Бодлер предложил, по сути дела, вербализированный вариант нового видения, дав образец своего рода живописно-импрессионистической прозы: «Представим себе прекрасное пространство природы, где все зеленеет (où tout verdoie), рдеет, беззаботно туманится пылью, где все, окрашенное согласно молекулярной своей природе, каждую секунду меняется в зависимости от движения тени и света и, побуждаемое внутренними тепловыми колебаниями, все время вибрирует, что заставляет дрожать контуры, и где осуществляется закон вечного и всеобщего движения... Деревья, камни отражаются в воде и отбрасывают на нее рефлекс; каждый прозрачный предмет преломляет и близкие, и удаленные светá и цветá...»⁹ Учитывая, однако, что французская литературная традиция, и Бодлер в особенности, стала корневой системой французской художественной критики, следует признать, что в пространстве французской культуры связь словесной и изобразительной поэтики имеет совершенно особый, «частный» характер.

Достаточно убедительно и бытующее суждение касательно того, что излюбленные, например, Гонкурами сослагательные обороты «словно», «казалось» и т. д. тоже напоминают о призрачности, условности впечатлений, что отчасти близко к творческой практике художников-импрессионистов.

Казалось бы, и Флобер – ежели искать далекие литературные корни импрессионизма – уже в романе «Госпожа Бовари» (1857) писал вполне «импрессионистическим пером» (разумеется, оставаясь великим психологом). Подобная «вербальная живопись» была в самом деле изобразительна и, главное, отличалась тем же равенством главного и второстепенного, что и картины импрессионистов: «Однажды, в оттепель, сочилась кора деревьев во дворе, таял снег на крышах построек. Она стояла на пороге; пошла за зонтиком, открыла его. Солнце, проникая сквозь шелковый зонтик цвета голубиногорлышка, бросало на ее белое лицо мерцающие цветные блики (éclairait de reflets mobiles la peau blanche de sa figure). Она улыбалась мягкому теплу, и слышно было, как капля за каплей падает вода на натянутый муар» (1, II).

Известны классические образцы если не импрессионистической поэзии в полном смысле слова, то, если угодно, «импрессионистической поэтики». Станиславский писал об импрессионизме чеховской драматургии.

К тому же летучие, словно померещившиеся, «сослагательные» поэтические видения писателей второй половины XIX века, как будто и в самом деле перекликающиеся с картинами импрессионистов, были, скорее всего, и сами по себе вдохновлены живописью, а главное, общим восторженным увлечением милыми повседневными мотивами, которое было присуще молодым – и поэтам, и писателям, и художникам. Плавающий кабачок «Лягушатня (La Grenouillère)», прославленный картинами Моне и Ренуара, описывался молодым Ги де

⁶ Русским читателям он более известен в традиционной, но неточной транскрипции «Патер».

⁷ Pater W. H. Studies in the History of the Renaissance. London, 1873.

⁸ Bibliographie de la France. 1946. Mai, 23.

⁹ Цит. по: Baudelaire. P. 105.

Мопассаном с тем юношеским восторгом перед блеском воды, солнца и женских глаз, что несомненно близок и влюбленным в окрестности Аржантёя художникам.

Но даже самое артистичное описание трепещущих, быстро меняющихся, мастерски увиденных деталей имеет не более чем внешнее сходство с импрессионистическим восприятием. И прежде всего потому, что подобного рода «фрагментарное», «прерывистое», тонко заостренное в деталях описание остается в литературе лишь одним из средств для построения сюжетных, этических, психологических, философских и иных структур.

В картине же средство едино с целью.

Само средство есть и процесс, и результат.

Об импрессионизме в музыке размышляли давно и серьезно. «Между Вагнером и Мане существует глубокое сродство, ощущаемое немногими, но давно уже установленное таким знатоком всякой декадентности, как Бодлер. При помощи штрихов и пятен, как бы волшебством создать в пространстве мир – в этом заключалось последнее и высочайшее искусство импрессионизма. Вагнер достигает того же тремя тактами, в которых концентрируется целый мир души...»¹⁰

Речь не о степени справедливости этого утверждения, но лишь о том, насколько зыбки бытующие представления о сути импрессионизма за пределами живописи, насколько приблизительно (или, если угодно, избыточно широко) этот термин варьируется еще с первых десятилетий нашего века даже наиболее выдающимися умами.

Что и говорить: проблема требует большой осторожности. Недаром на известном симпозиуме в США в 1968 году прозвучала крылатая фраза: «Пришло время... выбросить слова „импрессионизм“ и „импрессионист“ из музыкального и литературного словаря. Мы не утратим ничего, кроме путаницы»¹¹.

Вероятно, для понимания общей атмосферы культуры лишь весьма условно и с большой осмотрительностью можно использовать понятие «импрессионизм» по отношению к некоторым явлениям литературы и музыки. То, по убеждению автора, немногое, что позволяет говорить об импрессионизме в литературе или музыке, в значительной мере снимается принципиальным возражением: только в живописи существует полная *одновременность впечатления (равно как и единство цели и результата)*.

А именно эти качества и есть основа импрессионизма. Без них импрессионизма просто не существует. Остановленное мгновение, краткость которого не поддается определению, трепет замершего времени, «растянутость» единого мига в вечной неподвижности холста – в этом волшебство и таинство импрессионизма! Приведенный выше блистательный текст Флобера есть последовательное описание, но не явленное остановленное впечатление.

Без одновременности сама суть импрессионизма не реализуется, а литература, музыка – искусства не пространственные, но временные и, как известно, создают именно последовательные, сменяющие друг друга сцены и события. Таким образом, сходными остаются лишь частные аспекты разных искусств. А это вовсе не дает возможности говорить, что импрессионизм находит свое выражение где-либо, кроме искусств пластических.

К тому же, и это не менее важно, именно в живописи возникает и существует понятие автономной ценности искусства – принципиального завоевания импрессионизма.

Есть, разумеется, и иные точки зрения, существует огромная подборка изданий об импрессионизме в музыке, немало публикаций и об импрессионизме литературном. Автору важно было прежде и более всего обозначить *свое* понимание проблемы, *свое* восприятие темы, в пространстве которого и пишется эта книга.

¹⁰ Шпенглер О. Закат Европы. Новосибирск, 1993. С. 383.

¹¹ Yearbook of Comparative and General Literature. Indiana, 1968. № 17.

Но, разумеется, у французского импрессионизма есть и иные принципиальные качества, наиболее важные из которых должны быть обозначены уже сейчас.

Еще раз и прежде всего – это свобода. Не только от опостылевших академических догм, что и так очевидно, но и от всякой ожесточенности, от желания доказать свою правоту, единственность собственной художественной концепции. Вся непримиримость суждений, словесный пыл, ссоры и амбиции, не слишком внятные теории и филиппики в адрес Академии и академиков остались в стенах кафе «Гербуа», «Новые Афины» или в батиньольских мастерских. Импрессионисты писали во имя искусства, следуя собственному непреклонному и, как правило, безошибочному вкусу, который они оттачивали не во имя чего-то или вопреки чему-то, но во имя совершенства, которому свято служили и недостижимость которого отлично понимали. Не озабоченные стремлением нравиться, питая отвращение к «картинкам», они просто работали, мало помышляя о признании. Конечно, со временем романтическая бескомпромиссность сменилась несколько более трезвым отношением к жизни, но далеко не у всех (Писсарро, например, с середины 1870-х годов не выставлял свои картины в официальных Салонах).

Важнейшее качество импрессионизма – это и демократизм в самом благородном, возвышенном смысле слова. Им было внятно и интересно все – и они всем любовались, сознательно или бессознательно утверждая ясный свет и очарование бытия, *великодушные* искусства и его спасительную силу.

Для них не было низких или высоких мотивов (притом что к сюжетам в традиционном смысле слова они неизменно были равнодушны). И обнаженная натура, и маковые поля, и тяжкая работа, и переливы шелка на платьях светских красавиц, и трепет солнца на пыльных платанах парижских бульваров или тихой воде Уазы, и бешеные ритмы железных дорог, и дымы паровозных труб, бьющие в стеклянные своды вокзалов, и паруса над Сеной, и темные отражения лодок, качающихся на тихих волнах реки, и любовные сцены, и, наконец, сами мазки, живущие в собственном продуманном и вместе небрежном ритме – все это решительно и последовательно равноценно для импрессионистов. В импрессионизме сюжет, мотив и художественный язык неделимы, они синтезированы в плоти искусства, в его материи и естестве. Метафизическое, бытийное оставалось за пределами живописи. Французская культура высоко чтит профессионализм, оставляя каждому заниматься своим делом: «*Chacun son métier!*»¹²

Хотя содержательность и даже драматизм вопреки расхожим суждениям все же остались в иных произведениях импрессионистов, они – как истые французы – полагали неинтересным и неприличным перечисление печалей и социальные инвективы. В отличие от подчеркнутой, настойчивой социальности Курбе, Милле или даже Домье, в их картинах нет акцентированных демократизма и любви к «простым людям», нет и детального интереса к подробностям их трудов и дней. Они просто и естественно любят все, что есть на этой не перестающей восхищать их земле. Для них растворение предметов в световоздушной среде, слияние материального и только зримого, даже кажущегося – не только художественный прием, но и отношение к жизни. На их холстах царят недостижимые в реальности «свобода, равенство и братство», но как категории эмоциональные и художественные.

В искусстве импрессионистов с особой остротой реализовалось важнейшее качество, отличающее европейское (особенно французское) искусство от русского: поиск и реализация *истины*, но не *морали*, что способствует сохранению эстетической функции искусства и оставляет нравственные оценки зрителю, вольному искать в картине или новелле назидательные выводы.

В этом смысле их искусство – важнейший аргумент против любых крайних суждений. Достижения импрессионистов раз и навсегда отвергли фанатизм радетелей и «чистой формы», и обязательной содержательности, идейности, и искусства для искусства, безудержного песси-

¹² «Каждому свое ремесло!» (*фр.*)

мизма и избыточного интеллектуализма. Их искусство осталось камертоном Живописи как таковой, поэтической терпимости и решительной независимости от вкусовой конъюнктуры.

Очень важно еще одно.

Если бы импрессионизм ограничивался лишь последовательным пленэризмом и синтезом натурного этюда и завершенной картины, он не мог бы стать революцией. Именно поэтому в книге рассматриваются и «неживописные» аспекты импрессионизма как принципиально существенные – например, «импрессионизм жеста», особенно выраженный у Мане и Дега.

Импрессионисты, наконец, были, по сути дела, первыми по-настоящему современными художниками XIX столетия.

При всей потрясающей драматичности и значимости «Плота „Медузы“» Жерико, «Резни на Хиосе» Делакруа, «Восстания» или «Вагонов» Домье, крестьянских сюжетов Милле или даже «Похорон в Орнате» Курбе, картины эти несли в себе ту возвышенную степень обобщенности, ту медлительную величавость, что делало их скорее драматической мифологией времени, нежели ее живописной хроникой. Сатира Домье, поэтические репортажи Гаварни или Гиса, напротив, были избыточно привязаны к сюжесекундному событию или конкретной идее. Ощущения ритма сегодняшнего города, сегодняшнего лихорадочно-поэтического видения им не то чтобы недоставало – просто это оставалось за пределами их творческих интересов. Это стало достоянием именно импрессионистической живописи.

Разумеется, внутри импрессионизма существовала собственная драма.

Вершина традиционного жизнеподобия и пролог будущих художественных свершений, импрессионизм подошел к опасному порогу: из импрессионизма вышли сами сокрушители его – Сезанн, Ван Гог, Гоген. Порабощенность видимостью, которая была неизбежной платой за высочайшие достижения импрессионизма, художник мог ощущать как нравственную катастрофу – достаточно вспомнить известное признание Клода Моне, потрясенного тем, что он способен был увлеченно следить за изменениями цвета на лице своей умершей жены. Это признание, нередко цитировавшееся как пример «импрессионистического бесстрастия», свидетельствует, по сути дела, о подвижничестве искусства, его жертвенности, об этих «галереях», муках, о которых с таким блеском написал в романе «Творчество» Эмиль Золя, в романе, который был отвергнут его реальными прототипами, быть может, именно в силу избыточного и опасного проникновения в суть их судеб.

Конечно, в благородной и достойной истории импрессионизма были и свои «паузы», повторы, тупиковые искания, наконец, просто неудачи, салонность, издержки вкуса, разочарования. Его движение вовсе не было непрерывным восхождением, и даже в признанном величии поздних, гениально, но поспешно написанных Клодом Моне «Нимфей», проникнутых неутоляемой страстью воссоздать микрочастицы меняющихся мгновений, есть некая печаль если и не распада, то несомненной инерционности, своего рода той «осени патриарха», которая свидетельствует о затянувшемся подведении итогов уходящей эпохи.

Известны и суждения Ренуара о его разочаровании в импрессионистическом методе, и пылкое увлечение пуантилизмом Камиля Писсарро, отрицавшее предшествующий опыт. Что делать, импрессионистам суждено было не только создать новое видение, но и пережить его кризис, ощутить его исчерпанность и умирание, приход новых, уже им не внятных, совершенно иных поисков.

Ранняя смерть Мане, печальная и одинокая старость усталого и озлобленного Дега, затянувшееся экспериментаторство терявшего зрение Клода Моне, совершенно новый путь, открытый Сезанном (путь, перевернувший искусство, но истерзавший душу своего создателя), самоубийство Ван Гога, непримиримость чуть ли не оставшегося в изоляции Писсарро... И это не говоря о мучительных тяготах жизни, которые испытывало в молодости большинство художников, у которых не было наследственного состояния или ренты, как у Мане, Сезанна или Дега. Впрочем, нужда и житейские проблемы в разные времена были в большей или меньшей

степени знакомы каждому из них. А главное – сознание того, что идеалы и цели, к которым они стремились, утрачивают значение и привлекательность. Осознать же величие собственной своей миссии они вряд ли смогли в полной мере.

* * *

Структура книги не совпадает с принятой традицией.

Не станем забывать: история импрессионизма рассказана давно и подробно, о каждом из ее героев написаны десятки книг. Думается, сейчас можно и стоит взглянуть на это поразительное явление как на переплетения судеб и искусства, разглядеть главные художественные события вместе с событиями в жизни мастеров.

Нет сомнения: внимательный и в той или иной мере знакомый с предметом читатель заметит в этой книге и произвольный отчасти выбор приоритетов, и не слишком привычные оценки.

В самом деле. В книге не рассматривается в качестве отдельной проблемы искусство художников, которых принято считать предшественниками импрессионизма. Импрессионизм был закономерной страницей в развитии искусства, каждый его представитель имел собственные пристрастия, своих учителей. Импрессионистов объединяло не прошлое, но нынешнее и будущее. Естественно, что коренная система их живописи связана и с Буденом, и с Йонгкиндом, но не в меньшей мере с Коро, Делакруа, со старыми мастерами, с уроками японской гравюры. Истоки импрессионизма – это вся предшествующая им живопись, в том числе и та, против которой они выступали.

Далее. Несмотря на то что искусство Эдуара Мане и Эдгара Дега обычно рассматривается как некий условный пролог импрессионизма, автор убежден, что Мане и Дега – никак не в меньшей степени, чем Моне, Писсарро или Ренуар, – создатели импрессионистической картины (впрочем, это понятие тоже не трактуется традиционно). Исследователи импрессионизма едва ли полагают мастерами первой величины Гюстава Кайботта или Берту Моризо. На этих же страницах Кайботт рассматривается наравне с Моне или Ренуаром, а Моризо оценивается как мастер, вполне сравнимый с «классиками» направления.

История импрессионизма куда в меньшей степени, чем порой пишется в книгах, определяется выставками, лишь две из которых – первая и третья – стали выдающимися вехами его пути. Импрессионизм в принципе сложился уже в семидесятые годы, и потому приоритетное место в книге уделено именно этому периоду. События и выставки после 1877 года описываются едва ли не бегло, а среди поздних произведений подробно анализируются лишь принципиально важные в контексте «вершины» – такие как «Бар в „Фоли-Бержер“» Мане, портреты Ренуара, «Соборы» Моне, парижские виды Писсарро.

Что же касается эха импрессионизма в других национальных школах, о нем говорится лишь в той мере, в которой это представляется автору возможным и неизбежным. Пленэрное видение, приемы письма, высветление палитры и синтез этюда с картиной – эти и другие введенные в художественную практику импрессионизмом новации стали примером свободного поиска для мастеров авангарда, оказали заметное влияние на живописную манеру Новейшего времени, но были лишь слабым и чисто внешним отблеском подлинного переворота, осуществленного грандами французского импрессионизма. Поэтому то, что называется немецким, русским или итальянским импрессионизмом, представлено в книге сравнительно короткими очерками.

Как и зритель, автор имеет право на выбор. Для каждого в истории импрессионизма свои приоритеты. Именно в диалоге исторически сложившихся суждений, мнений сегодняшних зрителей, в нынешнем культурном контексте, в столкновении размышлений автора и его

читателей может выстроиться более или менее убедительное представление о том, что же такое наследие импрессионистов в начале XXI века.

Оно по-прежнему грандиозно. Но сегодня воспринимается иначе, чем вчера и завтра. Именно поэтому неизбежно и вовсе не бесполезно, что книги о героях и творениях «импрессионистического эпоса» все еще пишутся. И что книги эти, хотелось бы надеяться, будут читать. Прав был Анри Канвейлер, сказавший уже в шестидесятые годы XX века: «Новый мир родился тогда, когда импрессионисты написали его».

I. «Заря артистических битв»

*Она [эта живопись] могла вырасти только в Париже.
Эмиль Золя*

Тот, кто впервые увидел Париж и пейзажи Иль-де-Франса, уже зная картины импрессионистов, не может не испытать чувства некоторой растерянности: то, что чудилось на полотнах Моне или Ренуара поэтической фантазией, визуальным мифом, на самом деле куда более похоже на реальность, чем можно было вообразить в музейных залах. Да, импрессионисты не следовали натуре в той мере, как их предшественники: подвижность зримого и непосредственность восприятия царили в их холстах. Но окружающая видимая реальность участвовала в сложении их живописной поэтики куда в большей степени, чем кажется. Это касается не только природы Иль-де-Франса или Нормандии, но и Парижа.

Возможно, даже Парижа в первую очередь.

В коллективной памяти, в обычных ассоциативных рядах импрессионистическая картина – это прежде всего изменчивые эффекты света и цвета в природе: поля, цветы, летучие пятна солнца или прозрачные нежные тени на голубоватой траве, отблески неба и облаков на зыблущейся воде у берегов Аржантёя или Понтуаза.

Но импрессионисты не смогли бы *так* увидеть природу, если бы не видели одновременно новый, *иной* мегаполис. Действительно, город, и прежде всего сам Париж, занимает в искусстве импрессионистов принципиальное место. Пусть не числом холстов, но сопричастностью создания и реализации нового восприятия. Не вечная природа, а именно Париж менялся, преображался, ломал ритм жизни, представления о видимом мире, взрывал былые эстетические приоритеты и создавал новые, о которых спорили, которыми могли возмущаться, но значимость которых нельзя было не оценить. Именно в гигантском городе иными становились визуальные коды и ритмы жизни.

И нельзя не восхищаться дерзостью, отличающей и сам Париж, и тех, кто менял его облик, и, конечно же, парижан-импрессионистов, сумевших стать поэтами *иного* Парижа.

Тогда, в шестидесятые годы XIX века, когда возникал этот *иной* Париж, рядом и вместе с ним рождался и импрессионизм. Картины импрессионистов – важнейшая часть мифологии и реального образа нового Парижа: их живопись стала тем самым «магическим кристаллом», сквозь который сделалась различимой и очевидной неведомая прежде красота современного города – кипучего, блистательного и сурового, роскошного и жестокого, наполненного деятельной и напряженной жизнью, города с невиданной эстетикой, так далекой от средневековой поэзии и романтических легенд.

Да, Париж – и Место, и Время импрессионизма, его, если угодно, «зримый хронотоп», его корневая система и сотворенная им, импрессионизмом, легенда.

Импрессионисты – парижане. Если и не по рождению, то по юношеским годам, по месту и срокам учения, а главное – по формированию личности, вкусов и собственно художественных пристрастий.

Можно было бы сказать, что и импрессионизм – тоже парижанин.

Разумеется, дело и в тех особенностях Парижа, которые помогали ему становиться родной, колыбелью и теплицей множества новейших и отважных художественных идей: «Таков Париж. Дымки над его крышами – идеи, уносимые в мир. Груда камней и грязи, если угодно, но прежде всего и превыше всего – существо, богатое духом. Он не только велик, он необъятен. Вы спросите почему? Да потому, что смеет дерзать» (Виктор Гюго. «Отверженные», ч. 3, кн. 1, гл. 11). Так что к Парижу, отчизне импрессионистов, их Времени и Месту, на этих страницах придется обращаться постоянно.

Разумеется, растущий интерес к пленэру, к самоценности натурного этюда, наконец, к независимости искусства от консервативных традиций, академической красоты, равно как и усталость от избыточной социальности, публицистики, разочарование в общественной, тем более революционной значимости живописи – все то, в чем справедливо видят важнейшую часть корневой системы импрессионизма, действительно значило много. И казалось бы, обращение к вечной, всегда «внесоциальной» природе, эскапизм и антиурбанизм – естественное следствие сказанного и прямой путь к свободе от сюжета и «идейности», к овладению пленэром. Непосредственные штудии летучих, изменчивых состояний природы, эффектов света – все это куда удобнее и привычнее осуществлять наедине с пейзажем.

Но нет весов и мерок, которые помогли бы определить, чего в импрессионизме было более. А то, что воздействие Парижа было не просто велико, но, возможно, и первично, и определяюще, – столь же верно, сколь и то, что говорили и размышляли об этом мало и неохотно. Во всяком случае, даже те из импрессионистов, которые не любили жить в Париже, писали его увлеченно и с восхищением; «антиурбанистами» они вовсе не были, напротив, не уставали открывать новую красоту города.

Та живопись, которую нередко трактуют как «протоимпрессионистическую», тоже обращалась к Парижу. Столицу «предосмановской поры» писал еще Ян Бартолд Йонгкинд. Порой, как в акварели «Застава Монсо» (1851, Лувр, Кабинет рисунков), соединяя нежный, прозрачный колоризм со стремительностью линий в духе Константена Гиса, порой словно бы продолжая поэтическую монументальность парижских пейзажей Коро, дополняя ее ощущением тревожности сиюминутного состояния природы. Да и опыт английских предшественников импрессионистов – Бонингтона, Тёрнера, писавших низкие песчаные берега еще не скованной каменными набережными Сены, – формировался в Париже, уже тогда, в середине века, волновавшем приезжих художников своей изменчивой притягательностью.

Один из самых поэтичных, хотя и относительно малоизвестных французских пейзажистов Франсуа Мариус Гране писал свои восхитительные акварели, угадывая особое, парижское дрожание влажного воздуха над перламутровым городом, которое словно превращает камень в невесомую прозрачную субстанцию (акварель «Вид на павильон Флоры Лувра», 1844, Париж, Лувр). Речь не о степени воздействия его (или Бонингтона) на становление импрессионизма, но о тех особых импульсах, которые давал искусству город. Город, оттачивавший и вдохновлявший поэтические миражи только что упоминавшегося Гиса, чей стремительный карандаш и нежные, подвижные «призраки» цвета – тоже, несомненно, часть корневой системы импрессионизма.

Мане – более всего парижанин среди художников, «париго», «бульвардье» (насколько его живопись была импрессионистической, еще будет случай поразмышлять) – почти не писал «чистый пейзаж». Но Париж – постоянный фон, атмосфера, душа да и просто «персонаж» его полотен. Кто более парижане, чем персонажи Дега? И Париж – естественная, если не единственная среда их обитания. Клод Моне пейзажи столицы писал никак с не меньшим увлечением, чем стога на лугу, поля маков или берега Уазы. Ренуар рос в старом Париже, близ Лувра, нередко писал Париж и много – парижан, создав на все времена единственную «ренуаровскую» Парижанку; поздние, возможно самые утонченные и мощные, пейзажи Писсарро тоже вдохновлены Парижем. Что же касается Гюстава Кайботта, этого до сих пор непризнанного действительно великого мастера, то его живопись выросла на парижских мотивах, без Парижа немыслима, как и Париж уже не представить себе без воздействия его картин, без камертона его живописи.

Импрессионисты росли и мужали в Париже.

На улице Бонапарт (тогда – Малых Августинцев), в доме почти у самой набережной Малаке, прославленной потом Анатолем Франсом, родился Эдуар Мане; юношей любил он

гулять по аллеям Тюильри, а в зрелые годы жил в странно неживописном, но по-своему очень парижском квартале Европы (формировавшемся вокруг одноименной площади).

Первую свою мастерскую восемнадцатилетний Дега устроил в квартире родителей на улице Мондови, что выходит на Риволи как раз у павильона Жё-де-Пом (улыбка судьбы – именно здесь был открыт веком позже Музей импрессионистов!), и окна его студии на пятом этаже смотрели на площадь Конкорд (она же – площадь Согласия).

Неподалеку, тоже в самом сердце Парижа, подростком жил и Ренуар. Сначала на улицах Библиотек и Оратуар, позднее – на Гравилье, что между улицами Тюрбиги и Тампль.

Клод Моне родился в Париже на улице Лаффит, юность провел в Гавре, а вернувшись в столицу, поселился у склона Монмартра, поблизости от церкви Нотр-Дам-де-Лоретт, рядом с которой он жил в младенчестве и где его крестили. Англичанин Сислей и тот родился в Париже, в той его восточной части, что нынче стала XI округом (между площадью Бастилии и кладбищем Пер-Лашез).

Берта Моризо (она родилась в Бурже) в Париже с пятнадцати лет. Вместе с сестрой трижды в неделю она ездила на конке от площади Конкорд до Трокадеро в мастерскую Жеффруа Шокарна, художника, дававшего им уроки. Позднее и ее семья жила близ Трокадеро, на улице Бенджамина Франклина.

Детство и отрочество Кайботта прошли в особняке на углу улиц Миромениль и Лисбон (Лиссабон), неподалеку от вокзала Сен-Лазар и площади Европы, где позднее и он, и Мане, и Клод Моне писали свои знаменитые «железнодорожные» пейзажи.

«Солнце заходило в светло-сером октябрьском небе, прочерченном на горизонте узкими облаками. Последний луч пробрался сквозь чащу вдали у каскада и скользил по мостовой, обливая красноватым светом длинную вереницу остановившихся экипажей. Золотые молнии сверкали на спицах колес, горели на желтой кайме коляски, а в темно-синей лакированной обшивке отражались клочки пейзажа. <...> Передние экипажи двинулись, за ними медленно тронулись остальные, словно их разбудили ото сна. Заплясали тысячи огней (*mille clartés dansantes s'allumèrent*), быстрые молнии скрещивались в колесах; заискрилась встряхнувшаяся сбруя; по земле побежали отражения стекол. Сверкание сбруи и колес, лакированной обшивки карет, отражавшей зарево заката, яркие тона ливрей на лакеях, чьи фигуры вырисовывались на фоне неба, богатые туалеты, в изобилии наполнявшие экипажи, – все это уносилось в мерном движении...» (Эмиль Золя. «Добыча»¹³, I).

Речь вовсе не о том, что видение Золя близко искусству импрессионизма (о мнимости понятия «литературный импрессионизм» говорилось выше), но о самом Париже шестидесятых годов (действие романа происходит в октябре 1861-го), будто таившем в своем подвижном облике рождающиеся коды импрессионистического видения¹⁴. О Париже, опошленном знаменитым призывом Гизо «Обогащайтесь!», Париже нуворишей, Париже, переделываемом вместе отважно и варварски, но, скажем об этом еще раз, о Париже новом, *ином*, которого не было прежде.

Париж не просто менялся, он превращался в решительно другой город, живущий в небывалом ритме, поражающий новыми пространственными эффектами, стремительностью движения; он уже почти ничем не напоминал столицу, описанную Луи Себастьяном Мерсье в его знаменитой книге «Картины Парижа» (1781–1788), и даже романтический город «Отверженных» Гюго.

¹³ Точный смысл названия романа «*La curée*», которое обычно переводится как «Добыча», – «требуха затравленного на охоте зверя, которую отдают собакам».

¹⁴ Роман закончен в 1871-м, но первые главы Золя писал еще до начала Франко-прусской войны.

Девятнадцатый век был для цивилизованного человечества столетием никак не меньших перемен и потрясений, чем следующий – двадцатый. Хотя бы потому, что сравнивать настоящее можно лишь с минувшим, а вся предшествующая история ничего подобного не знала.

Кровавые войны, казни, террор, смены династий и правлений: с конца XVIII века Париж пережил три революции (1789–1794, 1830, 1848), восстания, войны, две оккупации, перевороты, Коммуну. В начале XIX столетия по Люксембургскому саду еще прогуливались щеголи с душистыми напудренными волосами, в чулках и башмаках с пряжками; аристократки носили на шее бархотки цвета крови, напоминающие о гильотине; с ужасом вспоминали Робеспьера; будущего императора все еще называли «генералом Буонопарте»; никто не слыхал о паровых машинах, и лошади оставались самым быстрым средством передвижения, равно как и парусные суда; и даже курьезные воздушные шары – «монгольфьеры» – воспринимались скорее развлечением в духе версальских празднеств, нежели в качестве приметы технического прогресса.

А через двадцать лет стали обыденностью пароходы, мчались поезда, снимались дагеротипы – зарождалась фотография. Еще позднее, в конце столетия, в «мопассановском» Париже зазвонили телефоны, строилось метро, горели электрические фонари, вскоре братья Люмьер показали первые короткие киноленты. Само представление о пространстве и времени изменилось, а вслед за ним и художественные коды.

Преображение Парижа было востребовано временем, оно назрело, стало необходимым и неизбежным. И в этом смысле барон Осман – в числе тех, кому история обязана развитием импрессионизма. Разумеется, не будь Османа, человека действительно в своей сфере выдающегося, его миссия была бы исполнена кем-то другим (или другими). Тем более идея перепланировки Парижа, превращения его в город с прямыми просторными улицами, город, приспособленный для подлинного прогресса, появилась еще в годы Великой революции, и «Комиссия художников» при Конвенте разработала отважный план обновления столицы – план, который в значительной мере был использован в годы Второй империи. Неизбежность перемен, необходимость преобразования города и само это преобразование связаны со становлением импрессионизма множеством запутанных нитей.

Осман, разумеется, был лишь некой точкой приложения целого ряда исторических, социальных и эстетических сил, которым он (как и Наполеон III¹⁵) смог подчиниться умно и конструктивно. Он умел мыслить рационально, понимал разумность и неизбежность прогресса, хотел, чтобы его столица была не музеем, но современным функциональным, эффективно развивающимся городом. Перемены, равно трагические и благотворные, были для города спасительны. От них можно было отвернуться равнодушно и брезгливо (и такая позиция встречается и в новом тысячелетии) или принять как данность, как визуальную и эмоциональную революцию, как новый виток цивилизации и эффективный импульс к сотворению нового художественного языка, принять, как это сделали импрессионисты.

Романтический Париж, город старых, как он сам, зданий, узких кривых улиц, средневековых воспоминаний и легенд, словно бы вырастая из самого себя, изнутри взламывал не только собственную архитектуру, топографию, планировку, но и неписанные установления давно сложившегося существования, того, что французы называют «le train-train de la vie journalière» («течение обыденной жизни»).

У грандиозной перестройки Парижа времени Второй империи гораздо более жестоких порицателей, нежели вдумчивых поклонников. И конечно, с точки зрения строгого вкуса и исторического такта деятельность императора и префекта воспринимается чуть ли не как непростительное варварство.

¹⁵ Живя в изгнании, в Лондоне, будущий император оценил высокий уровень цивилизации британской столицы: ее комфорт, парки, удобство жизни, а в отношении градостроительства даже отдал дань идеям Сен-Симона.

В самом деле, несть числа снесенным средневековым, не имевшим цены своей значимостью и красотой зданиям. Старинный, таинственный и поэтичный город был прорезан прямыми широкими проспектами, удобными и рациональными, проложенными, однако, ценой гибели не просто былой атмосферы Парижа, но и целых древних кварталов, ныне забытых и невозстановимых. Выбора не было – старый Париж умирал, отравляя себя и своих обитателей. Столица мира жила плохо, тесно и неудобно, как в феодальные времена, хотя почти в центре старого города уже выстроили железнодорожные станции и по Франции с невиданной по тем временам скоростью ходили поезда. Живописный, как на гравюрах Калло, хранящий атмосферу времен Валуа, Париж был плохо приспособлен для жизни более полутора миллионов¹⁶ горожан, населявших его в ту пору. Ни сносного водопровода, ни современной системы очистных сооружений, ни просторных прямых улиц, парков, садов, ни удобных современных домов, ни сколько-нибудь удовлетворительного общественного транспорта. Париж по сравнению с Лондоном и многими другими европейскими городами в смысле благоустройства оставался провинцией.

На картинах Берты Моризо «Вид Парижа с высот Трокадеро» (1871–1873, Санта-Барбара, Музей искусств) и «Женщина с ребенком на балконе» (1872, частная коллекция) видна пустынно-тогдашней столицы: низкие старые дома, спускающиеся с холмов к долине Сены, тесные улицы, пустыри, город почти без садов, скверов и парков, без Эйфелевой башни и купола Сакре-Кёр, и только Пантеон на холме Св. Женевиевы одиноко царит над Парижем. Даже авеню Елисейских Полей еще не стала центральной улицей, «блистательный Париж» ограничивался в середине XIX века западной частью Больших бульваров (восточная их часть была более демократической, театральной), богатыми кварталами на север от Пале-Руаяля; особняки знати и богатых буржуа теснились около улиц Шоссе-д'Антен, Эльдер, на левом берегу – в Сен-Жерменском предместье, это был уже почти пригород, как Нёйи или Отёй.

¹⁶ По другим сведениям – чуть менее миллиона.

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.