

**МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ДРУЖБЫ НАРОДОВ»**

Факультет: Гуманитарных и социальных наук

Кафедра: теории и истории культуры

«Допустить к защите»

Заведующий кафедрой

теории и истории культуры

 Е.В. Васильченко
« » 2021 г.

**ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА БАКАЛАВРА
50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»**

**ТЕМА: «Ревитализация Парижа XIX века как стратегия модернизации
культуры повседневности»**

Выполнила студентка: Зоткина Анна Леонидовна

Группа: ГНБ-42

Студенческий билет №1032173780

Руководитель выпускной

квалификационной работы:

Старший преподаватель кафедры

теории и истории культуры

В.А. Берест 
(подпись)

Автор
(подпись)

Москва 2021

**Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования**

«Российский университет дружбы народов»

АННОТАЦИЯ

выпускной квалификационной работы

Зоткиной Анны Леонидовны

**на тему: «Ревитализация Парижа XIX века как стратегия
модернизации культуры повседневности»**

Исследование посвящено изучению явления ревитализации на примере происходящих процессов в культурно-исторической и урбанистической среде Парижа второй половины 19 века, как стратегии модернизации культуры повседневности.

Обновление происходило на различных уровнях от проведения досуга, сферы развлечений, так и на уровне градостроительства, художественных салонов, драматургии, промышленных выставок и частого жилья, от афиши до костюма. У общества формируются вкусы, задаваемые модными тенденциями модных домов, а непонимание новаторских идей молодых художников приводит общество в исступление. Происходящие во второй пол 19 в. процессы обновления самого городского пространства и изменений в наполненной им культуре и способе жизни парижан объединены общим понятием ревитализации.

Автор ВКР: _____ Зоткина Анна Леонидовна

Содержание

Введение	2 -
Глава 1. Городское пространство как основа ревитализации.....	5
1.1. Историография.....	5
1.2.Османизация – перестройка как путь к удобству и эстетике	10
1.3.Архитектура и частное жилье	19
Глава 2. Событийная сторона ревитализации.....	29
2.1. Мода – украшение города или вид социализации	29
2.2. Кабаре – новая форма развлечения	36
2.3. Театр – культурный и социальный интерес публики.....	42
Глава 3. Художественный и промышленный аспект ревитализации.....	57
3.1. Афиша – декор улиц или новая форма искусства.....	57
3.2. Художественная жизнь – столкновение мнений, традиций и нравов.....	67
3.3. Промышленные выставки – инструмент и вдохновение ревитализации.....	81
Заключение	87
Список литературы.....	91
Приложения.....	95

Введение

Каждый город представляет собой квинтэссенцию оригинального амбьянса с урбанистическим решением пространства. Он является площадкой, претерпевающей изменения благодаря созданию новых технологий и инженерной мысли. Также город становится основой для происходящих перемен общества и культуры. Как живой организм, он подвергается влиянию внешних факторов – политических и экономических, одновременно воздействует на протекающие процессы проживающих на его территории горожан. Париж даже в настоящее время вызывает интерес исследователей истории, искусства и культуры, как центр архитектурного и художественного наследия, моды и искусства жизни.

В XIX веке происходят значительные изменения, меняющие прежний уклад городской жизни. Париж подвергается обстрелам и разрушениям в процессе народных восстаний, перестройки времен Второй империи под руководством барона Османа. Благодаря этому на месте прежней планировки выстраивается четкая и логически обоснованная организация городского пространства и присоединенных к нему пригородных местностей. Происходит застройка и облагораживание территории с применением современных технологий и материалов. Горожане заселяются в новые дома в зависимости от своего социального класса и уровня достатка, большее внимание уделяется комфорту частного жилья.

Повседневная жизнь формируется, в том числе, выбранным способом досуга. С развитием коммерции и промышленности создается новый класс нуворишей или мелкая буржуазия. Обживая обновленный город, дамы увлекаются новыми видами спорта и берут уроки в городских парках. Туда же они отправляются на променады. Спорт занимает особое место в жизни аристократии, излюбленным местом престижа, моды и азарта становятся скачки. мода является решающим условием для как для создания собственного внешнего вида, так и при покупке предметов искусства. В

поисках новинок для пополнения своих коллекций и дополнения интерьера новых квартир буржуа посещают организованные художественные выставки – официальные Салоны.

С середины XIX века в искусстве наблюдается отказ от академизма, классических живописных приемов и сюжетов картин. Образуется группа новаторов – импрессионистов, обыгрывающих классические сюжеты и использующих фотографический элемент – запечатление мимолетности момента, поэтому часто городские пейзажи кадрированы. Импрессионисты обращаются к изображению городской толпы, движущейся по обновленному городу, пронизанному дымкой свето-воздушной среды. Неоцененные обществом художники продолжали писать картины и продавать их благодаря поддержке маршанов. К концу века формируется новое течение – пуантилизм. Ранее развитые направления – натурализм и реализм также не находят отклик у публики, являя жизнь низших классов под новой особенно реалистичной оптикой, лишенной привычной возвышенной эстетики.

Театральное искусство также подвергается реформам. Репертуар и организация работы отвечают как новым идеям драматургов, так и интересам и вкусам публики, которая часто выбирает развлекательные мероприятия в открывающихся кабаре и кафе-концертах. Монмартр становится оплотом кутежа и свободы.

О новых событиях фланер узнает из афиш и рекламных плакатов, дополняющих визуальное восприятие городского пространства. Развитие печати становится поводом к афишемании, так как афиша находит своих ценителей, готовых заполучать ее даже незаконным способом.

Таким образом, происходящие параллельно изменения в различных сферах жизни оказывают взаимное влияние. Ревитализация становится результатом и одновременно объединяющим фактором в каждой претерпевающей изменения сфере. Для изучения данного многостороннего явления прежде всего обращаемся к работе Е.Д. Федотовой «Париж Наполеона III. Искусство и люди», также исследование опирается на работу

В. Бенямина «Париж, столица XIX столетия», «Истории зарубежного театра» под редакцией Г.Н. Бояджиева и «Искусство Франции второй половины XIX века» В.И. Раздольской

Актуальность работы заключается в заинтересованности изучения культуры Парижа XIX столетия, как всесторонне прогрессивно развивающегося центра. Она подкрепляется недостаточностью рассмотрения взаимовлияния параллельно происходящих процессов ревитализации и изученными источниками, которые показывают недостаточную проработанность данной темы в современном исследовательском контексте.

Цель работы – проанализировать ревитализацию Парижа в разных аспектах художественной жизни и культуры, выявить закономерности и принципы развития общества, рассматривая вкусы буржуазии и их способы проведения досуга в перестроенном городе.

Проблема – ревитализация, как результат и объединяющий фактор изменений социокультурной среды.

Задачи – изучить литературные и интернет-ресурсы по выбранной теме, рассмотреть объект работы, с помощью определенных научных методов, проанализировать развития и выявить закономерности процесса ревитализации в социальной, культурной, политической и промышленной сферах.

Предмет работы – перепланировка городского пространства Парижа, художественная жизнь второй половины XIX века, мода и становление рекламы.

Объектом работы является процесс ревитализации Парижа второй половины XIX века.

В работе применяются следующие **методы** исследования: сравнительный анализ, описательный и системный метод, аналогия.

Структура работы включает следующие разделы: аннотацию, введение, три главы, заключение, список литературы и приложения.

I Глава: Городское пространство как основа ревитализации

1.1. Историография

Ревитализация городского пространства подразумевает оживление и использование потенциальных возможностей городских территорий. Для этого применяют комплексный подход изменения функционального назначения городских пространств и построек и переселения людей, оказывая влияние на облик города.

Идея ревитализации городского пространства зародилась в XIX веке в Англии. Решая в то время актуальные проблемы крупных городов – по причине повышенной демографии тесно застроенные кварталы были густо населены, нехватка жилья и отсутствие системы канализации провоцировали распространение инфекций. Узкие улицы и нелогичная застройка затрудняли движение, что давало возможность бастующим строить баррикады во время протестов, подвергая угрозам общественный порядок.

Концепцию ревитализации переняла во второй половине XIX века и Франция, где разворачивается масштабная перестройка, отвечая нуждам индустриализации и урбанизации и налаживая социально-экономическую обстановку и условия проживания, повышая качество жизни парижан и присоединенных территорий.

Оживление Парижа происходило путем поиска новых архитектурно-планировочных и инженерных решений, которые способствовали бы комфорту, налаживая соответствие между потребностями общества и функционированием городского пространства «средневековое прошлое во многом уходило из города, в его пространстве закладывались элементы будущего, отвечающего потребностям парижан»¹.

Проблема ревитализации Парижа второй половины XIX века затрагивала не только перепланировку структуры городского пространства, но и социокультурную сферу жизни горожан. Ревитализации в урбанистике в

¹ Федотова Е.Д., Париж Наполеона III. Искусство и люди, М.: Воскресный день, 2014, с. 254

данном случае явлена процессом, так называемой, «османизации». Об этом в своих работах пишет доктор искусствоведения Е. Д. Федотова. Раскрывая в своей книге «Париж Наполеона III. Искусство и люди» стиль Второй империи – «стиль преуспевающей буржуазии» в контрастах и противоречиях. Архитектурные проекты Наполеона III и барона Османа рассмотрены в историко-культурном контексте. В другой же работе «Париж» В.И. Пилявского и Н.Я. Лейбошиц дана историко-архитектурная характеристика города, сведения о важнейших постройках, в том числе XIX века, памятниках Парижа и о формировании прославленных ансамблей. Книга Сью Роу «Частная жизнь импрессионистов» повествует о творчестве и жизни художников в контексте ревитализации Парижа. «История частной жизни» под ред. Ф. Арьеса и Ж. Дюби раскрывают изменения в личной жизни горожан, в частности, новые жилищные условия – организация пространства в новых квартирах выстроенных домов, бытовой уклад, сопряженные с ними прогресс в медицине и гигиене и перемены в отношении человека к себе и обществу, к личному пространству. Джонатан Конлин в своей книге «Из жизни двух городов. Париж и Лондон» раскрывает перестройку, как один из составляющих факторов создания современного города в конкурентных условиях развития, где Англия в вопросе организации городского пространства выступает примером подражания для будущего Парижа.

Ревитализация в социокультурной среде, параллельно развивающейся и провоцирующей изменения в городском пространстве, включает изменения в культуре, обществе, появлением новых классов – мелкой буржуазии с ее желанием приблизиться к роскоши и высокой покупательской способностью. Перемены происходят в художественной сфере – развивается новое художественное направление импрессионизм, не принимаемый обществом, но оцененный коллекционерами. Происходят изменения в моде – становление модной индустрии, чему способствовала развивающаяся промышленность и логистика, а Чарльз Ворт меняет статус кутюрье,

приближая моду к созданию произведения искусства. Открываются модные дома, обилие товаров в универмагах позволяют провести приятный досуг. Новые развлекательные заведения радуют посетителей программой и обстановкой. Обжитый владельцами некогда неблагополучный район Монмартр становится оплотом праздной жизни для всех слоев населения различных интересов, открывая кабаре с оригинальным дизайном и атмосферой. Тогда как натуры, далекие от ночных развлечений значных мест, могут днем устроить прогулку в облагороженных парках, а вечером отправиться в театр. Также участвовать в общественной жизни можно было посещая салоны, демонстрируя свои наряды на скачках, а на промышленных выставках знакомиться с техническими достижениями.

В книге искусствоведа Якимовича А.К. «На пороге двадцатого века. Беседы о проблемах искусства и культуры» раскрыто отношение, понимание и становление «нового человека» рубежа веков к происходящим изменениям в культуре и искусстве, подробно рассмотрен язык, затронуты проблемы искусства и средства выражения. Новые прозаические идеи, и мотивы которые меняют вектор творчества и вдохновляют творцов.

Н. Яворская и Б. Терновец в своей работе «Художественная жизнь Франции: второй половины XIX века» позволяют ознакомиться с художественным миром Франции этого периода с критической позиции, посредством собранных статей представителей изобразительного искусства различных течений. Раскрывая задачи и стремления, как художественных направлений, формирующихся в этот период, так и роль салонов, деятельность коллекционеров и состояние художественного рынка.

Конкретно о формирующемся новом направлении в искусстве – импрессионизме и о жизни его представителей пишет Сью Роу, раскрывая деятельность группы художников, их участие в выставках, процессах подготовки к ним в праздной и свободной атмосфере Парижа, при условиях военных восстаний, сложностях продаж картин, отношений с маршанами и критически настроенного общества.

Е.Д. Федотова в книге «Париж Наполеона III. Искусство и люди» повествует о поисках новых способов художественного выражения, в историко-культурной призме рассмотрены явления искусства, деятельность мастеров эпохи и критиков, как осуждающих, так и поддерживающих демократические идеалы художественной среды. Архитектура, как воплощение искусства и инженерии, поисками архитекторов внешне получала эклектичный образ, вдохновляясь прошлыми эпохами, но и впоследствии освобождая конструкции от чрезмерного декорирования, воплощает красоту в формах самих материалов, это же подтверждается конкретными примерами в работе «Париж» В.И. Пилявского и Н.Я. Лейбошиц.

Также историю изобразительного искусства и архитектуры Франции второй половины XIX века в аспекте противоречий и событий века, его трагичности и прогресса излагает В.И. Раздольская в своей книге «Искусство Франции второй половины XIX века». Характеризуя художественные течения и их представителей, определяющие характер искусства и его достижения повлиявшие на развитие западноевропейской культуры нового времени, а архитектурные решения как процесс становления роскошного города под знаком развитой буржуазии.

Говоря о формировании идеального города нельзя не говорить о влиянии не менее значимой столицы XIX века, преуспевающей, прежде всего в промышленности, но также решением городского пространства, способах развлечений и других аспектах культуры и социально-экономической сферы в процессе культурного обмена с Лондоном. Результатом же стало наслаждение жизнью в городе, похожее на увлечение, так как создаются комфортные условия для обустройства частной и общественной жизни. Об этом пишет Джонатан Конлин в книге «Из жизни двух городов. Париж и Лондон».

Продолжая тему развлечений, удовольствий и художественной среды нельзя не упомянуть работу Лизы Аппиньянези «Кабаре», буквально

раскрывающей ревитализацию культурной и досуговой деятельности парижан. Описывая открывающиеся заведения на Монмартре с их хозяевами, оригинальными названиями и организацией работы с посетителями.

Мода, как реакция на происходящие социальные и экономические сдвиги не могла не влиять на городскую среду, преображая и формируя облик Парижа. К данному аспекту обращается Аньес Рокамора в работе «Одевая город: Париж, мода и медиа», раскрывая процессы создания «парижского мифа» – Парижа, как столицы моды и порожденных этим культурных типов «парижанки» и «прохожей». А Валери Стил в книге «Парижская мода: культурная история», с исторической точки зрения разбирает развитие парижского стиля, дающего городу уникальность и статус центра достижения искусства, моды и столицы роскоши. Повествуя о связях моды и частной жизни, демонстрации костюмов в городских местах досуга и связь тенденций и исторических эпох тем самым разворачивая разговор в рамках процессов мировой и европейской культуры.

О связи социума, морали и причинах формирующихся вкусов, а также следовании моды пишет Жиль Липовецкий в книге «Империи эфемерного. Мода и ее судьба в современном обществе», обращаясь к проблеме моды, как механизма управления обществом посредством обольщения и азарта, возвышающего феномен и подчиняясь ему, как «эфемерному». О социальном контексте моды, как языка и знаков, определяющих ценности общества пишет Р. Барт в монографии «Система моды». К тому же вопросу о морали в моде, но с точки зрения промышленного и технического прогресса, повлекших изменения во взглядах общества на нравственные нормы в моде, обращается Эйлин Рибейро в книге «Мода и мораль».

Об афише, как культурной составляющей эпохи, о достижениях и разнообразии техники, мастерах пишет Никифорова И., Французская афиша XIX-XX веков из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина, позволяя рассмотреть черты французской афиши и ее роли в культуре и городском пространстве.

1.2. Османизация – перестройка как путь к удобству и эстетике

Париж обладает необыкновенной притягательностью и почти человеческим обаянием. Издавна город привлекал к себе внимание и вызывал интерес: еще Римский император Юлиан восхищался его очарованием, утонченность жизни Парижа восхвалял Абеляр, Казанова же был очарован элегантностью парижских женщин, Вольтер просто не представлял себя без шикарных салонов и кофеен Парижа, а Генри Миллер и Хемингуэй были покорены его богемностью. Особую популярность Париж получил со второй половины XIX века, в результате процесса ревитализации, когда городское пространство перестраивалось и воссоздавалось под нужды современности, отвечая требованиям и нормам комфортного существования. При этом, сохраняя идентичность и историческую основу, облик Парижа стал восхищать своей обстановкой, архитектурой, широкими площадями и проездами «территориальная структура Парижа изменялась, становилась подвижной»². Значительные перемены происходят в Париже с появлением сети железных дорог. Для их функционирования необходимо было прокладывать пути, врезавшиеся в плотную городскую застройку. Для налаживания транспортной системы на карте формируются широкие транзитные магистрали.

Еще одной целью перестройки Парижа стало избавление от средневековых узких улочек, образующих лабиринты «...префект руководил масштабной реконструкцией города, в результате которой множество грязных, узких улиц и закоулков средневекового Парижа исчезли»³. Проложенные на их месте прямые улицы избавили сразу от двух проблем. Во-первых, ранее, по причине возросшей демографии тесные и узкие улочки без канализационной системы были благоприятными условиями для быстрого распространения эпидемий [см. приложение 1]. Во-вторых, при народных восстаниях стало возможно подавлять наступление протестующих.

² Федотова Е.Д., Париж Наполеона III. Искусство и люди, М.: Воскресный день, 2014, с. 52

³ Рокамора А., Одевая город: Париж, мода и медиа, М.: Новое литературное обозрение, 2017, с. 18

Император, после поездки в Лондон, принял решение создать современный город, отвечающий темпам развития промышленности и населения. Наполеон III долгое время пребывал в Англии и восхищался этой страной, был настоящим англоманом. Лондон в то время был единственной европейской столицей, своей структурой не напоминавший средневековый город, удивлял и вдохновлял императора, «Он вообще ценил энергию и величие Лондона, мечтал приблизить Париж к его образу»⁴. Наполеон III, как амбициозный правитель, ставил масштабные цели с не меньшим размахом мечтая об их реализации. Без скромности он заявлял о желании стать новым Августом, взяв за пример Древний Рим. Впоследствии он обращается к техническим решениям и архитектурным идеям итальянцев.

30 июня 1851 года Наполеон III вручил подписанный Городским Советом план города префекту департамента Сена барону Осману [приложение 2]. Париж на 17 лет стал огромной строительной площадкой, постепенно начал приобретать ясную схематичную структуру «Ле Корбюзье образно сравнивал действия Османа с прямыми пушечными выстрелами в многовековой толще прогнивших улиц»⁵.

Реновация Парижа проходила в три этапа. Первая стадия включала следующие работы: во-первых, разрушались средневековые здания и исчезали узкие улочки, например, Мувэ-Пароль, Шевалье-Ле-Гё, Л'Арк-Марион, было отрегулировано движение на перекрестке Гран-Круазе, связывающего восточные и западные районы. В 1855 году завершается модернизация улицы Риволи, организован перекресток между ней и проспектом Сент-Антуан. На карте появляется площадь Шатле, завершающая Севастопольский бульвар, над Сеной сооружается мост Понт-о-Шанж «Мы вычистили Париж» - напишет позже Осман в своих мемуарах.

Второй этап реновации начинается в 1859 году и продлится до 1867 года. Именно на этот этап пришлось проектирование и прокладка сети

⁴ Федотова Е.Д., Париж Наполеона III. Искусство и люди, М.: Воскресный день, 2014, с. 17

⁵ Пиявский В.И., Лейбошиц Н.Я., Париж, Л.: Стройиздат, 1968, с. 66

широких бульваров общей протяженностью 27 тысяч метров, связывающих центральные районы с общим кольцом, построенным во времена царствования Людовика-Филиппа и столичными воротами. На данный этап реновации предполагалось потратить 278 миллионов франков. Подробный план данного этапа состоял из строительства площади Шато-д'О, ныне Плас-де-Републик, в процессе чего увеличилась протяженность бульвара Вольтера, проложены бульвар Можент и улица Турбижо, но перестроен бульвар дю-Крим «Линии бульваров дробились площадями (places), которые представляли собой оазисы здоровья в самом центре города»⁶. Бульвар Маджент увеличивает протяженность до станции Гар-дю-Нор. Разрушается улица Пти-Полонь, ранее наводненная опасными бандами, благодаря чему происходит строительство бульвара Мальзебра, соединяющего площадь Мадлен с новым районом Мансё «Линия Больших бульваров была продолжена, на правом берегу возникли по плану бульвары Мальзерб и Осман, ведущие от площади Мадлен к площади Этуаль»⁷. Напротив станции Гар-Сен-Лазар строится Площадь Европы. Происходит модернизация парка Монсё, где часть изымается под застройку нового жилья, а часть Люксембургского сада под бульвар Распэль, соединенный с проспектом Сен-Мишель. Организован проспект Вилье в результате объединения Лондонской и Константинопольской улиц. Реконструкцию терпит и площадь Звезды, от которой расходятся двенадцать проспектов названные именами французских маршалов и побед, одержанных французской армией и флотом. От площади же Денфер-Рошерё прокладывается бульвар Араго. На Монтань-Сент-Женевьев рядом с Пантеоном происходит реконструкция улиц. Строится проспект Домесиль к восточной части города, Булонскому лесу. Рядом с мостом Пон-де-Альма строятся проспекты Боске и Рапп, а с мостом Инвалидов – Тур-Мабур. В результате общая протяженность проспектов составляет 26, 990 метров и потрачено 410 миллионов франков, что со стоны

⁶ Рокамора А., Одевая город: Париж, мода и медиа, М.: Новое литературное обозрение, 2017, с. 18

⁷ Федотова Е.Д., Париж Наполеона III. Искусство и люди, М.: Воскресный день, 2014, с. 57

общества обернулось критикой, в том числе из-за необходимости выплат компенсаций лицам экспроприированной собственности. Происходит строительство зданий Коммерческого трибунала и зданий Префектуры полиции и реконструкция дворцов Правосудия и Дофина «Столица Франции приобретала новый облик. Узкие, кривые улицы ее центральной части, заселенные трудовым людом, уступали место широким проспектам, застроенным богатыми особняками, дворцовыми ансамблями»⁸.

1860 год ознаменовался увеличением территории Парижа, к городу присоединились одиннадцать прилегающих коммун, жители которых негативно оценили данные перемены, так как увеличились налоги. Жителей насчитывалось с 400 000 до 1 600 000 человек. В результате данных перемен, обернувшихся увеличением территории до 7100 гектаров с 3300 и увеличением числа кварталов – с двенадцати до двадцати, в проекты по перестройке Османом были внесены изменения, включающие постройку новых бульваров, соединяющих все районы с центром города.

Третий этап реновации начался в 1869 году, он включал завершение строительства на площади Шато-д'О, а также строительство площади Трокадеро и Виктора Гюго, расширение площади Монж, проспекта Парментер и улиц Гласье и Коленкур, а также бульвара Османа. Происходит реконструкция садов Шамп-Элизе «Ж. И. Хитторф, которому было поручено руководство работами на Елисейских Полях, придавал им нынешний облик – аллей с садами по бокам...»⁹. Завершаются строительные работы на площади Трона, движение организовывается на проспектах Филипп-Август, Бувине и Тайлебург. Также на данном этапе реновации происходит строительство проспекта Амедье, улиц Шатедон, Сен-Пэр и Ренне, бульвара Сен-Жермен, соединяющего площадь Согласия с улицей Бак. Однако из-за отставки Осман не смог завершить данный этап перестройки и его начинания продолжил

⁸ Манфред А.З, История Франции в 3 т., т. 2, М.: Наука, 1973, с. 348

⁹ Федотова Е.Д., Париж Наполеона III. Искусство и люди, М.: Воскресный день, 2014, с. 59

преемник префекта – Жан-Шарль Альфан, сохранивший базовые концепции проектов Османа.

Не смотря на критику действий Османа, ранее предъявленных ему возражений и нападок со стороны депутатов-оппозиционеров «У грандиозной перестройки Парижа времени Второй империи гораздо более жестоких порицателей, нежели вдумчивых поклонников»¹⁰, после либеральных реформ и получения новых прав Парламента в 1860 году и отставки самого императора власти Третьей Республики продолжали строительные работы и реконструкцию. В результате в 1875 году выстроено здание Пари-Опера, завершилось строительство бульвара Сен-Жермен и проспекта Генриха IV, Опера, проспекта Республики. Заключительные проекты перестройки Парижа были проведены уже в XX веке – в 1907 году завершается строительство бульвара Распель и в 1927 году бульвара Османа.

Перестройка города привела к улучшению его инфраструктур - были проложены широкие проспекты, сеть широких прямых и светлых авеню и бульваров заменили узкие запутанные улочки. Бульвары застраивались многоэтажными домами с узнаваемыми парижскими мансардами, также к городу были присоединены каммуны, в том числе Монмартр и Берси «на глазах парижан возникал некий функциональный и эстетический порядок. Во всем чувствовалось стремление к буржуазному утилитаризму и комфорту»¹¹ Высота новых построек выравнивалась по карнизам дворцов. Вдоль проспектов были высажены каштаны, которые подчеркивали симметричность города. Лондонские парки вдохновили Наполеона III на создание зеленых зон в черте города «барон Осман детально изучал историю создания садов и парков, посылал сотрудников в Англию»¹². Так, в восточной и западной частях города «задышали» Булонский и Венский леса, были разбиты парки Бют-Шомон, Монсо и Монсури, в которых так любили проводить время горожане «Важнейшей градостроительной задачей в плане

¹⁰ Герман М., Импрессионизм. Основоположники и последователи, СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017, с.12

¹¹ Федотова Е.Д., Париж Наполеона III. Искусство и люди, М.: Воскресный день, 2014, с. 55

¹² Там же. С. 93

перестройки столицы было создание парковой зоны вокруг города и в его черте»¹³.

При перепланировке города необходимо было решить проблему ансамблевости – рассчитать расположение площадей и улиц, открывая видовые перспективы и дальнейшие возможности расширения Парижа, сохраняя исторически значимые постройки: Лувр, Бурбонский дворец, собор Инвалидов, Пантеон, церковь Мадлен, Пале-Рояль, Люксембургский дворец, Нотр-Дам де Пари и арки на площадях Каррузель и Этуаль. На плане города, составленном Эдмоном Перре, прослеживались две оси, определяющие дальнейшее проектирование городского пространства – бульваров, садов, проспектов.

Не менее важной частью города, которой уделялось особое внимание при проектировке, была площадь, она становилась перекрестком, местом соединения улиц и проспектов. Император обращался к образцу – Лондонским «squares». Эти городские просторные пространства расчищались от торговли, озеленялись, с них должен был открываться вид на город. Барон Осман придерживался идеи, что площадь должна стать главным смысловым центром, с которого отрывался бы обзор на монументальные памятники культуры и от которого должны отходить широкие красивые проспекты.

Значимыми магистралями Парижа стали бульвары, которые стали покрывать асфальтом. На них располагалось много универсальных магазинов, театров, кафе, ателье «Физический ландшафт города был преобразован, позволив явить больше роскоши на фасадах бульваров, в местах потребления удовольствий»¹⁴. С 1857 года по городу стали курсировать омнибусы на конной тяге, что позволило горожанам быстрее передвигаться.

Помимо основополагающих линий проектирования Парижа, определяющим стержнем города оставалась все же Сена. Это важно было

¹³ Федотова Е.Д., Париж Наполеона III. Искусство и люди, М.: Воскресный день, 2014, с. 93

¹⁴ Рокамора А., Одевая город: Париж, мода и медиа, М.: Новое литературное обозрение, 2017, с. 32

учитывать для грамотного планирования каналов, навигации и сооружения мостов. При отсутствии системы канализации нечистоты сливались в Сену, поэтому одной из первоочередных задач была организация водоснабжения. К решению данной проблемы барон Осман подошел весьма ответственно, детально изучив систему акведуков и водоснабжения в Древнем Риме, также для изучения данного вопроса он отправлял инженеров в Лондон. Изучение бассейна Сены и его возможностей было поручено архитектору и инженеру Э. Бельграну. Им же была разработана система современной канализации с использованием чугунных труб. Берега Сены были выложены кирпичной кладкой, а вода фильтровалась на выстроенных станциях паровыми двигателями. Новая водонапорная башня была выстроена к 1869 году.

Адольф Альфан занимался обустройством городских садов, разбивкой парков, им же зелеными насаждениями были облагорожены берега Сены «Архитекторы и устроители садов, безусловно, знатоки своего дела. Вот уже несколько лет подряд они создают подлинные чудеса искусственной природы и садоводства. Кажется, это единственный предмет роскоши, в производстве которого мы заметно прогрессируем»¹⁵. Прибрежные территории, напоминавшие парки и сады, привлекали горожан дополнительной возможностью искупаться и поплавать на лодках «Сена была излюбленным местом отдыха парижской буржуазии. Со строительством новых железных дорог воскресный отдых на многочисленных островках и живописных бухтах стал еще доступнее».¹⁶ Моменты отдыха у реки изображают на своих полотнах художники-импрессионисты: К. Моне «Лягушатник» (1869) [см. приложение 3] и П. О. Ренуар «Купание на Сене» (1869) [см. приложение 4].

¹⁵ Э. и Ж. Гонкур, Дневник. Записка о литературной жизни. Избранные страницы в двух томах, т. 1., М.: Художественная литература, 1964, с. 144

¹⁶ П.О. Ренуар «Купание на Сене (Лягушатник)» (Электронный ресурс)
URL:http://impressionism.su/renoir/La_Grenouillere.html

Преображение города происходило за счет уличного декора, а также функционально полезных и необходимых построек и сооружений, например, уличные часы, автоматы по продаже почтовых марок, «колонны Морриса», киоски и газовые фонари «15 000 газовых фонарей осветили улицы, на которых магазины не закрывались до десяти вечера»¹⁷. С 1858 года в Париже было построено и отреставрировано 69 фонтанов. Скульптор Ж.Б. Карпо по заказу барона Османа создал на авеню Обсерватории в центре квартала близлежащего к Люксембургскому саду фонтан «Четыре части света» (1868-1872), исполненных в виде четырех женских фигур, держащих на руках небесную сферу [см. приложение 5].

Люксембургский сад представляет собой «Музей скульптуры» Парижа, например, скульптурные группы «Полифем, Ацис и Галатей» (1862), гармонично вписанный в грот и «Нубийский лев и его добыча». Парк Тюильри также был украшен скульптурными композициями, например, «Тигр, сразивший крокодила» (1869) и «Лев и львица, терзающие кабана» (1869). Также на улицах Парижа во второй половине XIX века были созданы памятники выдающимся личностям – Жанне д'Арк, Карлу Великому, маршалу Нею.

Ревитализация Парижа стала возможна, прежде всего, благодаря выстроенной бюрократической системе и централизованной власти монарха. «Деятельность Османа гармонирует с наполеоновским идеализмом»¹⁸. Префекты департаментов подчинялись Министерству внутренних дел. Для исполнения законов государство назначало мэров, выделяя городским коммунам субсидии. Так как административные должности занимали назначенные лица, это облегчало передачу распоряжений и их выполнение. Осман, занимая должность префекта, напрямую подчинялся императору, минуя Парламент и обладая широкими полномочиями. В 1851 году Сенатом утвержден закон об экспроприации частной собственности, что

¹⁷ Рокамора А., Одевая город: Париж, мода и медиа, М.: Новое литературное обозрение, 2017, с. 18

¹⁸ Беньямин В., Озарения, М.: Мартис, 2000, с. 164

поспособствовало реконструкции улиц и изъятию собственности под застройку. На перестройку города парламент выделил 3 миллиона франков, из-за недостаточности средств Наполеон III обратился к братьям Перейр, учредившим инвестиционный банк и в последствии получившим право на застройку вдоль улиц благодаря собранной сумме – 24 миллионов франков.

Количество чиновников заметно росло, что порождало бюрократизацию общества. В знак благодарности поддержки деятельности императора и его избрания, представители буржуазии, крупнейшего класса, были приглашены на государственную службу. Уверенность буржуа поддерживалась возможностями являться частью высших слоев общества.

Самыми значимыми фигурами времени стали финансисты и крупные промышленники, которые контролировали общественные работы. Французский банк являлся «банкиром государственной казны», так как через него проходили крупные кредитные операции. Создавались финансовые пирамиды и издавались новые облигации, чтобы оплатить проценты по другим облигациям. Все это приводило к обману и разорению общества. Центром финансовых фальшивых сделок была Биржа [см. приложение 6]. Спекуляция на бирже приносила большую прибыль «появляется аристократия биржевых маклеров, торговцев»¹⁹. Параллельно строительству железных дорог увеличивается азартное желание участвовать в аферах.

Открывались акционерные общества и компании, субсидирующие строительство, промышленность и транспорт. Строительные работы, связанные с обустройством города, финансировались учрежденными государством инвестиционными компаниями. Особая финансовая помощь оказывалась компаниям по строительству железных дорог и вокзалов, что способствовало развитию торговли и производству металла, все более

¹⁹ Э. и Ж. Гонкур, Дневник. Записка о литературной жизни. Избранные страницы в двух томах, т. 1., М.: Художественная литература, 1964, с. 116

применяемого в строительстве города «Рельс становится первой монтируемой деталью, предшественником балки»²⁰.

1.3. Архитектура и частное жилье

XIX век определяется кризисным периодом зодчества и архитектуры, когда теряется ее ведущая позиция в системе искусств. Однако стоит отметить градостроительные достижения Парижа. Изменения в общественной жизни – ранее доступное избранным классам, становится общедоступным и массовым: жилище, магазины, выставки. Они же провоцировали появление общественных зданий: вокзалов, магазинов, рынков, для постройки которых использовались новейшие техники. Другая тенденция формировалась из официальных вкусов и из запросов представителей буржуазного мира, зародившись в годы Июльской монархии и в полной мере воплотившись в эпоху Второй империи. В поисках пышного декоративного оформления благополучия императорского режима выбор пришелся на ренессансные и барочные формы «Источником вдохновения для французских зодчих эпохи историзма являлись и барочные церкви Италии»²¹. Так, сочетание удобства, доступности и декоративности становилось задачей для архитекторов и строителей.

Индустриализация страны создает условия для освоения новых технических методов проектирования и строительства и использования новых строительных материалов. Они же используются при реставрации. Особое внимание уделялось сохранению готических памятников. Э.Э. Виолле-ле-Дюк был назначен инспектором епархиальных монументов. Самая масштабная работа была проведена в процессе реставрации собора Нотр-Дам де Пари. Ф.Г. Гау провел реставрацию неоготической церкви Сен-Клотильд «проект реставрации с использованием чугуна и железа был

²⁰ Беньямин В., Озарения, М.: Мартис, 2000, с. 154

²¹ Федотова Е.Д., Париж Наполеона III. Искусство и люди, М.: Воскресный день, 2014, с. 92

поддержан бароном Османом»²². Первым же при восстановлении церкви чугун и железо использовал Л. О. Буало – автор проекта собора к Всемирной выставке 1867 года, внеконфессионального сооружения, сконструированного из полукруглых дуг. При быстром темпе развития необходимо было предвидеть грядущие изменения и новшества, это давало большие возможности архитекторам, способным смотреть в будущее. Таким образом, архитектура становится отпечатком представлений и ценностей эпохи, ее материальных возможностей «Архитектура – достоверный и очень точный портрет общества»²³.

Эпоха историзма располагала к эклектичному решению оформления зданий. Во Франции наиболее отчетливо прослеживаются черты этого стиля – собранное из элементов архитектуры разных времен сооружение стилизовалось под вкус какой-либо эпохи. Так, здания Новый Лувр Л. Висконти и Г.М. Лефюэля и Гранд-Опера Ш. Гарнье стали образцами «стиля эпохи Наполеона III», некоторыми деятелями осуждаемые за недостаточность оригинальности и художественной мысли, являя собой собрание копий. При всей декоративности фасада и масштабностью здания необходимо отметить четкость композиции и плана, внешне проявленную внутреннюю структуру здания и общую цельность и выразительность. Парижская опера в конце XIX века славилась, как лучшая в мире, поэтому встал вопрос о строительстве подходящего для нее здания. Шарль Гарнье, победивший в конкурсе, создал «сложносочиненное» оформление экстерьера, обильного декоративными элементами барокко и ренессанса, выполненных из разнообразных материалов – мрамор разных пород, мозаика, камень, бронза. В оформлении виделась роскошь, однако специалисты не находили здесь органичности [см. приложение 7].

Для внутренней отделки использовались позолота и зеркала. Пышность убранства воплощена в интерьере здания статуями,

²² Там же. С. 90

²³ Федотова Е.Д., Париж Наполеона III. Искусство и люди, М.: Воскресный день, 2014, с. 47

скульптурными группами, орнаментами. Отдельного внимания требует решение парадной лестницы с расходящимися маршами и фойе, освещенное массивными светильниками, «отделка этого помещения,...выдержана в тональности старого золота»²⁴ массивность и изобилие утверждается сдвоенными колоннами, статуями, живописными панно и декорированным орнаментом падуг и плафонов.

Другой точкой на карте Парижа, отражающей дух эклектики становится базилика Сакре-Кёр. Построенная по проекту Поля Абади, она сочетает романский и византийский стили, поэтому обладает лаконичными формами фасада и не изобилует декоративными деталями отделки.

Большой архитектурный стиль классицизм к середине XIX века начинает отступать, предоставляя возможности творчества архитекторам в применении эклектики – смешанного стилового решения оформления зданий. Но прогресс техники и науки влияют на архитектуру и мастеров рационалистских течений. По этой причине в новых постройках стали применять до этого не используемые материалы – металл, большеформатное стекло, несколько позже – железобетон. Однако при постройке жилых домов железо стараются не применять «используют его в пассажах, выставочных залах, вокзалах – зданиях, предназначенных для временного пребывания. Одновременно расширяется архитектурная сфера стекла»²⁵. С этого времени изменяется образ жизни горожан, которые требуют создания совершенно новых типов сооружений, соответствующих не столько роскоши и красоте, сколько функциональному назначению. Появляется новая тенденция в конструкции сооружений – создание свободных просторных помещений, лишённых внутренних опор.

Одними из первых зданий, в проектировании которых в качестве укрепленного каркаса использовался металл, были библиотеки. А. Лабруст впервые использует колонны и перекрытия в здании библиотеки св.

²⁴ Раздольская В. И., Искусство Франции второй половины XIX века, Л.: Искусство, 1981, с. 17

²⁵ Беньямин В., Озарения, М.: Мартис, 2000, с. 154

Женевьевы «Колонны украшены атрибутами классического ордера. Зал перекрыт куполом с верхним светом, и он опирается на эту систему из шестнадцати несущих чугунных колонн»²⁶, позже при строительстве Национальной библиотеки применяет усовершенствованный более легкий металлический каркас. Но эстетические взгляды времени вынудили оформить самостоятельно выразительный металлический каркас соответственно историческому стилю.

Рационалистская традиция укрепляет свои позиции благодаря потребностям растущего города в общественных зданиях нового типа. Продолжая новую традицию В. Балтар проектирует рыночные сооружения со свободным функциональным пространством. Это сказалось на распространении крытых рынков во многих городах Франции, а несколько позднее – универсальных магазинов, например, универмага «О бон марше», построенного из металла и большеформатного стекла [см. приложение 8]. Принцип организации внутреннего пространства решен многоярусными открытыми галереями «Эти пассажи, новейшее изобретение индустриального комфорта ... пассаж – город, даже весь мир в миниатюре»²⁷. Ранее данный тип торгового здания разработали архитектор Луи-Огюст Буало и инженер Гюстав Эйфель. Они предложили использовать металл и стекло, проектируя свободное пространство внутри здания с верхним светом. Однако функциональное решение не обошлось без отделки декоративными элементами ограждений балконов и капителей чугунных колонок.

Нововведения в архитектурных стилях, внутренней каркасной композиции сооружений и выборе материалов было характерным откликом на промышленное становление Парижа. Поддержание этой сферы происходило, в том числе проведением Всемирных промышленных выставок. Международные выставки предполагали множество гостей, не только самих участников, но и желающих увидеть последние технические

²⁶ Федотова Е.Д., Париж Наполеона III. Искусство и люди, М.: Воскресный день, 2014, с. 85

²⁷ Беньямин В., Озарения, М.: Мартис, 2000, с. 154

достижения в промышленности. Для принятия такого количества гостей город благоустраивался и преображался²⁸. Для демонстрации достижений возводились и временные сооружения. Такие масштабные мероприятия тоже способствовали поискам конструкций. Особенно значимой стала выставка 1889 года. Тогда все экспонаты не могли разместить на Марсовом поле. Из-за нехватки пространства были сконструированы Дворец машин из металлических арок без промежуточных опор и стекла архитектором Фердинаном Дютером и инженером Контаменом, смело демонстрируя красоту и целостность конструкции, и башня, сооруженная по проекту инженера Г. Эйфеля из чугуна высотой в 300 метров. Это ажурное сооружение, возвышающееся над городом, не сразу было принято парижанами. Жители близлежащих районов протестно реагировали на данное инженерное произведение, написав жалобу в муниципалитет, отстаивая былую красоту города «понятие инженера ... становится все более значительным, и начинается борьба между конструктором и декоратором, между Ecole Polytechnique и Ecole des Beaux-Arts»²⁹. Данное настроение поддерживали деятели культуры Ш. Гарнье, Ш. Гуно, А. Дюма и другие. Их возмущал оголенный скелет железной конструкции, не прикрытый фасадной отделкой. Общество не было готово принимать подобное новшество Г. Эйфеля, собранное из 15 тысяч металлических звеньев, позднее ставшее символом и гордостью Парижа. Но данное сооружение изменило эстетическое осмысление обществом строительной техники.

Конструкции из металла и железобетона постепенно внедрялись в ряды строительных материалов. Второй был открыт случайным образом садовником Монье в 1867 году, позднее получившим патент на его изготовление, а в 1879 году инженером Ф. Геннебиком впервые был применен в строительстве. Но, например, Большой и Малый выставочные дворцы на Елисейских полях, воздвигнутые по случаю международной

²⁸ Смирнов В.П., Франция: страна, люди, традиции, М.: Мысль, 1988, с. 85

²⁹ Беньямин В., Озарения, М.: Мартис, 2000, с. 154

выставки 1900 года все же укрывали за эклектичной декоративной отделкой фасада конструкцию, разработанную Франсуа Генебиком, показывая разрыв между современной конструкцией и традиционными формами. Огюст Перре позволил не только выполнять железобетону утилитарную функцию как материала для строительства, но раскрыл его как эстетически привлекательную структуру для внешней отделки фасада. Архитектор не стал скрывать его, показав «полноценность» фактуры «Именно Париж явился первым городом, в котором архитектор О. Перре продемонстрировал миру художественные возможности железобетона»³⁰. Сделать подобное открытие и доказать архитектурные поиски ему помогли спроектированные им здания. В начале XX века, в 1913 году Перре создает известный театр Елисейских полей, оригинальный своим конструкционным решением – в трех зрительных залах была хорошая видимость, даже в большом, рассчитанном на 2100 мест. Поэтому не внешняя отделка здания, соответствующая идеям господствующего в эти годы модерна, но именно организация внутреннего пространства привлекала к себе внимание. Тогда как восьмиэтажный жилой дом, возведенный О. Перре совместно с братом Гюставом на улице Франклина, поразил железобетонным корпусом, новшеством этого здания также была плоская кровля – впервые примененная в строительстве.

На той же улице во второй половине 1890-х многоквартирный дом Кастель Беранже возводит Эктор-Жермен Гимар – центральная фигура французского модерна. Чувствуя и понимая сочетание декоративно-пластических и конструктивных качеств различных материалов и композиционную фантазию, он формирует принципы и им следует «свободная организация плана, логичности конструкции, гармония архитектурных форм, основанная на принципе ассиметрии и точном ритмическом расчете, выразительность и своеобразная одухотворенность каждой детали»³¹. Гимар проектирует здание с рационально продуманной

³⁰ Пилявский В.И., Лейбошиц Н.Я., Париж, Л.: Стройиздат, 1968, с. 74

³¹ Раздольская В.И., Искусство Франции второй половины XIX века, Л.: Искусство, 1981, с. 27

конструкцией и организацией пространства. Учитывая необходимые условия для комфортного жилья, создает удобные хорошо освещенные жилые и служебные помещения. Многоэтажное здание гармонично спроектировано архитектором благодаря синтетическому подходу. Гимар продумывает как интерьеры (даже проектирует мебель), так и отделку фасада, не отказываясь от художественного подхода, но и не прибегая к избыточности при создании функциональных и декоративных элементов здания «все было выдержано в одном стиле – динамичном, изысканном, «текучем», но сохраняющем при этом внутреннюю логику и конструктивность»³².

Модерн, взяв начало в прикладном искусстве и дизайне, сочетал в себе новаторские идеи конструкции и ретроспекцию форм. Новый стиль позволял использовать эстетические и конструктивные возможности материалов, применяя в отделке также керамику и изразцы. Прежде всего, исходя из функционального назначения здания, проектировались объемно-пространственные задачи, в основе которых лежала свобода композиции, вдохновленная природной стихией. Отсюда отказ от прямых и четких линий, но следование динамичным, текучим, органичным, волнообразным формам «Новые элементы металлических строительных конструкций, формы балок занимают модерн. Через орнамент он пытается вернуть эти формы в область искусства. Бетон открывает ему новые возможности пластического моделирования в архитектуре»³³. Модерн наиболее полно проявился в орнаментально-декоративной сфере. До сих пор наземные входы в парижский метрополитен напоминают о деятельности Гимара. Небольшие павильоны из стекла и металла или металлические балюстрады, светильники и панно гибкими формами создают изящные композиции, напоминающие растительные мотивы. Причудливые элементы тиражировались промышленным способом, привнося художественные традиции в индустриальный мир, отвечая стремлению эпохи.

³² Раздольская В.И., Искусство Франции второй половины XIX века, Л.: Искусство, 1981, с. 29

³³ Беньямин В., Озарения, М.: Мартис, 2000, с. 161

Еще одной целью перестройки Парижа было перемещение слоев социума: бедняков переселяли в предместье, подальше от центра, тогда как представители купеческих и промышленных классов обживали новые многоквартирные дома в самом Париже. Дорогие дома на новых проспектах были оборудованы ванными и туалетными комнатами. Дома из 5-7 этажей серого цвета с невзрачными фасадами назывались «османовскими», они были более дешевыми, но были снабжены канализацией и водопроводом. С 1862 года в домах стали появляться лифты, что нарушило разницу в уровне комфортности арендуемого жилья в зависимости от этажа «Величественные особняки наших предков беспрестанно разрушаются и заменяются какими-то фаланстерами»³⁴.

XIX век – время, когда стало уделяться особое внимание частной жизни, институту семьи и брака, как результату политических, социальных, экономических и религиозных перемен. Оплотом для индивидуальности и самоопределения становится привязка человека к определенному месту – личному жилью «Для приватъе жизненное пространство впервые вступает в конфликт с рабочим местом. Основой жизненного пространства является интерьер»³⁵.

В буржуазном обществе наибольшей ценностью считалось материальное благополучие, достаток и наличие имущества. Между представителями господствующего класса и малоимущими существовала большая разница в качестве жизни. Сезар Дали определяет три класса жилья буржуазии³⁶. Дома для самых богатых представителей строились высотой не более пяти этажей, три этажа из них имели высокие потолки, отопление колорифером и окна на две стороны. Последний этаж занимали семьи более низкого социального статуса.

³⁴ Бальзак О., Об искусстве, М.: Искусство, 1941, с.296

³⁵ Беньямин В., Озарения, М.: Мартис, 2000, с. 160

³⁶ Арьес Ф., Дюби Ж., История частной жизни: т. 4: от Великой французской революции до I Мировой войны, М.: Новое литературное обозрение, 2019, с.333

Дома второго класса отличала деревянная парадная лестница, соединяющая шесть этажей, где два нижних этажа занимали магазины.

Третья же категория домов предназначалась для людей с еще меньшим достатком, чем у обладателей жилья второго класса.

Находящийся на службе в этих домах консьерж являлся представителем собственника дома. Он отвечал за порядок и взаимодействовал с жильцами. Только после встречи с консьержем можно было попасть на лестницу дома и пройти в жилые помещения «Он находится на границе частного и публичного, является своеобразным фильтром между улицей и квартирами»³⁷. Широкая лестница с чугунными перилами и ковром, удерживаемым медными стержнями, была украшена светильником в виде статуи. Стены выполнены из искусственного мрамора.

Интерьеры самих квартир имели рациональную планировку, помещение включало публичное пространство для приемов гостей, интимное пространство и хозяйственное. Однако кухни и уборные располагались в дальних углах квартир, а ванные комнаты вообще были редкостью.

Для рабочего класса в Париже, в его двенадцати округах строилось социальное жилье по низким ценам. В основном квартиры были обустроены одной или двумя комнатами и кухней. Санузлы были общими на каждом этаже. Воду набирали из колонки во дворе. В ноябре 1851 года один из таких жилых комплексов был открыт на улице Рошешуар и назван «Наполеон» в честь императора. Этот комплекс состоял из трех- и четырехэтажных зданий. В домах поддерживался порядок благодаря консьержу, а также жильцам были доступны необходимые для комфортного устройства быта удобства – прачечная, баня, специальная комната для детей и получение медицинских услуг. Однако при кажущейся комфортабельности жилья рабочие были возмущены множеством ограничений и бюрократических формальностей. Власти настороженно относились к густому скоплению проживающих на

³⁷ Арьес Ф., Дюби Ж., История частной жизни: т. 4: от Великой французской революции до I Мировой войны, М.: Новое литературное обозрение, 2019, с.335

одной территории, так как это могло спровоцировать идеи общественного беспорядка и нарушение нравственных норм.

Еще один комплекс был построен в 1854 году господином Левеком и назван «Гобелен». Комплекс спроецирован для удобства проживания рабочего класса. По заказу железнодорожной компании «Париж – Лион – Средиземное море» в 1890-х годах на улице Дюнуа и Шевалере было построено экономичное жилье³⁸, где был обеспечен минимальный комфорт.

В 1893 году было построено шестьдесят семь домов предназначенных для проживания представителей рабочего класса в округе Парижа. Это были четырехкомнатные дома с газом, канализацией и водопроводам. Благодаря сторонникам индивидуального жилья под застройку были отданы территории, в которые ранее инвестировала средства буржуазия с целью личного использования. За комфорт в подобных домах приходилось платить соответствующую цену, поэтому проживание обходилось дорого и позволить себе это могли только представители слоя новых бюрократов «Ажиотаж при продаже участков и недвижимости, который разжег во всех углах города борьбу интересов, пламя бьющей через край роскоши»³⁹.

Создавалось множество различных проектов жилья для рабочего класса, например, усовершенствованная Виктором Консидераном идея о «фаланстерах» Шарля Фурье. Однако далеко не все проекты были реализованы, поскольку финансирование проходило на уровне благотворительных сборов обществ и личных инициатив.

³⁸ Арьес Ф., Дюби Ж., История частной жизни: т. 4: от Великой французской революции до I Мировой войны, М.: Новое литературное обозрение, 2019, с.367

³⁹ Федотова Е.Д., Париж Наполеона III. Искусство и люди, М.: Воскресный день, 2014, с. 65

II Глава: Событийная сторона ревитализации

2.1. Мода - украшение города или вид социализации

Быстро развивающаяся экономика Франции XIX века превратила страну в значимый промышленный центр с развитой капиталистической системой. Налаженная навигация способствовала обеспечению пассажиропотока и развитию торговых отношений, как с провинциями, так и с другими континентами, что создавало условия для активной торговли. В частности, открывались универсальные магазины, налаживалось массовое производство. Занятые в промышленности дизайнеры, тесно сотрудничали с ткацкими мануфактурами.

Посещение магазинов становится одним из развлечений жизни парижан «Зубчатые колеса страстей ... представляют собой примитивную аналогию машины на психологическом материале»⁴⁰. За счет «османизации» и перемен в экономике возникают крупные универмаги, стоящие отдельными большими зданиями. Внутреннее пространство состояло из выстроенных галерей вокруг открытого центрального прохода. Своей площадью и роскошным видом они привлекали горожан, по этой причине владельцы мелких лавок резко выражали свое недовольство «создатели в борьбе с конкурентами разоряли владельцев мелких магазинов и создавали «исполинские дворцы торговли», которые становились «великими соблазнами»⁴¹ для парижан. Широкий ассортимент универмагов, в том числе включавший конфекцион выгодно отличал специализированные магазины разной величины [см. приложение 9]. Отличительной чертой служителей универмага была деликатность и ненавязчивое отношение к покупателям, цены на товар были фиксированы.

Формирующийся образ Парижа в процессе перестройки все более полнился настроениями ажиотажа, желаниями получения удовольствий. Это

⁴⁰ Беньямин В., Озарения, М.: Мартис, 2000, с. 155

⁴¹ Золя Э., Дамское счастье, [пер. с фр. Ю.И. Данилина]. – Москва: Издательство АСТ, 2018, с. 96

достигалось и благодаря свершению покупок в универмагах. Золя пишет об этом в романе «Дамское счастье» «Париж, который будет все время доставлять сюда покупательниц»⁴². Здания универмагов являли собой новые архитектурные и технические возможности, предоставляя комфортное препровождение для посетителей, где были чайные, кафе и отдельные комнаты для детей покупательниц. Универмаг «Бон Марше» открылся 1852 году, немного позже открылись Au Coin de Rue, Printemps, La Samaritaine и другие.

Более состоятельные представительницы буржуазии предпочитали приобретать наряды в открывающихся в то время домах моды, где также можно было увидеть дефиле. Парижанок привлекал не только экстерьер, но и само предназначение домов моды, поэтому владельцы обустраивали помещение так, чтобы покупательницы могли с удовольствием подобрать желаемые наряды и аксессуары к ним «имелось несколько комфортабельных комнат, включая зал ожидания, выставочный зал, примерочную»⁴³.

Значимой фигурой в мире моды является англичанин Чарльз Ворт [см. приложение 10], основатель известного модного дома, принципы организации которого были взяты для открытия других. Профессию кутюрье он приблизил к статусу творца. Знакомясь с искусством предыдущих эпох, Ворт учитывал потребности современных модниц и привнес в моду викторианский стиль [см. приложение 11]. Платья часто носили названия известных личностей, например, «платье Мария-Антуанетта». Ворт ввел новые виды аксессуаров и формообразующих элементов юбок – кринолин и турнюр.

Высокая мода стимулировала и контролировала создание модных новинок, противопоставляя индивидуализм массовому производству. Разнообразие и совершенствованию моделей способствовала связь моды с культурой и искусством.

⁴² Там же. С. 137

⁴³ Стил В., Парижская мода: культурная история., пер. с англ. Е. Кардаш. – М.: Новое литературное обозрение, 2020, с. 100

Город, расчерченный широкими прямыми авеню и подсвеченный фонарями становится пространством для социализации. «Распространение моды было ... инструментом социальной самопрезентации и легитимации»⁴⁴. Статус горожан демонстрировался их нарядами. Так, атмосфера города, открывающиеся возможности покупки товаров и производства придают Парижу статус модной столицы, за которой следует весь мир.

После урегулирования политических вопросов и стабилизации обстановки экономика и промышленность создавали возможности для торговли, в том числе текстилем и одеждой. Соответственно появлялось сословие успешных коммерсантов. Влияние культурного аспекта отражается на развитии моды.

Параллельно перестройке, представители промышленного и торгового классов богатели и имели большую покупательскую способность, что подкреплялось модными тенденциями и желанием приобретения. Следует отметить, часто нувориши не имели соответствующего понимания о роскоши «вкус требует воспитания и упражнения, это хорошая привычка»⁴⁵. Особое влияние на формирование моды имели женщины – актрисы, дорогие куртизанки и жены буржуа.

Париж с его заведениями и пространствами позволяет показать свой наряд обществу, оценить внешний вид других и продемонстрировать свои приобретения. Площадками становятся – парки и бульвары, ипподромы, театры, кафе и веранды ресторанов, кабаре, салоны и выставки, словом, везде, где можно встретиться с людьми «Отделения моды повсюду: в Тюильри, в театрах, на бульварах ... она царствует безраздельно»⁴⁶.

⁴⁴ Липовецкий Ж., Империя эфемерного. Мода и ее судьба в современном обществе., пер. с франц. Ю. Розенберг, под науч. и лит. Ред. А. Маркова. – М.: Новое литературное обозрение, 2012, с. 39

⁴⁵ Э. и Ж. Гонкур, Дневник. Записка о литературной жизни. Избранные страницы в двух томах, т. 1., М.: Художественная литература, 1964, с. 126

⁴⁶ Gourdon E. Physiologie du Bois de Boulogne. Paris : Charpentier, 1841, p. 37

Дух Парижа, движение моды пронзало пространство города и каждого жителя, пробуждая желание индивидуальности «в основании современного статуса моды лежит индивидуалистическая мораль»⁴⁷.

Бульвары отражают модные веяния, в разных части города на них выходят представители всех уровней достатка и общества. Так, праздная атмосфера Итальянского бульвара и де Ганд дополняет демонстрацию последних модных новинок, а на бульваре Сен-Дени наблюдается преобладание низших слоев в отрепьях «множество людей провинциального вида, совсем не элегантных, плохо обутих, а другие – «золотой сон»»⁴⁸.

Однако не всегда парижане выходили на променады на шумные бульвары. Отдохнуть от городского движения и насладиться пасторальным настроением на свежем воздухе оставаясь в центре столицы они могли в облагороженных парковых территориях, например в Тюильрийском саду или в парке Монсо. Именно там, девушка – прохожая могла неспешно пройтись, не вызывая сомнений, ведь в городе это воспринялось бы не должным образом. Так, променады воплощает женственные черты городского типа натуры – прохожей, находящейся в общественном городском пространстве.

Буллонский лес, являясь самым большим парком, так же был обустроен. Император желал превзойти по красоте парки Лондона – разбиваются дороги, создаются искусственные озера, высаживаются деревья. Но помимо этого, парк был функционально организован – были проложены дорожки для конных прогулок и для экипажей.

Одним из повседневных видов времяпровождения горожан стали прогулки в парках. Для этого тщательно подбирались соответствующий туалет. Наряды для пеших прогулок отличались сдержанностью и минимализмом, тогда как платье для поездки в королевский лес либо для визита было оформлено большей детальной отделкой и аксессуарами

⁴⁷ Липовецкий Ж., Империя эфемерного. Мода и ее судьба в современном обществе., пер. с франц. Ю. Розенберг, под науч. и лит. Ред. А. Маркова. – М.: Новое литературное обозрение, 2012, с. 102

⁴⁸ Стил В., Парижская мода: культурная история., пер. с англ. Е. Кардаш. – М.: Новое литературное обозрение, 2020, с. 58

«разные наряды отмечают разные фазы дня ... формальных дневных мероприятий и официальных вечерних выездов и приемов»⁴⁹.

Художественный салон интересовал публику возможностью получить эстетическое удовольствие от просмотра классических сюжетов современных художников. Особенно важен был день открытия, который был доступен не только художникам. Там же демонстрировались наряды и обсуждались последние новинки моды и искусства. Музеи, магазины, показы коллекций и проведение Салонов в выставочных пространствах способствуют формированию и популяризации славы о Париже, как о законодателе мод «главный город художников и поэтов, но величайшими художниками и поэтами Парижа являются парижанки»⁵⁰.

Театр является публичным местом, где парижанки демонстрировали свои наряды и обращали пристальное внимание на фасоны костюмов актрис. Почерпнуть идеи для будущих эскизов платьев в театр приходили модельеры и модистки, которые также профессионально отмечали формообразующие элементы платья и нижнего белья. В костюмах можно было пронаблюдать единые узнаваемые черты, что говорило о мастерстве определенного модельера.

Спорт был одним из популярных занятий аристократии. На скачках происходили состязания не только между участниками на дорожках, но и на трибунах среди пришедшей многочисленной публики. Разворачивалось зрелищное представление среди дам в лучших нарядах, изготовленных известными кутюрье. Среди публики можно было заметить самих мастеров, гордо наблюдающих за результатами своей работы. Азартная атмосфера скачек способствовала духу соперничества между профессионалами мод и их моделями, женская половина одаривает друг друга восхищенными и завистливыми взглядами, вызванные внешним видом «В Лоншане многие ...

⁴⁹ Стил В., Парижская мода: культурная история., пер. с англ. Е. Кардаш. – М.: Новое литературное обозрение, 2020, с. 85

⁵⁰ Banville T. Le Génie des Parisiennes. Paris : Mille et Une Nuits, 2002, p.7

перестают следить за кепи и жакетом жокея, чтобы рассматривать одни лишь платья»⁵¹.

Так как верховая езда считалась престижным видом спорта, то необходимо было подбирать соответствующую одежду. Участвующие в соревновании жокеи были также объектом пришедшей публики. Принадлежность к жокейскому клубу – самой престижной публичной мужской организацией в Париже, так же подтверждалась подобранным костюмом, он играл определяющую социальную роль, подчеркивая статус владельца.

К концу столетия у женщин появляется новое увлечение, стремительно набирающее популярность. Они перестают быть наблюдателями и пробуют сами занятия верховой езды. Неотделимая от спорта сфера моды и в данном случае активно развивается. Появляется новый вид костюма, названный из-за входящих в него элементов костюмом амазонки – юбку со шлейфом и жакет дополняла мужская шляпа-цилиндр⁵² [см.приложение 12].

Занятия парижан интегрировались в обновленное пространство города. Представительницы высших сословий учились кататься на велосипедах на велокатках. Подобные площадки и велодромы обустроивались на Елисейских Полях и в Булонском парке – излюбленном месте дам, ввиду безопасности пребывания там в необычных костюмах для катания. Тогда же в моду входят блумеры – расклешенные бриджи [см.приложение 13]. Эта модная новинка становилась повседневным элементом гардероба у смелых модниц, однако часто общество считало подобное дерзостью.

Перемещаясь из публичных мест города в интерьеры, следует отметить регулярные приемы в домах знати и интеллигенции. Салон представлял собой уменьшенную копию аристократического современного

⁵¹ Reff Th. Manet and Modern Paris. Chicago; London: University of Chicago Press, for the National Gallery of Art, Washington, 1982. P. 131

⁵² Стил В., Парижская мода: культурная история., пер. с англ. Е. Кардаш. – М.: Новое литературное обозрение, 2020, с. 112

общества. Приятные беседы, чтение еще неизданных произведений писателями, обсуждение последних новостей из мира политики и искусства позволяли в непринужденной обстановке еще раз продемонстрировать как свое внешнее превосходство, так и остроумие. Принимая гостей, центральная фигура мероприятия – хозяйка, выбирала наряд, им становилось чайное платье, выполненное из легких тканей [см.приложение 14]. Для создания домашней атмосферы гостям предлагали выпечку и чай. Представители искусства также любили общаться в непринужденной обстановке. Данные мероприятия имели важное значение для малоизвестных творческих личностей, так как они позволяли обзавестись нужными знакомствами и продемонстрировать свой талант. Хозяйкой одного из прославленных салонов была мать Берты Моризо «По вторникам мадам Моризо давала неофициальные вечерние приемы, на которые приглашались художники и поэты»⁵³.

Известный опьяняющий дух города, пронизанный нотами гедонизма, захватывающих пробуждающих развлечений и бесцельного неспешного отдыха и созерцания жизни вдохновляет творить модельеров воспевая в своих работах элегантность и красоту клиенток «В Париже традиция либертинажа позволяет любые игры ума, любые игры тела»⁵⁴. Сама утонченная женская фигура парижанки становится символом *l'esprit parisien*.

Мода является отражением настроений общества, их новых интересов, социальных изменений, культурных открытий, реализуя их в визуальном пространстве городской среды и индивидуально подчеркивая каждого ее последователя. Париж времен Второй империи позволяет променады превращать в модные показы, повсеместно вовлекая каждого горожанина в течение роскоши и желания обладать, это замечает В. Беньямин: «Париж подтверждает свою славу столицы роскоши и моды»⁵⁵.

⁵³ Roy C., Частная жизнь импрессионистов, [пер. с англ. И.Я Дорониной] – М.: Издательство АСТ, 2018, с. 95

⁵⁴ Френ И., *L'Officiel* (журнал), май 1990, с.111

⁵⁵ Беньямин В., Париж, столица XIX столетия // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000, с. 160

2.2. Кабаре - новая форма развлечения

Во время дневных променадов внимание фланеров привлекалось яркими афишами, и к вечеру они становились посетителями значных мест и развлекательных мероприятий. Так формировалась культура ночных заведений Парижа, носившая игровой характер «смех, забава, шутка, комическое и глупость, отличает ... особенность, которую нам уже довелось признать за игрой»⁵⁶. Эта культура формировалась в кабаре, кафе-концертах, варьете. Атмосфера этих заведений создавалась общим поведением завсегдатаев и выступавших там актеров.

Большинство развлекательных заведений открывалось в районе Монмартр. Жители этой части города могли найти разнообразные места отдыха и развлечений с оригинальной идеей. Услышать шансон, получить порцию преднамеренных оскорблений от официантов или услышать стихи молодых поэтов. В таких заведениях любили собираться художники и писатели, жившие поблизости «Славился этот район также оживленными кафе, пивными барами и кабаре: «Бад», «Тортини» или «Мулен руж». Там собирались художники»⁵⁷. Там же было множество забегаловок-бистро.

Наполеон III ввел запреты на уличные выступления. Не вся публика была согласна с этим, запрет спровоцировал тайные собрания горожан для совместного времяпровождения. На их месте впоследствии стали открываться кабаре «Кабаре и кафе-концерты стали площадкой для художественных, музыкальных и драматических выступлений и образом жизни целого поколения»⁵⁸.

Ранее открывшееся кабаре «Ла Гранд Пинт», где проходили выступления поэтов и певцов, вдохновило Рудольфа Сали на создание в 1881 году артистического кабаре, известного под названием «Ша Нуар» или

⁵⁶Хейзинга Й., Homo ludens. Человек играющий. [пер. с нидерл. Д.В. Сильвестрова; коммент. Д.Э. Харитоновича]-СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019, с.18

⁵⁷Рой. С., Частная жизнь импрессионистов, [пер. с англ. И.Я.Дорониной], - М.: Издательство АСТ, 2018, с.15

⁵⁸Никифорова И., Французская афиша XIX-XX веков из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина, - М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2019, с. 18

«Черный кот» [см. приложение 15]. Задачей его создания было посредством сатиры обнажить показную респектабельность посетителей при их любопытстве и влечении к низменному. Благодаря «Черному коту» обитатели Монмартра от низов до богемы соединились в одном обществе. По просьбе Сали некоторые молодые поэты и художники, составляющие группу «гидропатов» переместились на Монмартр, где в кабаре они показывали свои новые работы друг другу, вдохновлялись и обсуждали любые темы. За спиртное посетители могли расплатиться «натурой» – искусством. Раз в неделю устраивались «дни открытых дверей» для избранной публики. Сали привлекал гостей винтажной стилистикой заведения, достигнутой благодаря подобранным предметам декора, среди них выделялись полотна Вийетта и А. Уиллетта «Смилуйся, Господи», также старинные двери и мебель эпохи Людовика XIII. В дверях гостей приветствовал швейцар, а обслуживающие официанты были в костюмах академиков. Активное участие в работе своего кабаре принимал хозяин, декламируя о свободе и особом значении Монмартра «в зале, именуемом Институтом и предназначенном для артистов и постоянных посетителей, расхаживал Сали»⁵⁹. Развлекательная программа составлялась по принципу неожиданности. Исполнители стихов и песен в своих выступлениях отражали язык и интонацию простых людей, поднимая до уровня искусства народную культуру. Гости кабаре были встречены хозяином глумливыми насмешками. Именно благодаря «Черному коту» Монмартр стал культурным центром Парижа. У этого кабаре появились последователи – «Кабаре четырех искусств», «Рыжая луна», «Марионетки» и «Мирлитон». Владельцы заведений старались привлекать посетителей уникальным интерьером и способом взаимодействия с гостями. Кафе в стилистике Востока «Диван Жапоне» поддерживал интерес публики к японской культуре «стены были обтянуты шелком с изображением птиц и цветов, посетителей обслуживали загримированные парижанки в ярких

⁵⁹ Перрюшо А., Тулуз-Лотрек, [пер., с фр. И.Эрбург] – М.: Издательство АСТ, 2017, с.93

кимоно»⁶⁰. Заведение предлагало не только насладиться антуражем, но и увидеть блестящие номера развлекательной программы.

Таверна Максима Лисбона имела успех у посетителей. Название «Таверне дю бань» или «Таверна каторги» полностью воплощало интерьер и разворачивающееся там «действие» - посетителей на входе встречали «заключенные», а надзиратель-кассир провожал оскорблениями.

Особенностью «Мирлитона» также были оскорбления и приобщение к парижским низам. Хозяин – Аристид Брюан преднамеренно позволял грубые выражения в адрес гостей. Развлекая пришедшую публику, он исполнял ироничные куплеты с узнаваемыми колкими фразами от лица обездоленных и угнетенных, что приводило публику в восторг. Песни Брюана стали основой песенной традиции кабаре, которую продолжила Иветт Жильбер.

Известное заведение «Мулен-де-ла-Галетт», находившееся на улице Лепик, славилось среди рабочих и служащих соей непринужденной атмосферой и доступными ценами. П.О. Ренуар запечатлел заведение в своих полотнах⁶¹ [см. приложение 16]. Гостям предлагалось выпить вино с корицей и гвоздикой. Низшие слои, населявшие район Мулен наведывались сюда по понедельникам.

На Рошенуар располагался «Элизе Монмартр». Любители танцев заполняли танцевальные залы заведения, где и возрождается «натуралистическая кадриль» «профессиональные танцовщицы под горящими взглядами мужчин высоко вскидывали ноги»⁶². Тулуз Лотреку оставляет в своих работах, в том числе в афишах, увиденные здесь образы артистов и публики [см.приложение 17]. Комиссар полиции нравов Кутла дю Роше в обязанности которого входило контролировать правила приличия, одетый во фрак перемещался по залам заведения, в то время как на сцене даже музыканты двигались в такт музыки. Танцевальные залы объединяли

⁶⁰ Никифорова И., Французская афиша XIX-XX веков из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина, - М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2019, с. 18

⁶¹ Эрлих-Уайт Б., Ренуар. Частная жизнь, [пер. с англ. Глебовская А.] – СПб.: Азбука, Азбука- Аттикус, 2019

⁶² Перрюшо А., Тулуз-Лотрек, [пер., с фр. И.Эрбург] – М.: Издательство АСТ, 2017, с.95

выходцев разных слоев социума и нравственных норм. Одним из известных завсегдатаев был Валентин Бескостный. Залы наполнялись безудержным чувством свободы под ритм кадрили и отдачей танцовщиц. Больше других выделялась Ла Гулю (Луиза Вебер), обращая на себя восхищенные взгляды своими экспрессивными движениями. Она приковывала к себе внимание танцем «Истая вакханка, одержимая демоном ритма, она бесновалась, не обращая никакого внимания на задыхавшихся от волнения мужчин»⁶³.

В 1870-х годах в Париж приходит мода на особый стиль исполнения, ранее созданный в 1850-60 годах в Лондоне, сочетающий варьете и мюзик-холл. Тогда как парижские bals publics «Мабиль бал» и «Казино Кадет» закрываются, в 1869 году на улице Ришер в бывшем мебельном складе открывается «Фоли-бержер», созданный по типу лондонского театра «Альгамбра». В 1875 году к основному корпусу пристраивается променуар – коридор для прогулок в лондонском стиле. Здесь посетитель впервые мог выпить, пообщаться, полюбоваться на полураздетых актрис и танцовщиц и даже выступить сам – все эти развлечения были даны в одном пространстве. Но только при следующих владельцах Ольман, «Фоли» получил возможность показывать публике полноценные представления варьете.

Знаменитое кабаре «Мулен Руж» было открыто в 1889 году на площади Бланш у подножия Монмартра. Оформленное Адольфом Вийеттом здание зазывало посетителей светящейся красной мельницей [см. приложение 18]. Жозеф Оллер – владелец заведения, используя свой опыт организации в сфере развлечений смог привлечь публику ежедневными вечерними мероприятиями – спектаклями, концертами и танцами. Популярное заведение славилось известными актерами и танцовщицами. Интерьер поражал масштабностью и роскошной отделкой «огромный, высокий, украшенный флагами зал, ярко освещенный огнями рампы, люстр и стеклянными шарами»⁶⁴. В маленьком садике располагалась отделанная в

⁶³ Там же. С. 117

⁶⁴ Перрюшо А., Тулуз-Лотрек, [пер., с фр. И.Эрбург] – М.: Издательство АСТ, 2017, с.157

восточном стиле вторая сцена, где также могла веселиться публика. Если мужчин восторгали движения танцовщиц, то женскую часть публики развлекала труппа «Экоссе», выполнявшие трюки на трапеции в килтах. Как в «Мулен-Руж», так и в «Фоли-Бержер» канкан плясали посреди танцзала в окружении зрителей.

Канкан впервые появляется в Париже после Июльской революции 1830 года. Танец основан на элементах кадрили, как вида деревенского танца или контрданса, популярного в Англии в XVIII веке, исполняемого группами танцоров. До 1855 года народный танец исполняли в основном мужчины. Танец был популярен в bals publics, особенно полюбился он посетителям заведений танцевальных залов «Гран-Шомье» и «Клозери де Лиля»⁶⁵ на южном берегу Сены на бульваре Монпарнас. Основанные на базе старинных таверн они стали платными танцевальными кафе за пределами городских стен. В открывшемся в 1858 году театре «Эльдорадо» проводились концерты, во время которых играл оркестр духовых инструментов. Там же разыгрывались комические сценки, танцевали вальс, кадрили, в конце же программы исполнялся канкан. Вход был свободный, но стоимость напитков зависела от занимаемого в зале места. Развиваясь, танец превращался в набор акробатических трюков и мог бы на этом остановиться, если бы не Кейт Воэн, впервые исполнившая танец юбок, которая вдохнула в него новую жизнь и блеснула кружевным подъюбником. Это вызывает интерес у современных танцовщиц, которые продолжают наполнять его элементами и выстраивают сольные номера с этим танцем. Например, Жанна Авриль создает трехэтапный стиль канкана, а Салли Коллинз разделяет свой номер на две части: «скромница» и «дикарка». Повторяя манипуляции с юбками и соединяя это с высокими махами «акробатического канкана», Ля Гулю и Грий д'Эгу создают известный нам французский канкан [см.приложение 19].

⁶⁵ Конлин Д., Из жизни двух городов. Париж и Лондон, М.: Издательство Ольги Морозовой, 2017, с. 203

Новый вид театральных представлений – ревю все больше становился популярным у искушенной публики [см.приложение 20]. Оно представляло ряд номеров единой тематики, но без определенного сюжета. «Place aux Jeunes» стало первым ревю. Постановка состоялась в 1886 году на сцене Фоли Бержер⁶⁶. Мулен-Руж также включает в свою программу данный вид инсценировки. С 1889 года ревю постоянно радует публику, желавшую веселья и быстро стал популярным благодаря свободным и пикантным деталям постановки. Сродни кабаре, жанр не ограничивался высокими моральными общественными принципами. В завуалированной форме поднимаются и высмеиваются насущные социальные проблемы и отдельные известные личности. Для особенно азартных посетителей приятным моментом стал показ обнаженного женского тела. Позднее это спровоцирует интерес к сексуальности. Данный вид развлечений воплотился плакатистами в рекламе, дополняя ее откровенными сценами. Билеты на ревю имели высокую стоимость.

Необходимо отметить, что все типы развлечений, предоставляемые парижской публике, имели насмешливый характер и позволяли облекать в форму игры вопросы, интересующие общество. Этому способствовало поведение посетителей и умелый подход актеров и танцовщиц.

Общество, готовое отдавать крупные суммы на развлечения, поступаться нравственными идеями, приходило в заведения ночного Парижа, чтобы удовлетворить потребность в зрелищности и неистовой свободе собственного духа и эмоций. Член общества второй половины XIX века является человеком Нового времени. Ранее сформированный образ жизни, набор ценностей изменяется под воздействием открывающихся возможностей. Перестроенный город, создает новую среду, заполняемую измененными сферами жизни «Париж ... изнутри взламывал не только

⁶⁶ Клитин С.С. Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, История искусства эстрады : [учеб. Для вузов по специальностям «Актер.искусство», «Режиссура театра», «Театроведение» и по направлению подгот. «Театр. Искусство»], - СПб.: Алексеева Е. С., 2008

собственную архитектуру, топографию, планировку, но и неписанные установления давно сложившегося существования»⁶⁷.

Общество стремительно изменяется согласно переменам и новым социальным установкам, иногда опережая их и выставляя собственные интересы на первый план, оно само формирует культуру «неустанно экспериментирует и бросает вызовы реальному миру, обществу и нормативам культуры. Этот человек и есть создатель нового искусства, и предмет искусства...»⁶⁸.

Количество предложений и формирующаяся культура потребления продуктов массового производства, пришедшего с развитием промышленности, приводит к бесконтрольному потоку впечатлений и отходу от устойчивых нравственных норм и миропонимания. Многих философов занимает вопросом о новом человеке. Так, Георг Зиммель отмечает «рассеянную ментальность» современного общества, формирующуюся под воздействием внешних активно влияющих факторов. Из-за происходивших политических событий общество не имело уверенности в своем будущем и находилось в состоянии стресса. Такие заведения, как кабаре, кафе-концерты становятся убежищем от действительности, а сфера развлечений – возможностью эмоциональной разгрузки «Мирные обыватели, уставшие от социальных потрясений и неуверенности в завтрашнем дне, искали наслаждений, стремились к утешительным иллюзиям, врачевавшим самолюбие и освобождавшим от действительности»⁶⁹.

2.3. Театр - культурный и социальный интерес публики

Театральное искусство являлось одной из направлений культурной политики Второй империи. Открывались новые театры, залы старых театров

⁶⁷ Герман М., Импрессионизм. Основоположники и последователи, СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017, с.12

⁶⁸ Якимович А., На пороге двадцатого века. Беседы о проблемах искусства и культуры. Книга 1., - М.: БуксМарт, 2019, С.28

⁶⁹ Никифорова И., Французская афиша XIX-XX веков из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина, - М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2019, с. 18

расширялись с помощью металлических конструкций, площади и улицы перед театрами облагораживались и освещались.

Театры являлись как местом культурного просвещения, так и поводом для общения, посетителя становились наблюдателями и объектами взглядов, поэтому в зрительном зале разворачивалось представление параллельно действу на сцене. Зачастую интерес зрителей смещался со сцены в сторону определенных персон. Художники запечатлели поведение публики в своих полотнах Мэри Кэссетт «В ложе» [см.приложение 21], П. О. Ренуар «Ложа» [см.приложение 22].

Правила посещения театра формировались самим обществом: «Довольно строго регулировалось, кому и где надлежит сидеть – и как одеваться»⁷⁰. Представители различных прослоек общества размещались в зрительном зале в зависимости от занимаемого статуса. Партер принадлежал буржуазии, причем с 1870-х годов дамам разрешено было занимать там места без шляп. Ложи первого яруса занимает аристократия, второго – военные, духовенство и представители судейства, третьего же торговцы и чиновники. В амфитеатре мог занять место мужчина, пришедший без сопровождения дамы.

Высшее общество посещало королевские театры, существовавшие за счет государственного финансирования: Гранд Опера, «Одеон», Итальянский театр, Комическая опера и Французский театр или частные – «Варьете», Театр Водевиля, «Амбигю-комик» и др. Император видел такую задачу: «создавать новые театры, достойные столицы Франции»⁷¹.

Парижская Опера была образцом роскоши и великолепия страны, выраженным также посещавшими ее зрителями, принадлежащими к великосветскому обществу. Ш. Гарнье спроектировал для оперы здание с просторными интерьерами, создавая зрительный зал как светский салон, а фойе позволяло публике наблюдать и демонстрировать свои вечерние наряды

⁷⁰ Стил В., Парижская мода: культурная история., пер. с англ. Е. Кардаш. – М.: Новое литературное обозрение, 2020, с. 106

⁷¹ Федотова Е.Д., Париж наполеона III. Искусство и люди, М.: Воскресный день, 2014, с. 44

«Сам Шарль Гарнье настаивал на важности нарядов для создания зрелища, адресованного зрителям»⁷².

Приобщиться к искусству и зрелищности выходцы из простонародья могли в бульварных театрах, таких как «Гёте». Представители рабочего класса посещают ранние театральные представления на бульваре Тампля, где можно было кинуть в не понравившихся актеров каштаны, яблоки, леденцы – все, что продавали на входе.

С 1864 года наблюдается расцвет коммерческих театров, так как отменяется монополия «Комеди Франсез» и «Одеона» – «Второго парижского театра», бульварные театры то же встают на коммерческие рельсы. Уход от демократической аудитории к буржуазии влечет изменения в искусстве. Все чаще показывают адюльтерно-салонные пьесы, отвечающие вкусам буржуазии и выгоде дельцов-антрепренеров, этому способствовали и критики во главе с влиятельным Ф. Сарсэ. Они препятствовали постановкам крупных французских авторов и пьес Ибсена, Гюпмана. Опираясь исключительно на зрительский успех, характер репертуара меняется, все более прибегая в постановках к рутинным приемам игры. Особенно после падения Коммуны театр преобразуется в вид индустрии развлечений, более востребованными становятся такие заведения, как кабаре и кафе-концерты, туда же отправляются и после посещения театров «Обывателей больше влекли танцевальные залы, где выступали профессиональные танцоры»⁷³. Также популярностью пользовались варьете, напоминающие англomану Наполеону III лондонские «music-hall».

В противопоставление данной тенденции выступает репертуар и традиции театра французской комедии «Комеди Франсез», играющего роль театра-музея. Особой задачей становится сохранение и развитие национальных канонов французского театра. Однако, поставленная классика на сцене театра, манера актерской игры, перенятая у мастеров прошлого,

⁷² Рокамора А., Одевая город: Париж, мода и медиа, пер. с англ. К. Гусаровой. – М.: Новое литературное обозрение, 2017, с. 51

⁷³ Федотова Е.Д., Париж наполеона III. Искусство и люди, М.: Воскресный день, 2014, с. 45

напоминали о величии прошедших театральных эпох, но не имели общего с событиями и настроениями современности. Формально высокое искусство и исполнительская манера были далеки от действительности и пагубно влияли на один из старейших театров.

Обстоятельства и состояние французского театра с 1870-х годов провоцирует стремления в художественных кругах к его обновлению. С критикой театра и отечественной драматургии выступает основатель натурализма – Э. Золя, далее, в 1880-1890-е годы его идеи поддерживает, развивает и реализовывает первый режиссер французской сцены Андре Антуан в своем «Свободном театре» и «Театре Антуана» «Величайшей радостью моей жизни стало то, что я оказался способным служить идею Золя как хороший солдат»⁷⁴.

Необходимо отметить значимые фигуры драматургии, влиявшие своим творчеством и идеями на общее развитие театрального искусства второй половины XIX века «Ш.К. Дусе, возглавлявший театральную цензуру, бдительно следил за репертуаром»⁷⁵.

Первой успешной постановкой по произведению Александра Дюма-сына, чьи драматургические работы пользовались популярностью, стала пьеса «Дама с камелиями» поставленная в 1852 году в театре «Водевиль». Позднее пьеса была переведена на другие языки и ставилась крупнейшими театрами по всему миру. С середины 50-х годов в творчестве Дюма главной темой становится проблема семьи. На сцене театра «Жимназ» ставятся «Диана де Лис» (1853), «Денежный вопрос» (1857), «Взгляды госпожи Обре» (1867), «Княгиня Жорж» (1871) и др. По мнению критиков Дюма-сын выступал значимой фигурой в развитии реалистической драматургии.

Другими важными фигурами театрального искусства были братья Эдмон и Жюль Гонкур⁷⁶, ставшие известными в 1851 году после публикации

⁷⁴ Бояджиев Г.Н., История зарубежного театра, ч. 2., Театр западной Европы XIX – начала XX века. 1789-1917., М., Просвещение, 1984, с. 155

⁷⁵ Федотова Е.Д., Париж наполеона III. Искусство и люди, М.: Воскресный день, 2014, с. 44

⁷⁶ Трунин К., Эмиль Золя. Критика и анализ литературного наследия, М., Литрес, 2018, с. 47

первого произведения. В 1865 году был поставлен спектакль в «Комеди Франсез» по роману «Генриетта Маршаль». Анри Антуан инсценирует романы авторов на сцене «Свободного театра» – драму «Отечество в опасности», «Сестра Филомена» и «Девушка Элиза». В театре «Одеон» ставится спектакль на основе романа «Жермини Ласерте» (1888), а в «Жимназе» по роману «Шарль Дамайи» (1892). Благодаря творчеству и художественному вкусу братьев Гонкур, в европейском театре создается жанр натурализм. Постановки пьес Эдмона и Жюль Гонкур сопровождались выразительными и изысканными декорациями. Эдмон Гонкур обращается также к теории театра.

Во второй половине XIX века появляется новое культурное течение – критический реализм. Одним из его представителей является драматург, литератор, критик и теоретик нового театра Эмиль Золя. Первая постановка по пьесе Золя «Пьеретта» имела успех. Драма «Тереза Ракен», поставленная по роману в 1873 году в театре «Ренессанс» была высоко оценена критиками. Продолжительное время драма не сходилась со сцен лучших театров Франции «подлинная трагедия, в которой Э. Золя...отразил шекспировский сюжет»⁷⁷.

Золя также издает два сборника «Наши драматурги» (1881) и «Натурализм в театре» (1881). Последняя, составленная из отвергнутых французской прессой статей о театре Парижа. Представлена новая программа натурализма, главой которого стал Золя. Натурализм в свою очередь являлся разработкой эстетических принципов реалистического театра.

Золя принимал участие в постановочном процессе, и советовал актерам отказываться от неестественности и игры в пользу проживания пьесы и детального изучения характеров. Предлагая пересмотр театральных традиций актерского мастерства, которые, он не отрицал «пропагандировал создание «живых образов» ... советовал не забывать и о лучших традициях

⁷⁷ Смирнова Л. Н., Гальперина Г. А., Дятлева Г. В., Популярная история театра, М: Литрес, 2018, с. 297

драматургии»⁷⁸. Золя также представлял новый театр, в котором важную роль будет играть не только драматург, но и режиссер, поэтому театр Золя – режиссерский.

Золя занимала и проблема сценического оформления, он призывал использовать реалистичные декорации, избавляясь от внешней эффектности, это же было актуально для грима и костюмов. Поэтому костюм должен соответствовать социальному положению, характеру героя. В исторических драмах особенно следует соблюдать исторический колорит.

Отмеченные своеобразным ритмическим языком и фантастическим сюжетом с нереальными условиями времени и места действия, лирические драмы были схожи с пьесами Ибсена и Метерлинка. Несмотря на их высокую художественную ценность они не вызывали должной реакции критиков и публики. При этом во многих театрах в постановках участвовал режиссер В. Бюзнак. В театре «Амбигю комик» были поставлены пьесы «Западня» (1879), «Нана» (1881), «Накипь» (1883), «Чрево Парижа» (1887) поставлено на сцене «Театра де Пари».

Желая приблизиться сценическим действием к реальности социальной среды, в позднем периоде творчества критики отмечают свободу постановки пьес «с различными сюжетами, на любую тему, предоставлявшими возможность выводить на сцену народ, рабочих, солдат, крестьян – всю эту многоголосную и великолепную толпу».⁷⁹ Писатель интересовался жизнью народа, обращался к народной драме. Золя поднимает проблему взаимосвязи театра и общества. Последовательно критикуя, Золя создает картину современного театра, находящегося в кризисном состоянии, выходом из которого может стать демократизация.

Демократизация может быть проведена с помощью обновления репертуара. Драматургу необходимо через специфическую театральную оптику на сцене отразить реальную жизнь «создать целый мир, для

⁷⁸ Там же. С.299

⁷⁹ Смирнова Л. Н., Гальперина Г. А., Дятлева Г. В., Популярная история театра, М: Литрес, 2018, с. 299

сооружения которого он, отбросив традиции, воспользовался бы строительными материалами реальной жизни»⁸⁰. Другой способ спасения театра находится в литературе. Во Франции существуют две литературы – одну создают художники-писатели (Бальзак, Стендаль, Флобер), другую – театральные писатели, выставив его фальсификатом правды по долгу службы ради собственной славы.

Последователем идеи натурализма стал писатель и драматург Поль Алексис. Тенденции к реалистичности нашли выражение в пьесе «Служанка про все», поставленная в театре «Варьете»⁸¹. Ранее драматург инсценирует новеллу «Конец Люси Пеллегрен» для режиссера Андре Антуана, с деятельностью «Свободного театра» которого Алексис был тесно связан. Новелла же была поставлена в Парижском театре в 1888 году. В 1893 году под руководством Алексиса проходит постановка романа Гонкур «Шарль Демайи» в театре «Жимназ».

В противоположность натурализму, реакцией на его «приземленные» идеи, буржуазную обывательскую манеру существования и пессимизм декадентства возникает направление неоромантизм, спровоцированное также интересом к искусству романтиков. Произведения драматургии неоромантизма обладали занимательной сюжетной линией, сценическими решениями и поэтической выразительностью. Эдмон Ростан своими произведениями отражает гуманистические идеи и романтические идеалы веры в духовную силу человека, поэтому героями становятся борцы за красоту и добро, способные на подвиги благородные рыцари, образ которых развивается в игре лучших актеров. Тенденции неоромантизма в пьесах Ростана были созвучны демократическим слоям общества. Ностальгия по романтическому прошлому и возвышенность чувств показана в комедии «Романтики». Дебютная постановка 1894 года имела успех. В 1895 году в театре Сары Бернар ставят пьесу «Принцесса Греза», после чего Ростан

⁸⁰ Золя Э. Собр. соч., в 26-ти т. М., Художественная литература, 1966, т. 25, с. 25

⁸¹ Смирнова Л. Н., Гальперина Г. А., Дятлева Г. В., Популярная история театра, М: Литрес, 2018, с. 301

славится мастером лирической драмы. Вершиной творчества является героическая комедия «Сирано де Бержерак», поставленная в 1897 году в «Порт-Сен-Мартен», она пользовалась популярностью. Главный герой пьесы за уродливой внешностью имеет благородную душу и вынужден скрывать свои чувства. Так как он воплощает самые привлекательные черты национального характера, отмечается успех самого героя пьесы «защитник слабых против сильных, отважный и остроумный, бедный и щедрый»⁸².

В творчестве автора проявлялись и консервативные черты. Так, успешной и известной становится драма «Орленок» (1899), посвященная сыну Наполеона, она входила в репертуары многих театров.

Еще одно направление, формирующееся противоположно натурализму – символизм. Символисты определяют реальность, как скрывающую от таинственной сути мира завесу, тогда как символ становится инструментом для ее познания. Эстетические и философские принципы символизма выступали против буржуазного театра, в котором реализм стал описанием повседневности в сочетании с мелодраматическими элементами или фарсом.

Крупнейшим представителем символизма становится теоретик и драматург, писатель Морис Метерлинк, чье творчество повлияло на развитие эстетики драмы и театра. А. Блок писал: «Метерлинк ... открыл тихую дверь, и сквозь нее мы прислушиваемся к звуку падения чистой хрустальной влаги искусства»⁸³.

На ранних работах Метерлинка составляют репертуары театров-студий парижских символистов – театр «Творчество» Люнье-По и Художественный театр Поля Фора (1890-1892). Пьесы отмечены слабостью человека перед роковой властью, обреченности бытия. К изображению такого персонажа Метерлинк продолжает обращаться в драмах «Пелеас и Мелисанда» и «Семь принцесс» (1892), они отмечены своеобразием художественной выразительности. Так, в творчестве Метерлинка находят

⁸² Наркирьер Ф. Театр Ростана. - В кн.: Ростан Эдмон. Пьесы. М., 1958, с. 13.

⁸³ А.Блок, Сочинения. Пробуждение весны, М.: Литрес, 2017, с.4

отражение, как современность, так и исторические мотивы, при этом отклоняясь от детального реалистического описания, они принимают обобщенный характер.

Метерлинк, чье творчество связано с драматургией, находит новые формы театра и пути его развития схожие с идеями о сценическом искусстве А.П. Чехова⁸⁴.

Немаловажную роль в театральном искусстве играет Антуанов театр, основанный в 1897 году Андре Антуаном – режиссером, актером и театральным деятелем. Во многом Антуан обращался к Свободному театру и продолжал пропагандировать принципы натуралистической школы, основной идеей являлось само искусство, отказываясь от «кассовых пьес»⁸⁵. Премьерными постановками стали пьесы молодых драматургов А. Брие и Ж. Куртелина, также в репертуар вошли лучшие образцы новой зарубежной драматургии, например, пьесы Ибсена, Гауптмана, Хейерманса, Зудеомана и Стриндберга. Именно это было главной задачей деятельности Антуана, он восстанавливает связь между большой литературой критического реализма и театральным репертуаром, противопоставляет коммерческим драмам Сарду и Дюма реалистическую литературу больших идей и чувств. Изменения в репертуаре повлекли перемены в режиссуре и актерском мастерстве, сценическом оформлении. Антуан стремился сделать театр доступным, поэтому он отличался умеренными ценами и частой сменой репертуара. Особенно популярными были спектакли по произведениям Золя, Бальзака и Мопассана. Зрителям открывается творчество нового писателя Жюль Ренара, инсценировкой его романа «Паразит».

Постановка «Король Лир» Шекспира открыла для постановщиков новые возможности драматургии.

К 1905 году популярность театра пошла на спад, публику перестали удивлять, новые постановки воспринимались довольно равнодушно. Тогда

⁸⁴ Бояджиев Г.Н., История зарубежного театра, ч. 2., Театр западной Европы XIX – начала XX века. 1789-1917., М., Просвещение, 1984, с. 133

⁸⁵ Смирнова Л. Н., Гальперина Г. А., Дятлева Г. В., Популярная история театра, М: Литрес, 2018, с. 301

Антуан переходит в «Одеон», а возглавлять Антуанов театр поставлен Фирмен Жемье.

«Свободный театр»⁸⁶ был открыт в 1887 году, труппу составляли участники любительского кружка. Антуан протестно воспринимал современный театр, видя в нем ложь и отрыв от современной общественной обстановки и общественных настроений, царивших в стране. Постановки по произведениям молодых драматургов являлись признаком театрального кризиса. Разрешить проблему смог театр, основанный на иных принципах. Во-первых, отсутствием привязки к какому-либо одному художественному направлению, но принятием всех школ, пьес молодых драматургов, во-вторых, принципом «либерального эклектизма», то есть жанровым разнообразием постановок с преобладанием в репертуаре творчества Золя, братьев Гонкур и Мопассана. В начале своего существования репертуар театра связан с творчеством писателей-натуралистов литературной группы меданцев⁸⁷, ярко и детально описывающих момент действительности, буквально зафиксировав его фотографически.

Поиски разнообразия репертуара приводят Антуана к зарубежной драме, именно он преодолел разрыв французского театра с большой литературой. Он ставит «Власть тьмы» Л.Н. Толстого [см.приложение 23], «Нахлебник» И.С. Тургенева, «Привидения» и «Дикую утку» Г. Ибсена и «Ткачей» Г. Гауптмана.

Во избежание отказа постановки пьесы по причине цензуры, Антуан создает закрытый театр клубного типа, прийти на спектакль возможно было по абонементам.

Реформы касаются не только репертуара, но и других сфер жизни театра. Отказываясь от условности, декламационности, он призывает к тонкому пониманию роли и перевоплощения, естественной игре и пластике

⁸⁶ Левбарг Л.А., Записки о театре: (руско-зарубежные театральные связи), Л.: Ленинградский государственный Институт театра, музыки, и кинематографии, 1968, с. 85

⁸⁷ Смирнова Л. Н., Гальперина Г. А., Дятлева Г. В., Популярная история театра, М: Литрес, 2018, с. 297

«правдивое произведение требует правдивой игры»⁸⁸. Также Антуан отказывается от понятия амплуа. Антуан основывает новый тип спектакля, при котором происходит подчинение режиссеру и драматургу по принципу ансамблевости. Реалистичность театрального действия достигалась за счет определенности оформления, при этом задействовано было все пространство сцены, особое внимание уделялось освещению сцены.

Просуществовав до 1896 года театр был закрыт по ряду причин, в том числе из-за невозможности использовать как основу постановок в национальном театре зарубежную драму. Инсценировки не удовлетворяли ни режиссеров, ни актеров, ни авторов, поэтому в середине 90-х годов произошел репертуарный кризис. Третьей причиной стал недостаток финансирования и непринятие публикой нового материала.

Ученик Андре Антуана продолжал развивать идеи своего учителя, придерживаясь принципам реализма, видя театральное искусство, как способ служения обществу. Он критиковал рутину, видя в ней трудности развития культуры и общества и актуализировал гуманистические идеалы⁸⁹. Жемье на протяжении творческого пути сменил множество театров, в том числе играл в театре «Бельвиль», на сцене Свободного театра и «Амбигю».

Люсьен Гитри – актер и драматург начал актерскую карьеру в театре «Жимназ». Роль в спектакле по пьесе А. Дюма-сына «Дама с камелиями», была дебютом. Он служил в Михайловском театре, по возвращении в Париж выступал на сценах бульварных театров, в том числе в «Одеоне», «Порт-Сен-Мартене». Его участие в спектакле Ростана «Орленок» в дуэте с актрисой Г. Режам в 1898-1900 годах сделало постановку успешной.

Значительную роль в истории французского театра сыграла актриса Сара Бернар. Творческий путь которой начался в «Комеди Франсез», откуда она ушла после неудачного выступления в роли главной героини «Ифигении

⁸⁸ Бояджиев Г.Н., История зарубежного театра, ч. 2., Театр западной Европы XIX – начала XX века. 1789-1917., М., Просвещение, 1984, с. 158

⁸⁹ Смирнова Л. Н., Гальперина Г. А., Дятлева Г. В., Популярная история театра, М: Литрес, 2018, с. 303

в Авлиде»⁹⁰. В последующий период поисков Сара работала в «Одеоне», «Порт-Сен-Мартене» и «Жимназе». Лучшими ее ролями были королева в «Рюи Блазе» и донья Соль в «Эрнани», а также Занетто в пьесе Коппе «Прохожий». Вернувшись в «Комеди Франсез»⁹¹ актриса исполняла главные роли в комедиях Вольтера и Расина. Талантливая актриса, мечтающая создать собственный театр, возглавила актерские труппы театров «Порт-Сен-Мартен» и «Ренессанс». Открытие театра Сары Бернар произошло в 1898 году.

Специально для Бернар многие драматурги создавали свои произведения, будучи уверенными, что великолепной игрой актриса прославит их имена, так драматург Сарду пишет мелодрамы «Клеопатра» [см. приложение 24] и «Федра», где актриса играла цариц, наделяя их чертами современной парижанки. Нельзя не отметить экзотическую пышность декораций и костюмов этих постановочных пьес. Внешняя техника, которой прекрасно владела актриса и соответствие вкусам времени Третьей республики способствовали успеху и расположению к ней публики.

В своем театре Бернар не боится экспериментировать и исполняет мужские роли, например, роль Гамлета. Признанной же вершиной ее мастерства является роль Маргариты Готье в постановке по пьесе А. Дюма-сына «Дама с камелиями». Отдельно критиками отмечаются образы в неоромантических пьесах Ростана, написанных для нее, например, «Принцесса Греза». Как исполнительница разноплановых ролей, Сара Бернар является идеалом мирового театрального искусства.

Другой важной фигурой театрального искусства XIX века был Бенуа Констан Коклен, дебют которого состоялся в 1860 году в «Комеди Франсез» в роли Гро-Рене в пьесе Мольера «Любовная досада». Известность актер обретает, закрепив за собой амплу комедийного жанра, с первой крупной ролью Фигаро в 1862 году в том же театре. Отмечены его роли

⁹⁰ Пикон С.-О, Сара Бернар, М.: Молодая гвардия, 2012, с. 11

⁹¹ Минц Н.В., Театральные коллекции Франции, М.: Искусство, 1989, с. 150

Сганарель «Лекарь поневоле», Журден в «Мещанин во дворянстве», Маскариль в «Смешных жеманницах», Тартюф. Обладая острой наблюдательностью, а также имея выразительные внешние данные и блестящее мастерство, он был способен восхищать зрителя яркостью своих героев. Возглавив театр «Порт-Сен-Мартен» Коклен исполняет свою лучшую роль – Сирано де Бержерака⁹². Однако, Коклен не ограничивается актерской деятельностью, он также выступал как теоретик театрального искусства и издает теоретические работы «Искусство и театр» (1880) и «Искусство актера» (1886). Коклен являлся представителем школы «искусства представления», как и Сара Бернар, указывая на преимущества этой школы перед «искусством переживания», Коклен заявлял: «неприкрашенная природа производит в театре лишь очень слабое впечатление»⁹³.

Современник Коклена и Бернар, Жан Муне-Сюлли возродил жанр трагедии после его забвения во времена Второй империи. Искусство актера отвечало вкусам, героическим настроениям и интересам к французской национальной культуре и патриотизму публики в период после франко-прусской войны. Дебют актера состоялся в 1872 году в «Комеди Франсез» в роли Ореста в «Андромахе» Расина. Отличная порывистость и приподнятость исполнения были отмечены критикой. Французская трагедия, романтическая драма, герои Шекспира и Софокла составили репертуар Муне-Сюлли. Лакей Рюи Блаз в исполнении Муне-Сюлли становится воплощением лучших черт национального характера.

Отдельной главой творчества являются шекспировские роли, сыгранные Муне-Сюлли – это Гамлет и Отелло⁹⁴. Муне-Сюлли играл «Гамлета» в переделке Дюма-отца и Мериса, придавшим ему сходство с французской романтической драмой. На этой основе актер создал интересный образ, лишенный типичных черт Гамлета, что придавало герою характер решительности.

⁹² Минц Н.В., Театральные коллекции Франции, М.: Искусство, 1989, с. 158

⁹³ Коклен старший, Искусство актера, Л. – М., 1937, с. 110

⁹⁴ Минц Н.В., Театральные коллекции Франции, М.: Искусство, 1989, с. 160

Самой же значительной ролью актера был Эдип, сыгранный в 1881 году в Оранже на сцене амфитеатра римских времен. Трагический образ этого героя, находящегося в борьбе с роковыми силами судьбы нашел отклик современной публики. Именно в этой роли Эдипа, Муне-Сюлли смог раскрыть способность проникать в глубины психики и чувств людей.

В истории французского театрального искусства необходимо отметить значение периода Парижской Коммуны⁹⁵. Из-за влияния мелкобуржуазных группировок театральному развитию в этот период не хватало последовательного развития, в том числе, и из-за отсутствия разработанной программы. Видя в театре инструмент просвещения, новое правительство ставило соответствующие задачи и требования. Поэтому театральное искусство становится общедоступным, продолжая традиции французского театра времен Великой буржуазной революции. Репертуар должен был обладать высокой художественной ценностью. Были введены политически актуальные современные пьесы, повествующие о событиях франко-прусской войны, осады Парижа. Основу репертуаров составляла классика (Корнель, Мольер, Расин), что отвечало взглядам правительства на искусство, и водевильно-опереточные постановки, созвучные бодрому настроению Коммуны. Театром должны были управлять творческие работники под общим руководством государственных органов просвещения. Следование новым принципам предполагало подъем национальной театральной культуры, эти идеи в дальнейшем развили некоторые театральные деятели.

Политическая обстановка – война и осада Парижа повлекла закрытие всех театров Парижа, помещения использовались военным ведомством. Коммуна же находила способы возобновления функционирования театров, не смотря на тяжелые условия гражданской войны или осады. Прежде всего, позаботились о работниках театра – актеры были освобождены от военной службы, также была создана федерация артистов.

⁹⁵ Бояджиев Г.Н., История зарубежного театра, ч. 2., Театр западной Европы XIX – начала XX века. 1789-1917., М., Просвещение, 1984, с. 123

Коммуна поддерживала концертную деятельность. Именно форма концерта более всего отвечала требованиям времени – выступления выражали патриотические и гражданские настроения. Звучали классические музыкальные произведения, например, арии из опер Дж. Верди, Дж. Россини, стихотворения Э. Моро, О. Барбье, А. Бувье, В. Гюго и отрывки из антимонархических пьес. Наибольший отклик вызывало исполнение революционных французских гимнов – «Марсельезы», ставшей гимном Коммуны и «Походной песни».

Участвуя в подобных концертах, некоторые артисты после падения Коммуны подвергались преследованиям. Так случилось с Мари Агар, выступающей со стихами и «Марсельезой», Розали Борда⁹⁶, развивавшей традиции народного искусства и исполнявшей социальную песню, поднимая протестные чувства в дни Коммуны. Максим Лисбонн, по возвращении после амнистии 1880 года создает несколько постановок на историко-революционные темы в театре Буфф дю Нор в Париже.

Французский театр во второй половине XIX века переживал кризис, необходимы были изменения и новшества. Мысль Гюго: «театр – это кафедра...драма выполняет миссию национальную, миссию общественную, миссию человеческую»⁹⁷ теряла актуальность в пользу буржуазных вкусов, воспитанных на водевилях, операх-буфф и городских балах-маскарадах. Парижская Коммуна спровоцировала необходимость в театральных реформах, которые продолжились и после ее падения театральными деятелями, выступавшими с критикой буржуазного театра.

⁹⁶ Бояджиев Г.Н., История зарубежного театра, ч. 2., Театр западной Европы XIX – начала XX века. 1789-1917., М., Просвещение, 1984, с. 125

⁹⁷ Жирмунский В. М., История французской литературы, т. 2., М.; Л.: изд-во и 2-я тип. Изд-ва Акад. мед. наук СССР, 1946-1963 (Москва : Тип. "Печатный двор"), 1946-1963, с. 263

III Глава: Художественный и промышленный аспект ревитализации

3.1. Афиша - декор улиц или новая форма искусства

Париж сочетает художественную практику, пространство и современность, воплощают же эту триаду две фигуры городского пейзажа – фланер и прохожая. Существовая в разных «позициях», согласно гендерному отличию, фланер – всегда мужчина, поэт современности, представитель буржуазии свободно и неспешно перемещающийся по улицам. Это связано также с социальным статусом, аристократ не должен быть занятым, любая деятельность приносит ему удовольствие, как если бы работа была хобби. Фланирование, предполагающее отстраненное созерцание не должно было быть нарушено привлеченным вниманием «взгляд фланера, чей образ жизни еще окружает будущее безотрадное существование жителя мегаполиса примиряющим ореолом»⁹⁸, ведь сам фланер замечал и критиковал как городские социальные типы, так и считывал одежду как знаковую систему и анализировал ее, поэтому на променад он выходил в незаметном костюме. Оба они практикуют занятие – наблюдение за прохожими «действующими лицами на сцене города»⁹⁹, становясь сами элементами зримо воспринимаемого пространства – субъектами и объектами взглядов.

Османовский Париж, выступая живописными декорациями, особенно способствует становлению нового городского типа – фланера «квинтэссенция парижского типа», занимая и восхищая его обилием соблазнительных предметов улицы, предоставленными зрелищами, отвечая специфическому присущему только парижанам времяпрепровождению с любовью к улице, отличного от английского домоседства или спешного делового передвижения по лондонским улицам. Пространство города тренирует любопытный взгляд фланера, тот же отстраненно зрительно вкушает удовольствия, получая знания и улучшая навык ориентирования в

⁹⁸ Беньямин В., Париж, столица XIX столетия // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000, с. 162

⁹⁹ Рокамора А., Одевая город: Париж, мода и медиа, пер. с англ. К. Гусаровой. – М.: Новое литературное обозрени, 2017, с. 139

современном городе, наполняется атмосферой города, превращая это в творческий процесс нахождения в городе [см.приложение 25].

Идея мимолетности отражает современность и изменчивость пространства вместе с правом на одиночество и безмолвие, ведь разговор с незнакомцем – явление неприличное. Современность же, являя собой нечто преходящее, случайное находит отражение в образе-видении прохожей. Одновременно она же открывает город с чужими друг другу людьми, равнодушное отношение которых выступает средством защиты и способом бытия «защитное средство, без которого в большом городе можно оказаться психически раздавленным и погибнуть»¹⁰⁰. Однако Париж определяется как эротизированный город, в том числе эта черта характеризует отношение фланера и города, отвечая идеи «сексуализации фланирования». Эта идея, воплощенная и в прохожей тоже, вызывает романтические чувства и пробуждает фланера от равнодушия, возбуждает его фантазию в условиях современного городского пространства. С соблазняющими объектами его внимания фланер не вступает в контакт, однако эта дистанцированность приносит удовольствие. Встреча прохожей и фланера как двух чужих и незнакомых людей в условиях равнодушного города и незримой стены молчания становится событием «Любовь к прохожей и любовь к городу отражаются друг в друге»¹⁰¹.

Понятия женственности и уличного пространства – противоположные, для женщин были доступны публичные, но закрытые места, например, универсальные магазины и галереи, в противном случае фланирование для женщины небезопасно и двусмысленно, что подвергает опасности ее репутацию, так как проститутки наоборот медленной походной стараются привлечь внимание фланера выдержанным темпом. Соединение женственности и публичного городского пространства возможно в садах и парках, замедленный шаг оправдан подходящим местом для женских

¹⁰⁰ Там же. С. 144

¹⁰¹ Рокамора А., Одевая город: Париж, мода и медиа, пер. с англ. К. Гусаровой. – М.: Новое литературное обозрени, 2017, с. 147

прогулок, ведь город перестает быть агрессивным местом, а наложенные ограничения отступают перед природным подобающим окружением подлинной женственности. В противовес фланеру стоит другой городской персонаж – прохожий, но тот не имея взгляда на город, становится его незначительной составляющей «уже не тип, и не личность, а просто абстрактная, неуловимая частица самого города».¹⁰² В отличие от прохожей, он не обладает романтической образностью мимолетного видения или предмета взгляда.

Фланер, бесцельно слоняющийся прохожий фотографически воспринимающий моментально проходящие перед ним элементы жизни, в том числе он то отождествляется с толпой, то взаимодействует с каждым отдельно, находясь духовно поверхностно над происходящим «фланёр с одной стороны скромн, а с другой – возмутительно высокомерн»¹⁰³. Фигура фланера привлекает внимание своей отстраненностью и таинственностью и открывает процесс прогулки с новой стороны, отличной от бесцельной прогулки «источник созерцания открывающихся по дороге восхитительных тайн»¹⁰⁴. Походка должна быть медленной, позволяя сохранить достоинство и величие, некоторые фланеры с этой целью выходили на прогулки с черепахами, ведь он не спешит по делам, а выходит неспешно прогуляться, насладиться праздной прогулкой.

Именно благодаря фланёру возможно реалистично и детально восстановить городской пейзаж Парижа XIX века и его атмосферу, на что не обращается внимания при общем описании города. Фланер – мудрец и знаток городской жизни, он буквально высмеивает претендующих устроителей порядка и общественного контроля способом очистки города от рекламных вывесок.

Именно процесс наблюдения становится главным занятием горожан, будучи отдаленными друг от друга, уважая «право каждого на одиночество»

¹⁰² Там же. С. 143

¹⁰³ Конлин Д., Из жизни двух городов. Париж и Лондон, М.: Издательство Ольги Морозовой, 2017, с. 101

¹⁰⁴ Конлин Д., Из жизни двух городов. Париж и Лондон, М.: Издательство Ольги Морозовой, 2017, с. 136

и существующую «незримую стену молчания»¹⁰⁵ горожане не вступают в контакт вербально, но познают окружающее пространство визуально. Обновленные городские пространства привлекают к себе внимание, в том числе ярко украшенными афишами – вестниками событий. Городские практики включают акцент на зрелищность и визуальное восприятие, что отличает современный большой город XIX века «преобладание активности глаза над активностью уха»¹⁰⁶.

Важной визуальной составляющей города и новой формой искусства, набирающего популярность у коллекционеров, становится афиша. Она подчеркивала своеобразие Парижа, придавало ему шарм и величие в глазах туристов. Развитие транспорта и железнодорожных путей также поддерживалось благодаря рекламе, как и развитие промышленности, в частности открытия технического прогресса, инженерной мысли и строительной индустрии, представленные на Всемирных выставках. Расширение рынка порождало конкуренцию между разнообразием товаров, что стало стимулом для развития афиши, как доступного способа представления товаров и услуг.

Если Париж брал пример организации городского пространства с Лондона, то в искусстве афиши Франция значительно преуспела. Этому способствовали запросы общества, образ жизни горожан «Мы (англичане) способны научить Францию многим вещам, но она может дать нам важный урок: высокое искусство, даже гениальное творчество могут с успехом применяться в таком низком жанре, как коммерческая афиша!»¹⁰⁷. Французские афиши привлекают к себе внимание яркими красками, персонажами, элементами, представляя развлечения во всем их разнообразии [см.приложение 26], в то время как британский плакат более строг в изобразительных выражениях и консервативен – коммерческой рекламой,

¹⁰⁵ Рокамора А., Одевая город: Париж, мода и медиа, пер. с англ. К. Гусаровой. – М.: Новое литературное обозрени, 2017, с. 139

¹⁰⁶ Там же. С. 139

¹⁰⁷ Sampson H. A History of Advertising from the Earliest Times. London: Chatto and Windus, 1874. P. 608-609

которая считалась маргинальным явлением и не принималась обществом, занимались ремесленники-самоучки.

Центральный персонаж рекламного плаката являет собой молодую женщину «Обеспечьте себя женщинами, и вы продадите весь мир!»¹⁰⁸. Она свободна от проблем повседневной рутины и кокетливым взглядом предлагает насладиться рекламируемым событием или предметом. Этот успешно подобранный образ отвечал интересам современного общества, приковывал внимание как женщин, пробуждая желание стать похожей на героиню рекламы, так и мужчин, соблазненных легкостью рыжеволосой кокетки «Моделями часто служили актрисы и куртизанки»¹⁰⁹. Британские же плакатисты в качестве персонажа выбирают мужчину средних лет с актерской приятной наружностью, вызывающей симпатию и доверие [см.приложение 27]. Изображенные на афишах герои спектаклей также одеты довольно скромно, а городские пространства, связанные с развлечениями часто проиллюстрированы персонажами, напоминающими карикатуру с явными нотами британского юмора.

Мотивы афиш отражали цели рекламы – привлечь взгляд фланера и предложить ему товар или посещение мероприятия в известных местах развлечений «В динамичных композициях, посвященных модным заведениям, запечатлены, известные места паломничества»¹¹⁰. Афиши представляли собой анонсы предстоящих художественных выставок, тематические экспозиции галерей антиквариата и мероприятия парижских салонов искусства.

В процессе перестройки узкие улочки заменяются просторными бульварами отходящими лучами от площадей, вывешенные афиши преображали авеню в «уличные галереи». Здания, находящиеся на реконструкции и территории, где разворачивалось строительство, были

¹⁰⁸ Золя Э. Дамское счастье. М.: Гослитиздат, 1995. С.49

¹⁰⁹ Никифорова И., Французская афиша XIX-XX веков из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина, - М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2019, с. 17

¹¹⁰ Никифорова И., Французская афиша XIX-XX веков из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина, - М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2019, с. 19

отгорожены конструкцией, обтянутой брезентом, на котором также размещали широкоформатные рекламные плакаты. Для расклейки афиш использовались возможности обновленного городского пространства «яркими афишами сияли витрины и стеклянные киоски на бульварах»¹¹¹. Один из объектов, сочетающий утилитарное назначение с информационным были «колонны Рембюто». Афишные тумбы были общественными уборными. Их владельцем в конце 1860-х годов стал Г. Моррис. Он для размещения афиш задействовал даже двери тумб.

Реклама была представлена и на передвижных конструкциях, такими были ручные тележки, фургоны и даже специально нанятые люди, носившие двусторонние рекламные плакаты.

Литография в сравнении с офсетным способом печати обладала рядом преимуществ, в создании рекламного плаката мог участвовать автор, внося в работу художественную составляющую «многообразием выразительных средств, относительной дешевизной и огромными тиражами»¹¹².

Некоторые художники самостоятельно обучались печати, но так как требовалось правильное использование материала, этого было недостаточно для качественного выполнения работы «декоративные возможности цветной печати с камня привлекли внимание многих живописцев»¹¹³.

Техника печати развивалась благодаря новым технологиям, способствующим появлению новых методов и упрощению и увеличению тиражирования производства, выходя на промышленный уровень. Стоимость печати сокращалась, но появлялась возможность печати разных форматов – от карточек до плакатов, перекрывающих фасады домов, формат определялся местом расклейки и назначением. Так, хромолитография обязана своим появлением фотографии. Наиболее успешные и известные печатники,

¹¹¹ Там же. С. 21

¹¹² Никифорова И., Французская афиша XIX-XX веков из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина, - М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2019, с. 21

¹¹³ Там же. С. 23

открывали свои мастерские¹¹⁴ к 1890-м годам их насчитывалось несколько десятков, среди них типографии Шампенуа, Ше, Лемерсье, Пелле. Типографии приглашали художников к сотрудничеству и заключали взаимовыгодные договоры с ними. Например, в мастерской под руководством Шарля Верно, сына владельца известной типографии Шарля Жан-Батиста Верно, основанной в 1874 году и выпускавшей плакаты крупного формата большим тиражом, печатались работы Стейнлена, Вийетта и других.

Но удешевление и массовость производства имела и негативную сторону, так как рекламные плакаты были рассчитаны на ограниченное по времени использование, для печати применялся скоропортящийся под воздействием внешних факторов материал низкого качества.

Визуальную основу афиши составляла выразительная надпись, выполненная шрифтом в стилистике иллюстрации. Литография позволяла не ограничиваться литерами¹¹⁵ при оформлении рекламного текста. Новые шрифты давали художникам большую свободу при выстраивании композиции, обретающее большее выражение в ар-нуво надписи непосредственно переплетены с иллюстрацией «заигрывали с изображением, обволакивая его или взаимодействуя с персонажами»¹¹⁶, этот прием наблюдается и в афише Жюля Шере «Труппа Жирара в павильоне «Орлож» [см.приложение 28]. Иллюстрации составлялись согласно формату листа «масштаб изображения авторы подчиняли формату листа, оставляя место для допечатки шрифтового объявления или надписей...»¹¹⁷, при этом чаще использовался вертикальный формат. Горизонтальная композиция подходила для иллюстрации разворачивающегося в пространстве действия «изображение панорамного вида или сюжета с активно направленным действием —

¹¹⁴ Мильчина В., Париж в 1814-1848 годах: повседневная жизнь, М.: Новое литературное Обозрение, 2014

¹¹⁵ Бесчастнов Н., Цветная графика. Учебное пособие для вузов, М., Владос, 2017

¹¹⁶ Никифорова И., Французская афиша XIX-XX веков из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина, - М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2019, с. 29

¹¹⁷ Бесчастнов Н., Портретная графика: учебное пособие, М., Владос, 2006

процессии, кавалькады, шествия»¹¹⁸. К горизонтальному формату общается А. Л. Вийетт «Подмостки: поэты, шансонье, рассказчики» А. Баррер [см.приложение 29] и в рекламе ревю «Фоли-Бержер».

Художники используют различные методы для создания визуального впечатления. Так, при работе с текстом обращаются к каллиграфии, объединяющей изображение и декоративно оформленный шрифт, чем пользуется Пьер Боннар. Успех цветной литографии был возможен грамотным расположением красок на поверхности листа. Изображение составлял набор «цветовых пятен». К этой технике прибегает Тулуз-Лотрек в афише «Диван Жапоне» [см.приложение 30], композиция которой выстраивается за счет красочных акцентов. Но и монохромные афиши влияли на увидевших их фланеров, как графические работы они композиционно строились на сочетании светотеневого контраста. Этим методом пользуется Ш.Л. Леандр в афише «Кантомимы Ксавье Прива» [см.приложение 31].

Изданный в 1881 году закон о рекламе требовал на афише указывать данные типографии – адрес и имя владельца. Цензурой контролировалось содержание рекламного плаката для недопущения изображения провокационных сцен и текстов.

Важной фигурой вошедшей в городское пространство с распространением афиши становится расклейщик. Одетый в форму, с пачками афиш и ведрами клея ежедневно выполняющий свою работу, он был персонажем открыток и героем песен шансонье. Но за качеством и добросовестностью расклейщиков следила инспекция, так как часто они были замечены в сговорах с коллекционерами афиш.

Важное значение в создании афиши внес мастер Жюль Шере. Он является основоположником рекламного французского плаката. Благодаря коммерческим навыкам и таланту к рисованию, он сформировал эстетику

¹¹⁸ Никифорова И., Французская афиша XIX-XX веков из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина, - М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2019, с. 27

афиши и ее дальнейшее развитие в Париже. Именно он, вдохновляясь танцовщицами и артистками кабаре, вводит женский кокетливый порхающий образ рыжеволосых «шеретт». Свободный стиль Шере дополняется использованием перламутровых оттенков краски.

Во второй половине XIX века в страну попадают образцы восточного прикладного искусства. Японские гравюры привлекают внимание художников техникой – использование формообразующих цветовых акцентов и линий. Пьер Боннар пользуется в иллюстрации силуэтами и четкими линиями, что придает его работам большую декоративность. Тулуз-Лотрек коллекционировал гравюры и использовал в работах приемы японских мастеров. Завсегдатай кабаре выразительными образами запечатлевал в своих афишах артисток и танцовщиц «В редких случаях персонажи художника были лишены карикатурной остроты и запечатлены без тени иронии»¹¹⁹.

Известная афиша кабаре «Ша Нуар» принадлежит руке Стейнлейна, также вдохновленного восточными гравюрами, он расставляет акцентные пятна, гармонично сочетая с выбранными персонажами – кошками, как следование новому стилю ар-нуво. Стейнлейн не приукрашает действительность, но натурально изображает Париж и его обывателей¹²⁰.

Каждый художник применял определенную технику для создания своих работ. Вийетт, будучи сам частым посетителем заведений Монмартра, обладая знанием академического рисунка, добавляет образам карикатурные черты «его рисункам были присущи динамизм, легкость и уверенность прирожденного мастера»¹²¹. Габриэль Ибель обращается к прошлым эпохам, внося в афишу декоративность аллегоричного изображения с отсылками к эпохе рококо.

¹¹⁹ Никифорова И., Французская афиша XIX-XX веков из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина, - М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2019, с. 40

¹²⁰ Турова В.В., Современная французская графика. Плакат. Карикатура, М.:Наука, 1966

¹²¹ Никифорова И., Французская афиша XIX-XX веков из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина, - М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2019, с. 42

В конце XIX века наблюдается упадок в сфере афиши. Она служит политическим идеям и обращается к социальным актуальным проблемам общества, обретая элемент пропаганды. Развитие техники и промышленное производство не дополнялись новыми художественными задачами плакатистов до приезда в Париж в 1898 г. Л. Капелло. Тогда реклама обретает развлекательные черты, отдаляясь от визуальной декоративности композиции к элементам карикатуры и характерной для его стиля гротеска. Подобные изменения позволили повысить эффективность рекламного плаката и формировать стиль ар-деко, взамен прошедшей «Прекрасной эпохе».

Не смотря на широкое распространение и популярность, искусство афиши не было понято современными деятелями культуры и искусства, считая коллекционирование рекламных плакатов недостаточностью вкуса или средств «он готов и самыми пустячными предметами удовлетворить свою страсть к коллекционированию»¹²². Но в противоположность этому находились ценители плакатного искусства, готовые участвовать в судебных процессах из-за незаконной добычи образцов печати. Такой интерес, ажиотаж и желание коллекционировать афиши были названы публицистом Октавом Юзанном «афишеманией»¹²³.

Коллекционеры организывают выставки, способствуя распространению афиши и закрепляя за ней ценность графического жанра. Признание рекламного плаката происходит и благодаря трудам, например, каталог А. Беральди, включающий 950 работ Ж. Шере. Э. Мендрон издает книги «Les Affiches illustrées» и впервые на Всемирной выставке в 1889 г. представляет образцы афиши, уравнивая ее в художественной значимости с живописью. В 1890 г. открылась выставка работ Ж. Шере, но самой масштабной признана выставка, инициатором которой выступил

¹²² Бальзак О. Монография о рантье // Собр. соч. в 15 томах. Т.15., М., 1955, С.128

¹²³ Uzanne O. Les collectionneurs d'affiches illustrées// Le livre moderne. 10 avril 1891. P.193-206

коллекционер А. Анрио. В состав экспозиции вошло 1690 рекламных афиш, к выставке был составлен каталог.

Одной из важнейших фигур в распространении афиши был издатель журнала «La Plume», Леон Дешан. Каждый выпуск был выполнен в одной тематике, а оформление журнала приближало его к произведению искусства. Благодаря этому изданию общество могло познакомиться с талантливыми мастерами плакатного искусства. Дешан в 1893 г. основал галерею «Салон ста»¹²⁴ на улице Бонапарт, там было проведено 43 выставки, каждая из которых сопровождалась соответствующей рекламной кампанией.

Афиша, как способ успешной продажи товара или услуги, к концу XIX века обретает признание как предмет искусства, обладающий художественной ценностью. Ее популяризации служили выставки, издание каталогов и открытие магазинов Брюно, Сапена и других, этому способствовали также и антиквары Клейнман и Дрюффо. Рекламный плакат все чаще появлялся в коллекциях представителей культуры и украшал интерьеры их домов.

3.2. Художественная жизнь - столкновение мнений, традиций и нравов

Искусство является отражением событий, изменений в социокультурной и экономической сферах. Оно влияет как на формирование вкусов общества, так и подчиняется его интересам и ожиданиям. Художественная жизнь Второй империи включала две противоположные идеи, представителями одной был Эжен Делакруа, второй – художники «*juste-milieu*». Позднеакадемическое искусство переходило в салонное, формирующееся в соответствии с пожеланиями новой буржуазии, их представлениями о роскоши и красоте «В академическом искусстве идеалом была классика, но в салонном искусстве царила современность, оформленная

¹²⁴ Никифорова И., Французская афиша XIX-XX веков из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина, - М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2019, с. 78

под классику и обретавшая вульгарный вид»¹²⁵. Как и в архитектуре, так в живописи некоторые художники увлекались эклектикой.

Публику Салона составляла главным образом буржуазия, некоторые представители которой занимались коллекционированием произведений искусства. Молодые художники-новаторы являя жизнь через собственную призму видения и техники, обнажая ее в натуральном виде с трудом добивались возможности экспонирования своих работ. Они стремились отойти от привычных традиционных мотивов – библейских или мифологических сцен и классических художественных приемов. В картинах импрессионистов трудно было найти устоявшееся понимание эстетики, поэтому публика была поражена увиденным на полотнах ворвавшихся в художественную жизнь представителей нового течения. Все это вызывало негодование публики и отказ покупать и принимать такие работы, ведь посетители салона желали увидеть работы по своему вкусу и получить эстетическое удовольствие, а значит посмотреть понятную классическую живопись, легкую для восприятия «создающее впечатление ... правильной «деланности» произведения»¹²⁶. Вкусы определяли успех салонного произведения, при том что понятие «салона» становилось нарицательным.

Быстрое становление новых промышленных классов и нуворишей сопровождалось ростом их доходов и возможностью приобретения товаров «рос потенциал расточительности»¹²⁷. В том числе объектами вожеленного обладания становятся предметы декора, выбор которых определялся модными тенденциями.

Салон изящных искусств проводил художественную выставку во Дворце индустрии. Событие собирало множество посетителей, отправлявшихся за новинками. Большое количество холстов

¹²⁵ Федотова Е.Д., Париж Наполеона III. Искусство и люди, М.: Воскресный день, 2014, с. 160

¹²⁶ Там же. С. 38

¹²⁷ Роу С., Частная жизнь импрессионистов, [пер. с англ. И.Я Дорониной] – М.: Издательство АСТ, 2018, с. 16

экспонировалось в четыре ряда в выставочном пространстве «в соответствии с их (жюри) представлениями о ценности каждого произведения»¹²⁸.

Салоны считались официальными парижскими выставками, цель которых заключалась в получении дохода и популярности. В годы Второй империи в моду входят вернисажи, ранее предназначенные только для художников, теперь они были открыты для разнообразной публики. С 1864 года Салон проводился ежегодно. В состав жюри входили члены Института Франции, чиновники, награжденные художники, директора музеев и коллекционеры. Отклоненные жюри работы экспонировались в мастерской Бонвена «*Atelier flamand*». Художники, получившие премию, обладали высшей степенью признания и известностью. Она открывала возможности получать официальные заказы и найти клиентуру. Еще большей удачей была покупка работ Министерством изящных искусств для размещения их в музеях и Люксембургском дворце, отбор проводил сам император и императрица.

Официальный Салон был важным событием для художников. Он позволял показать свои работы большому количеству посетителей мероприятия и найти среди них потенциальных покупателей. Но так как в состав жюри входили члены Академии изящных искусств предпочтение отдавалось известным мастерам и академистам, таким как А. Кабанель, В. Шнетц, А. Ивон, О. Глэз, часто приближенным к императорскому двору «Для художников Салон был жизненно важным событием, так как раньше показать свои работы ... они могли, только передав их посреднику-торговцу»¹²⁹.

Как оппозиция официальным вкусам с середины XIX века рождается направление реализм. Яркими представителями в живописи становятся Г. Курбе и Ж.Ф. Милле. Искусство обращалось к современности и отображало жизнь всех слоев общества, нравы и идеи своей эпохи.

¹²⁸ Там же. С. 18

¹²⁹ Роу С., Частная жизнь импрессионистов, [пер. с англ. И.Я. Дорониной] – М.: Издательство АСТ, 2018, с. 18

Представители культуры неоднозначно относились к данному явлению, видя в полотнах уродливое изображение женской фигуры – Купальщицы (1853) [см. приложение 32], слишком правдивое отражение действительности, крестьянский быт запечатленный в образах людей, занятых тяжелым трудом «Вяльщицы» (1854) Г. Курбе, «Сеятель» 1850-1851 [см. приложение 33], Вяльщики снопов (1850-1851) Ж. Ф. Милле. Непринятие салоном и критиками не мешали Курбе стать кумиром молодежи, провести две выставки «Павильон реализма» – 1855 г. и в 1867 году, возглавить Федерацию художников Парижа в 1871 г. Живописцы, сами выросшие среди крестьян, умели правдиво передать жизнь простых людей, тонко чувствовать их натуры. Курбе в каталоге к выставке так писал о задачах своего искусства «передавать и оценивать нравы, идеи и внешний вид моей эпохи ... делать живое искусство»¹³⁰. Так, Курбе пишет портреты современников, раскрывая их индивидуальные черты, особенности во взгляде и жестах, например, портреты П.Ж. Прудона и А. Брюйаса, раскрывая сущность и характер портретируемого. Тогда как Милле, обладающий поэтическим восприятием жизни, будучи человеком верующим, привносит эту оптику, сюжеты и образы в свои полотна, соотнося их с современностью. В пейзажах и трудах крестьян он находил «человеческую сторону», «больше всего интересен человек, человеческая сторона, впечатления от природы (пейзаж ли это или фигура)»¹³¹.

С 1860-х годов теория реализма отходит от идеализации действительности и больше обращается к творческому проявлению индивидуального видения мира художника. При этом натурализм приравнивался к науке, что вызывало споры, ведь искусство не должно было терять свою ценность «Натуралистическая школа восстанавливает нарушенные связи между человеком и природой...Снова поставив художника в центр современной жизни, заставив его мыслить, она

¹³⁰ Riat G. Gustave Courbet. Paris, 1906. P. 133

¹³¹ Калитина Н.Н. «Эпоха реализма» во французской живописи XIX века, Л., Изд-во Ленингр. ун-та, 1972, с. 116

определила подлинную полезность, а следовательно, и моральность искусства»¹³².

Важным событием для французского искусства стала выставка 1863 года¹³³. В этом же году проводится реформа, согласно которой три четверти жюри избиралось из числа художников, остальные члены – из администрации по искусству. Правительство контролировало управление искусством, хотя Салоны все менее отражали реальную картину художественной жизни. Молодым художникам попасть в Салон было трудно, но в 1857, 1859, 1861 годах появлялись новые имена отходящих от академической школы. В будущем названные импрессионистами, участники группы также желали принять участие в выставке. Однако было принято только полотно П. О. Ренуара «Эсмеральда». Решение жюри не удовлетворило ожидание художников и вызвало шквал негодования «жюри приняло 5600 картин, но это были произведения лишь 987 художников – только самых известных»¹³⁴. Власти были недовольны произошедшим, так как это создавало лишние риски перед выборами в Национальное Собрание. Не желая снижать авторитет и свою репутацию, Наполеоном III, проводившим либеральные реформы, было вынесено неожиданное решение, напечатанное в газете «Moniteur». В результате которого 17 мая 1863 года был открыт «Салон отверженных», на котором выставлялись полотна молодых художников. Таким образом, современное искусство Франции было предоставлено к просмотру и общественной оценке. Публика ожидала увидеть изящные мотивы и знакомые образы, а художники восторгались данной возможностью. Реакция публики составила негативную оценку увиденным полотнам, дополнив это насмешками. Данная реакция находила продолжение в карикатурах и саркастических статьях критиков. Полотно Эдуара Мане «Завтрак на траве» [см. приложение 34] вызвало скандал

¹³² Там же. С. 55

¹³³ Карцева Е.А., Динамика художественной выставки. Культурная интерпретация, М., Берлин: Директ-Медиа, 2019

¹³⁴ Роу С., Частная жизнь импрессионистов, [пер. с англ. И.Я. Дорониной] – М.: Издательство АСТ, 2018, с. 50

общественности, оно было отмечено оскорбительной подачей развлечений аристократии и провокационным обыгрыванием «Сельского концерта» Джорджоне [см. приложение 35]. С тех пор Золя защищает от нападок творчество Мане, видя в нем эталон художника-натуралиста «Мы стоим лицом к лицу с подлинной реальностью, побуждая наших художников изображать нас такими, какие мы есть»¹³⁵. В 1869 году издает брошюру, ставшей манифестом «натуральной школы» и поводом для обсуждений проблем искусства.

Салон, проведенный в 1865 году¹³⁶, позволил большому количеству новаторов выставить работы, но внимание посетителей снова было приковано к Мане, благодаря реалистичности и узнаваемости сюжета полотна «Олимпия», изображавшего обнаженную возлежащую фигуру Викторан Меран [см. приложение 36]. Образ парижанки напоминал классические мотивы картин, изображавших Венер или маху Гойи. Также Мане обвиняли в использовании ярких цветовых акцентов и плоскости манеры написания.

Знакомству и обмену идеями молодых художников помогали открывающиеся кафе – «Гербуа» и «Бад», становятся такими местами и вечерние приемы в домах аристократов, куда были приглашены интеллектуалы и творческие личности современного общества. Мастерские и студии самих художников «стремительно размножались в мансардах и клетушках на верхних этажах домов от Монпарнаса до Монмартра»¹³⁷, где студенты обучались началам рисунка для поступления в Школу изящных искусств, а учителя выставляли в первых этажах работы на продажу.

Импрессионистов, входивших в искусство с 1860-х годов называли «новейшими натуралистами». Поселившись в квартале Батиньоль, они образовали так называемую «баньольскую школу», покинув студию Ш.

¹³⁵ Прокофьев В.Н., Мане Э.: Жизнь. Письма. Воспоминания. Критика современников, М.: Искусство, 1965, с. 123

¹³⁶ Рейтерсверд О., Импрессионисты перед публикой и критикой, М., РИП-холдинг, 2016

¹³⁷ Роу С., Частная жизнь импрессионистов, [пер. с англ. И.Я. Дорониной] – М.: Издательство АСТ, 2018, с. 21

Глейра . Отказ от академизма и сюжетности, выход на пленэр и изображение современности были объединяющими принципами «новых пришельцев»: К. Писсарро, К. Моне, П.О. Ренуар, Э. Дега, А. Сислей, П. Сезанн, Ф. Базиль. Летом и весной они выезжали в селения на побережья Нормандии и окрестности Гавра, Трувиля и Онфлёра, в остальное время, они под особым углом смотрели на жизнь Парижа, запечатлевая набережные Сены, оживленные авеню, вокзалы, парки, они передавали свето-воздушную среду. Изображения тонкой динамики живописной материи добивались, дополняя светонасыщенные крупные цветовые пятна мелкими мазками, отражающими трепет влажной атмосферы. Человек в городе становится одной из главных тем полотен мастеров «Толпа – это вуаль, через которую привычная городская среда подмигивает фланеру как фантасмагория. В толпе город - то пейзаж, то жилая комната»¹³⁸.

Импрессионисты, изображают в своих произведениях перепланировку Парижа, пространство которого разрешалось просторными площадями и расходящимися от них широкими авеню и бульварами, благодаря которым было налажено движение как пешеходов, так карет и машин. Динамика нового городского пространства содержится в фотографических полотнах К. Моне «Бульвар капуцинок в Париже» [см.приложение 37] и «Бульвар капуцинок», и в картине Бланшара «Boulevard des Capucines». Также эти полотна воплощают гармоничное сочетание света – естественного, фонарного освещения и искусственную подсветку рекламных вывесок.

К. Писсаро в поздних пейзажах создает целостный образ-впечатление, придавая большее значение атмосфере, он не акцентирует на архитектуре или достопримечательностях города «обращает в живописные массы группы теснящихся старых домов, любит контрастами теней»¹³⁹. Картина «Площадь Французского Театра» отмечена повторяющимися объектам – ряд стоящих зданий, зеленых насаждений и фонарных столбов формируют

¹³⁸ Беньямин В., Париж, столица XIX столетия // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000, с. 162

¹³⁹ Богемская К.Г., пер. Е.Р. Классон, Камиль Писсарро, Письма.Критика.Воспоминания современников. М., «Искусство». 1974, С.32

единый сюжет полотна. Писсарро в работе «Улица Сент Оноре» [см.приложение 38] изображает площадь перед театром Комеди Франсез, создавая многослойный городской ландшафт.

В 1880-1890-х годах в живописи наблюдается серийная живопись. К. Писсаро в своих городских циклах запечатлевает изменчивость условий городской среды и состояния погоды, смену времени суток «У Писсаро пейзаж – само действие, сама жизнь, которую в различных аспектах наблюдает художник»¹⁴⁰. Это наблюдается в полотнах «Площадь Пляс- Дю-Гавр, Париж» и «Итальянский бульвар в Париже. Утро, солнечный свет».

«Бульвар Монмартр. Ночь»(1897) [см.приложение 39] представляет пример ночного пейзажа Писсарро. Основы палитры составляют темные красочные тона, благодаря которым чувствуется ночная атмосфера города. Разбавляет их охра, в этом желтом цвете выполнено освещение заведений в первых этажах. Монотонная композиция выстраивается рядом вертикальных фонарей и выставленными конными экипажами. Фигуры прохожих мало интересуют художника, Писсарро обозначает их легкими мазками, но создает впечатление оживленного бульвара. Небольшие мазки создают вибрацию атмосферы.

Район Монмартр прославленный своими заведениями обживается художниками «привлекает очарование сельской местности, недорогое жилье и оживленная жизнь с многочисленными барами и кабаре»¹⁴¹. Местные места развлечений с их посетителями остаются на полотнах художников. Так, любивший писать пейзажи людных мест «Любимыми моделями Ренуара были дети и молодые женщины»¹⁴², П. О. Ренуар

¹⁴⁰ Там же. С.38

¹⁴¹«Художники Монмартра»: великолепная двадцатка гениев на выставке в Париже (Электронный ресурс)
URL:https://artchive.ru/news/1785~Khudozhniki_Monmartra_velikolepnaja_dvadtsatka_geniev_na_vystavke_v_Parizhe

¹⁴² Картунова Н.Д., Как читать и понимать живопись: интенсивный курс / Наталья Картунова. - М.:изд. АСТ, 2018, С.144

запечатлел Мулен – де – ла – Галетт в картинах «Бал в Мулен – де – ла – Галетт» и продолжении «В саду (Под деревьями) Мулен – де – ла – Галетт».

Промышленный прогресс сопровождавшийся введением в эксплуатацию новых строительных материалов отражены в серии картин К. Моне «Вокзал Сен - Лазар» 1877 [см.приложение 40], где изображено стеклянное перекрытие здания и движущийся поезд.

Салон 1867 года отмечен множеством пейзажей, особое место пейзаж продолжает занимать до 1870-х годов, однако уже заметны попытки с помощью освоения новых приемов передать более живое ощущение природы. Хотя работы молодых художников приняты не были, прослеживались новые тенденции художественного языка. Школа пленэра начала шириться с Салона Отверженных. После Салона Ж. Кастаньяри писал: «Несмотря на возмущение властей и пристрастную агитацию, она (молодежь) стремится извлечь поэзию непосредственно из природы, искусство – из окружающей действительности»¹⁴³. А уже салон 1868 года он назвал «Салоном молодежи».

В 1867 году, следуя примеру Курбе, Мане открывает персональную выставку в павильоне парка Маркиза Помере, издав каталог со статьей З. Астрюка. Художник становится значимой фигурой художественной жизни, за которым следует молодежь.

Эдуар Мане, оставив идею проводить «Салон отверженных» в 1869 году, нашел иной выход для завоевания внимания и поиска покупателей, экспонирование работ в галерее торговца картинами Поль Дюран-Рюэля на улице Лафитт была отличным шансом для художников.

Общаясь к политической обстановке второй половины XIX века стоит отметить события 1870-1871 годов, когда Франция была на грани поражения в войне с Пруссией. Искусство не могло развиваться в нестабильной военной

¹⁴³ Яворская Н., Терновец Б., Художественная жизнь Франции второй половины XIX века, М.: Книга по требованию, 2013., с. 71.

обстановке, а общество, переживая кровопролитные события, покидало страну. П. О. Ренуар, К. Моне и А. Сислей уехали в Англию. Те же, кто оставался в городе, часто становились участниками военных действий, как Мане и Дега, служившие в национальной гвардии.

В подвергшемся разрушениям и обстрелам Париже не остается зданий правительства: Государственный Совет и Дворец правосудия, Счетная Палата и Банк Франции, Дворец Почетного легиона. Разоренные дома были оккупированы, в результате чего страдали оставленные художниками в городе полотна, уничтожены картины Писсарро и Клода Моне. Революция в мае 1871 года стала еще одним кровопролитным периодом противостояния¹⁴⁴, за которым последовала расправа над участниками в виде вынесенных приговоров и расстрелов.

После падения Коммуны и стабилизации политической обстановки, жизнь в городе начала восстанавливаться, в Париж возвращались художники и вновь принимались за написания картин. Созданные экономические условия способствовали возобновлению торговли и, как следствие, появлению коммерсантов. В это же время художники искали путь продажи своих полотен, в чем им помогали галеристы и торговцы живописью, тогда как коллекционеров интересовали редкие живописцы. Развитие торговли художественными произведениями переросло в открытие многих магазинов и небольших галерей на улице Лафитт, прозванной «альтернативным Салоном», где Поль Дюран-Рюэль стал владельцем второй своей галереи и где устраивает выставки приобретенных полотен. Торговец отмечает: «выставки выгодны художникам, поскольку они упрочивают их репутацию, но вредят торговле»¹⁴⁵. Этот период был наиболее благополучным для маршана, определившимися в своих интересах после Салона в 1870-м году.

¹⁴⁴ Лависс Э., Рамбо А., История XIX века. Конец века (1870-1900). Часть первая, [пер. с фр.] - М.: Директ-Медиа, 2014, 512 с.

¹⁴⁵ Дюран-Рюэль П., Воллар А., Воспоминания торговцев картинами: сборник / Поль Дюран-Рюэль, Абрауаз Воллар; [пер. с фр. П.В. Мелковой, Г.Г. Генниса] – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018, с. 57

В 1872 году К. Моне написал картину «Впечатление. Восход солнца», открывающую историю импрессионизма. Минувя события 1870-х годов, выставка 1874 года¹⁴⁶ была значимой для импрессионистов, выражая сформированные идеи «отверженных». Представленные в работах нововведения не были одобрены салоном, однако в полотнах Мане видели реминисценции к традиционным сюжетам.

Моне успешно продавая работы параллельно не оставлял идеи организации выставки «независимых», видя в ней очередной шанс заявить о себе на рынке искусств. В это время фотограф Надар предложил Моне свою студию на бульваре Капуцинок в качестве выставочного пространства. Моне желал в процессе подготовки создать акционерную кампанию, включающую привлечение жертвователей и критиков. Активно принимавший участие в делах группы Дега, положительно оценивал предстоящее мероприятие «независимая экспозиция избавит художников от академических споров и ревности и выведет их творчество непосредственно на бульвары»¹⁴⁷.

В апреле 1874 года открылась выставка. Она имела большой интерес у публики, ежедневно выставку посещали сотни любопытных, не смотря на известное вызывающее творчество художников далекое от художественных канонов. Публика вновь была удивлена и приходила в исступление от творческих изысканий вывешенных на мешочной ткани картин двумя рядами. Данное мероприятие хоть и привлекало многочисленную публику, но отражалось многочисленными нелестными высказываниями критиков в La Patrie, которые заглушали рецензии товарищей участников группы. Своим названием группа обязана разгромной статье Луи Леруа в газете Le Charivari, где критик насмешливо назвал их «импрессионистами». Публика была возмущена, так как не понимала новое искусство, а оно в свою очередь не восполняло недостаточный уровень образованности, но указывала на это. Возмущенная публика не желала платить за изображение реальной жизни без

¹⁴⁶ Рейтерсверд О., Импрессионисты перед публикой и критикой, М., РИП-холдинг, 2016

¹⁴⁷ Роу С., Частная жизнь импрессионистов, [пер. с англ. И.Я. Дорониной] – М.: Издательство АСТ, 2018, с. 216

прикрас, так как оно не вызывало ни восторженных взглядов, ни высоких чувств, в отличие от классических пейзажей барбизонцев.

Надежды художников не только не были оправданы, но и негативно сказались на их существовании. Прослав бунтарями против традиций, они перестали получать предложения от прежних заказчиков, поэтому не находя поддержки и со стороны коллекционеров, они были вынуждены брать в долг. Основываясь на результатах проведенной выставки, группа решила ликвидироваться¹⁴⁸.

Вторая выставка состоялась 1876 году, а третья, наиболее значительная – в 1877, где импрессионисты выступили в полном составе. Последняя же, восьмая выставка состоялась в 1886 году. На которой из первых участников остались лишь Дега, Гийомен, Берта Моризо и Писсаро «Период творческого единства импрессионистов остался позади»¹⁴⁹. Обнаруживая кризисное состояние всего течения, состав участников выставки и характер показанных произведений выражают появление новых тенденций французской живописи. Новые экспоненты – Сёра, Редон и Синьяк выставляли работы в отдельном помещении, воплощая принципы неимпрессионизма. Особое внимание привлекла работа Сера «Воскресенье на Гранд-Жатт». Камилль Писсаро, интересующийся тематикой жизни общества, обращается к данной технике за год до выставки и экспонирует работы, выполненные с помощью техники пуантилизма, но функциональному точечному мазку Писсаро предпочитает запятую.

Не смотря на значимость Салона, в 1880-х годах он теряет свое влияние [см. приложение 41]. В 1884 году было основано Общество независимых художников, а в 1890-м году – Национальное общество изящных искусств. Систематически проводятся Международные выставки, наблюдается деятельность частных галерей – Жоржа Пти, Буссо, Валадон, Дюран-Рюэля и

¹⁴⁸ Рейтерсверд О., Импрессионисты перед публикой и критикой, М., РИП-холдинг, 2016

¹⁴⁹ Раздольская В.И., Искусство Франции второй половины XIX века, Л.: Искусство, 1981, с. 111

Воллара, демонстрирующих французское современное искусство за границей, благодаря чему укрепляются общеевропейские творческие связи.

Значимыми и влиятельными фигурами художественного мира выступали маршаны, налаживающие контакт и процесс продажи картин художников галеристам и коллекционерам. Маршаны поддерживали художников финансово и находили им заказчиков и ценителей их творчества. Известными представителями арт-рынка, благодаря которым многие художники продолжали творить был Поль Дюран-Рюэль [см. приложение 42] и Амбруаз Воллар. Для эффективной работы необходимо было иметь определенные качества «сочетанием редкой интуиции (художественной и деловой), подлинным пониманием искусства и талантом коммерческим и организационным»¹⁵⁰. Их не останавливали критические статьи или общественные отзывы, они поддерживали смелые художественные решения художников и новые течения. Однако, уверенность в ведении дел и расчёт на будущий успех и понимание работ художников оборачивались финансовыми рисками «Мое страстное увлечение творениями наших великих художников совершенно ослепило меня, я забыл, что я коммерсант».¹⁵¹

Не смотря на массовое неприятие импрессионистов, среди современной аристократии и интеллигенции находились оценившие по достоинству их творчество. Т. Дюре – критик и историк импрессионизма, интересовался ранними образцами направления и владел 30 полотнами мастеров. Продажа коллекции финансиста Гошеде в 1874 года способствовала, по мнению Дюре, распространению ранних произведений «больше, чем все отдельные выставки, какие только можно себе представить»¹⁵². Почитателем работ и творчества Клода Моне был Э. Шабрие, а В. Шоке, будучи мелким служащим отстаивал творчество Ренуара и Сезанна и обладал крупной коллекцией из 60 предметов живописи и

¹⁵⁰ Дюран-Рюэль П., Воллар А., Воспоминания торговцев картинами: сборник / Поль Дюран-Рюэль, Амбруаз Воллар; [пер. с фр. П.В. Мелковой, Г.Г. Генниса] – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018, с. 7

¹⁵¹ Там же. С. 56-57

¹⁵² Вентури Л., Дневники импрессионистов, [пер. с фр. П.В. Мелковой] – М.: Издательство АСТ, 2018, с.25

графики. Импрессионистов всячески поддерживали и художники-товарищи, не входившие в группу.

Художник, вызывающий интерес у коллекционеров в процессе продажи мог свершать сделку без помощи маршана, но успех одного художника на рынке не гарантировал того же для других участников группы. Покупатели находились не только среди посетителей выставок, но и на аукционах, например, проводимых в отеле Друо. Аукцион представлял собой взаимовыгодное мероприятие для художников в обретении новых знакомств с коллекционерами, пришедшими приобрести новинку в свое собрание и для критиков, издававших новые статьи по случаю данного мероприятия.

Аукцион 1875 года стал успешным по продажам полотен импрессионистов, так как находятся покупатели и любители нетрадиционного искусства «вложить деньги в картины импрессионистов по конкурентоспособным ценам»¹⁵³, приобретают полотна Шарпентье и В. Шоке, А. Руар, и многие другие ценители, среди которых Э.Ошеде, ранее купивший картину «Восход солнца. Впечатление» Клода Моне. Танги покупает примерно двадцать картин, а к 1878 году регулярно обновляющаяся коллекция Г. Ароза насчитывает двадцать семь полотен. Почти каждая частная коллекция включала полотна импрессионистов, благодаря чему художники не прекращали создавать произведения в довольно затрудненных условиях «появление новых частных коллекционеров, поддерживало моральный дух художников и спасало их от полного отчаяния и депрессии»¹⁵⁴.

В 1880-е годы происходит знакомство с русской и скандинавской культурой, бельгийским символизмом и немецкой музыкой. Наблюдается интерес к локальным культурам и Азии, в частности, увлечение японским искусством – открываются небольшие магазины с японскими гравюрами и предметами декора. Издаются статьи и книги, которые подчеркивают

¹⁵³ Роу С., Частная жизнь импрессионистов, [пер. с англ. И.Я. Дорониной] – М.: Издательство АСТ, 2018, с. 242

¹⁵⁴ Роу С., Частная жизнь импрессионистов, [пер. с англ. И.Я. Дорониной] – М.: Издательство АСТ, 2018, с. 249

новшества и совершенства композиционных приемов и декоративной системы, отмечается красочность искусства «усложнилась и обогатилась образно-стилистическая основа творческих исканий французских художников»¹⁵⁵.

3.3. Промышленные выставки – инструмент и вдохновение ревитализации

Рассмотренные ранее достижения архитектуры: использование новых материалов и конструкций, отражают промышленное развитие Франции, как одного из передовых государств, ставшего на путь капитализма «Всемирные выставки – это места паломничества к товарному фетишу»¹⁵⁶, что могло стать причиной проведения промышленных выставок, ставших мировыми к концу века, именно в Париже.

Проведение промышленных выставок берет начало в 1798 году, когда на Марсовом поле 110 участниками были представлены изделия французской промышленности в «Храме промышленности». Это событие ознаменовало начало эпохи капиталистического производства. Последующие выставки проводились в квадратном дворе Лувра. Однако в 1834 году выставка состоялась на площади Согласия, а в 1840-х годах – на Елисейских полях. Неподалеку оттуда, на авеню Монтень был выстроен архитектором Ж.И. Хитторфом из новых материалов того времени – матового стекла, железного каркаса и камня «Дворец промышленности». Он напоминал «Хрустальный дворец» Д. Пакстона «зданием имело фасад с колоннадой в духе фасада Лувра К. Перро, а за ним располагались большой салон и три холла»¹⁵⁷ по декрету от 27 марта 1852 года, после участия в 1851 году в первой Всемирной выставке в Лондоне. Для Наполеона III Англия была образцом нового буржуазного государства, технические достижения которой, продемонстрированные в 1851 году, привлекли внимание всей Европы, тогда

¹⁵⁵ Раздольская В.И., Искусство Франции второй половины XIX века, Л.: Искусство, 1981, с. 174

¹⁵⁶ Беньямин В., Париж, столица XIX столетия // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000, с. 158

¹⁵⁷ Федотова Е.Д., Париж Наполеона III. Искусство и люди, М.: Воскресный день, 2014, с. 26

инициативу проведения переняла Вторая Французская Республика, и с тех пор в Париже прошло четыре таких выставки: в 1855, 1867, 1878 и 1889 годах. Для демонстрации технических и научных успехов XIX столетия на Марсовом поле был выстроен овальный цирк с семью концентрическими галереями. В выставке насчитывалось присутствие более тридцати стран-участниц, в том числе и Россия. Нанесла визит и английская королева Виктория [см. приложение 43], монаршей чете был оказан очень теплый прием, был организован парад, иллюминация и балы, Альберт и Виктория посетили выставку во дворце Монтень 22 и 24 августа «королева отметила, что Наполеон III сделал много хорошего для Парижа и Булонского леса»¹⁵⁸.

Каждая выставка влияла на город – Париж благоустраивался в подготовке к мероприятию мирового уровня, пополнялся лучшими образцами зодчества, демонстрирующими достижения техник в строительстве и промышленности, критика также восторженно отзывалась о параде французской индустрии. Возведенные сооружения часто были временны «Костюмированный бал в архитектуре»¹⁵⁹ - Жюльян.

Организацией Всемирной выставки начали заниматься с момента издания декрета от 24 декабря 1853 года. В специально созданную комиссию во главе с самим императором входили – инженер М. Шевалье, банкир Э. Перейр, экономист М. ле Плай, герцог де Морни, главный комиссар – генерал Морен, шефом отдела изящных искусств был назначен Ф. де Мерси, в комиссию входил и директор изящных искусств, инспектор провинциальных музеев, участник организации салонов – Ф. де Шенневьер, занимавший высокие посты в администрации по искусству с 1851 года. Выставка 1855 года, проходившая с 15 мая по 15 ноября, укрепила позиции и убеждение в надежности бонапартистского режима и демонстрировала экономический расцвет Франции и промышленный прогресс в различных отраслях – текстильной, газовой, машиностроительной, железоделательной и

¹⁵⁸ Там же. С. 28

¹⁵⁹ Раздольская В.И., Искусство Франции второй половины XIX века, Л.: Искусство, 1981, с. 23

химической [см. приложение 44]. Также на этой выставке с успехом продемонстрировал свою коллекцию Чарльз Ворт «За модель платья со шлейфом от плечей, украшенного вышивкой, он получил в 1855 году Медаль первого класса»¹⁶⁰, создававший наряды для императрицы, он имел звание «первого кутюрье». Однако по уровню промышленного производства Франция уступала Англии, а к концу XIX века заняла уже четвертое место.

С 1867 года участвующие страны создают национальные павильоны, чтобы продемонстрировать не только свои технические успехи, например, лифт, семиметровый хрустальный фонтан фирмы Vassarat, телеграф и фотокабину, но и прославить культуру своей страны. Публику поражает разнообразие и размах мероприятия – на выставке были убедительно представлены образцы национальной архитектуры народов мира, как киргизские юрты, так и турецкие бани, голландские сыроварни. В 1867 году в «Павильоне империи» декор древнеримских памятников сочетался с элементами восточной архитектуры. В этом же году были продемонстрированы реконструкции сиамской пагоды, китайского чайного салона, норвежской фермы и русской избы «сосуществовал немыслимый симбиоз разнородных стилей и форм»¹⁶¹. Демонстрация архитектуры сопровождалась показом профессионального искусства, концертами национальной музыки и народными танцами. При этом выставка 1867 года, хотя и должна была превзойти предыдущую, прошла менее торжественно. Она проходила во время экономического кризиса, а также политически напряженной обстановки – росло народное недовольство, невзирая на «либеральные реформы» императора, близился крах бонапартистской политики. На выставку было затрачено 24 миллиона франков, устраивались приемы коронованных особ, балы, салюты, был издан двухтомный путеводитель по Парижу – все должно было создать впечатление благополучия французской экономики «Будем горды тем, что мы показали

¹⁶⁰ Федотова Е.Д., Париж Наполеона III. Искусство и люди, М.: Воскресный день, 2014, с. 24

¹⁶¹ Раздольская В.И., Искусство Франции второй половины XIX века, Л.: Искусство, 1981, с. 23

Францию такой, каковой она является – великой, процветающей и свободной...выставка 1867 года, надеюсь, ознаменует собой новую эру гармонии и прогресса»¹⁶² тогда как затраты сильно сказались на государственной казне. Идея прогресса, показ индустриальных достижений вызывали все больше сомнений в умах современников и противоположные мнения, так как общество разделилось на тех, кто видел в победах промышленности положительное и тех, кто выражал отрицательное отношение, видя угрозу искусству и человеческим ценностям и определяя современное общество, как бездуховное и потерянное между материальным и нравственным, рассуждая и о буржуазных дельцах, часто иронизируя над новыми представителями класса. Э. и Ж. Гонкуры пишут о выставке 1867 года: «последний удар по существующему: американизация Франции, промышленность, заслоняющая искусство, паровая молотилка, оттесняющая картину, ночные горшки в крытых помещениях и статуи, выставленные наружу, словом, Федерация Материи»¹⁶³.

Последующая выставка 1878 года была призвана вернуть положение Франции после ее поражения во франко-прусской войне 1870-1871 годов. Подготовка выставки была осложнена политической обстановкой, однако стараниями организаторов она превзошла по своему масштабу и грандиозности предыдущие. Для выставки выстраивают дворец Трокадеро – архитектор Габриэль Даву [см. приложение 45]. В честь выставки площадь Оперы и прилегающие бульвары были освещены дуговыми лампами П. Яблочкова. Параллельной программой к выставке служили конференции, поднимающие вопросы о выработке международных норм авторского права и об облегчении положения слепых, что приводит к распространению шрифта Брайля. Особое внимание на данной выставке было уделено малогабаритным и функциональным изобретениям, например, пишущие

¹⁶² Федотова Е.Д., Париж Наполеона III. Искусство и люди, М.: Воскресный день, 2014, с. 32

¹⁶³ Э. и Ж. Гонкур, Дневник. Записка о литературной жизни. Избранные страницы в двух томах, т. 1., М.: Художественная литература, 1964, с. 522

машинки и швейные машинки «Зингер», уже пользовавшиеся спросом на рынке.

Парижане не могли пропустить данное развлекательное мероприятие десятилетия с обширной подготовленной программой. Возможность увидеть у себя в городе новейшие технические решения и инженерные сооружения всего мира, экзотические предметы быта и инструменты, стать свидетелями художественных конкурсов и поучаствовать в балах привлекала множество людей. Так, от более пяти миллионов в 1855 году число посетителей к 1900 году возросло в десять раз. Наполеон III высказывался о Всемирных выставках: «Олимпийские игры всего мира, где все народы состязаются разумом и бегут наперегонки по бесконечному пути прогресса»¹⁶⁴. Всемирные выставки имели важное значение, так как европейская публика, в частности художественная интеллигенция, посредством данного мероприятия могла узнать культуру и ценности далеких народов и других стран, это расширяло знания и представления о локальных традициях и влияло на развитие эстетических вкусов и творческих новых поисков.

Особенно сказалась на облике города выставка 1889 года, посвященная столетию Великой Французской революции. Необходимо отметить, что создание сооружений для выставок стимулировало инженеров и архитекторов к поискам прогрессивных новых конструктивных решений «создание во многих случаях стимулировало поиски новых прогрессивных конструктивных решений».¹⁶⁵ Множество привезенных экспонатов не вмещалось на Марсовом поле, поэтому часть была экспонирована на набережной Орсе и на экспланаде Инвалидов. Тогда же напротив дворца Трокадеро, оставленного Парижу после выставки 1878 года, воздвигаются сооружения: архитектором Фердинандом Дютером и инженером Контаменом – Дворец машин, выполненный из металла и стекла, архитектурные формы которого отличаются красотой конструкции и внушительностью размеров, и

¹⁶⁴ Все развлечение Парижа в XIX веке (Электронный ресурс). URL:<https://arzamas.academy/materials/760>

¹⁶⁵ Раздольская В.И., Искусство Франции второй половины XIX века, Л.: Искусство, 1981, с. 21

«голая» башня из чугуна Гюстава Эйфеля, не имеющая утилитарного назначения, чей силуэт издали обретает выразительность, стройность и элегантность [см. приложение 46]. Носящая имя создателя, она стала символом капиталистического Парижа и служила входной аркой на выставку. Только спустя время она обрела символическое значение, неразрывно связанное с городом и полюбилась его жителям, как отмечает Ле Корбюзье «знаменем Парижа, дорогим сердцу француза символом»¹⁶⁶, Однако триста деятелей культуры, среди которых были Ги де Мопассан и Александр Дюма-сын подписали протест против данного дерзкого для своего времени сооружения, но художественно убедительного – «гигантской фабричной дымовой трубы».

¹⁶⁶ Пилявский В.И., Лейбошиц Н.Я., Париж, Л.: Стройиздат, 1968, с. 71

Заключение

В данной работе мы ознакомились с процессами обновления городского пространства Парижа второй половины XIX века с применением новых техник строительства и инженерии. Перестроенный город в результате «османизации» выступает площадкой для реализации изменений и новых возможностей, прежде всего, социальной и культурной сфер. Были рассмотрены основные места для проведения досуга горожан и демонстрации ими модных тенденций. Изучено развитие и течения драматургии и театрального искусства, открывающиеся места ночных развлечений – кабаре, на отдельных примерах наиболее популярных заведений. Проанализирована художественная жизнь, в частности, приемы сформированной группы импрессионистов. Изучено влияние исторических событий и политики на развитие городского пространства и становления интересов общества. Отмечен промышленный прогресс как влияющий фактор в применении железных конструкций в строительстве и как возможность культурного обмена в процессе проведения Всемирных общественных выставок. Перестроенный город визуально дополняется рекламными плакатами.

Поскольку целью работы является анализ ревитализации Парижа в разных аспектах художественной жизни и культуры и выявление закономерностей и принципов развития общества, рассматривая вкусы буржуазии и их способы проведения досуга в перестроенном городе, то в первой главе рассмотрены истоки идеи ревитализации городского пространства. Изучен процесс «Османизации», благодаря которому устранены главные трудности городов – густонаселенные кварталы и антисанитария из-за отсутствия канализационной системы, также налажено движение по улицам города. Изучен план перестройки города, условия для ее проведения. Рассмотрена организация парковых зон и прибрежных территорий. Проанализированы архитектурно-планировочные решения,

применение новых строительных материалов – металла, стекла и железобетона, основной стиль эпохи Наполеона III – эклектизм. Также был рассмотрен вопрос частного жилья, заселения его в соответствии с принадлежностью к социальному классу и месту работы. Организация внутреннего пространства жилых домов нового типа, отвечающих условиям комфортного проживания комплексов. Таким образом, ревитализация городского пространства повышала уровень жизни горожан и способствовала его функционированию с учетом потребностей общества.

Во второй главе было изучена событийная сторона ревитализации, организация новых мест и заведений в перестроенном городе и оживление его досугом парижан. Была рассмотрена мода, как вид социализации и визуального наполнения фланирующими горожанами обновленного городского пространства. Появление новых городских типов – фланера и прохожей. Изучены новые места торговли, воплощающие наслаждение от приобретения и возможность приятного времяпровождения – универмаги, в которых реализовывалась растущая покупательская способность. Рассмотрены открывающиеся дома моды с комфортными условиями для свершения покупок более состоятельными представителями буржуазии. Чарльз Ворт становится главной фигурой в сфере моды, открыв свой модный дом и внося новые элементы женского платья, он завоевал звание «первого кутюрье». В этой главе рассмотрено на конкретных примерах разнообразие новой формы развлечений – кабаре, его история и привлекающая парижан атмосфера заведений. Также изучена история театра, наиболее влиятельные фигуры развития сценического искусства и драматургии, иерархия театров. Рассмотрены изменения в репертуаре театра согласно новым течениям в драматургии, событиям и вкусам буржуазной публики, в частности освещен вопрос театра во время Комуны.

В третьей главе внимание было обращено на художественный и промышленный аспект ревитализации. Проанализирована роль афиши в обновленном городском пространстве, становления ее как графического

искусства и объекта коллекционирования. Подробно рассмотрена художественная жизнь второй половины XIX века – основные течения: натурализм, реализм, импрессионизм, пуантилизм и академическая школа, которой публика отдавала предпочтение при посещении Салона. Здесь же были рассмотрены организованные выставки и результаты. Отмечены значимые фигуры арт-рынка – маршаны, поддерживающие живописные направления художников-новаторов. В третьей главе также было проанализировано значение Всемирных промышленных выставок. Промышленный прогресс способствовал развитию техники, достижения которой были представлены на Всемирной выставке, которая способствовала налаживанию межкультурных связей со странами-участницами.

Таким образом, исходя из поставленных задач и проблемы исследования, а именно – ревитализации, как результата и объединяющего фактора изменения социокультурной среды, мы пришли к следующим выводам.

Во-первых, для ревитализации в контексте изменений облика города и его функционирования основой выступает урбанистическая ревитализация – перестройка. Она включает перепланировку города, новые архитектурные решения с применением новых технологий строительства. Интерьер и экстерьер здания будет определяться целью постройки и желанием воспроизведенного впечатления. Для организации частного жилья, как закрытого от глаз посторонних, место частной жизни, необходимо создание комфортных условий для проживания. Городское пространство формирует способ и скорость движения, темп жизни города. Во-вторых, в сформированном пространстве происходит содержательное наполнение и осмысление городского пространства. Оно начинает функционировать. В этом процессе как пространство влияет на горожанина, так и сам человек влияет на него своими интересами, занятиями, следованием моды. В городском пространстве реализуются идеи человека,

его желания и нужды, сформированные историческим и социокультурным развитием. Так, гедонистические настроения и невоспитанное чувство вкуса буржуазии снижает значение театра, его воспитательную роль. Все более популяризируются такие места как кабаре, варьете и кафе-концерты, с разнообразной развлекательной программой, позволяющей взамен высоким чувствам явить черты безудержного накала страстей, проявления низменных порывов, ажиотажа и веселья.

В-третьих, за промышленным прогрессом и механизацией снижается возможность чистоты восприятия реальных картин мира. Создаваемый шик буржуазного образа жизни порождает неосведомленность и консерватизм, внешне поддерживаемый роскошью. Но происходящие кровопролитные события, перестройка города и, соответственно, изменение былого жизненного уклада вместе с отставанием и нежеланием изменений, выбор стабильности как гарантии качества влечет к неприятию новых идей или смены оптики, отказа от устойчивых понятий эстетики. Непонимание провоцирует скандал. Но как во всяком процессе обновления и противостояния, сторону смелых, нетерпимых большинством, принимают истинные ценители, обладающие способностью видеть шире собственных норм и убеждений. Поэтому новаторские идеи, проникающие в традиционное и классическое становятся также поводом к изменениям и как результату ревитализации, произошедшую под влиянием как внутренних порывов и интересов создателей и творцов нового искусства, так и внешних причин.

Список источников:

1. Аппиньянези Л., Кабаре, [пер. с англ. Н. Калошиной, Е. Канищевой], - М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 228 с., ил. (Серия «Культура повседневности»)
2. Барт Р., Система Моды. Статьи по семиотике культуры, [пер. с фр. С.Н. Зенкина], - М.: Академический проект, 2019. – 430 с. – (Философские технологии)
3. Бальзак О., Монография о рантье // Собр.соч. в 15 томах. Т. 15., М., 1955
4. Беньямин В., Париж, столица XIX столетия // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000, с. 160
5. Берд М., Звездная ночь Ван Гога и другие истории о том, как рождается искусство / Майкл Берд, [пер. с англ. М. Сухотиной], М., Манн, Иванов и Фербер, 2016, с. 336
6. Бесчастнов Н., Портретная графика: учебное пособие, М., Владос, 2006
7. Бесчастнов Н., Цветная графика. Учебное пособие для вузов, М., Владос, 2017
8. Бобринская Е.А., Душа толпы: Искусство и социальная мифология – М.: Кучково поле, 2018. – 280 с.: ил.
9. Богемская К.Г., Камиль Писсарро. Письма. Критика. Воспоминания современников, [Пер. с франц. Е.Р. Классон], - М., «Искусство», 1974, с.352, 32 л. ил.
10. Вентури Л., Дневники импрессионистов [пер. с фр. П.В. Мелковой] – М.: Издательство АСТ, 2018. – 352 + [32 вкл.] с.: ил. – (Дневники великих мастеров)
11. Герман М., Импрессионизм. Основоположники и последователи, СПб.: Азбука, Азбука – Аттикус, 2017 - 351 с., ил.
12. Гомбрих Э.Г., История искусства, М., Искусство – XXI век, 2017, с. 688, ил.
13. Дежан Дж., Как Париж стал Парижем. История создания самого притягательного города в мире, [пер. А.Гусевой], М., Центрполиграф, 2015, с. 320
14. Дюран-Рюэль П., Воллар А., Воспоминания торговцев картинами : сборник / Поль Дюран-Рюэль, Амбруаз Воллар ; [пер. с фр. П. В. Мелковой, Г.Г. Генниса] – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2018, - 608 с. + вкл. (32 с.)
15. Ермилова Д.Ю., История домов моды: Учеб. Пособие для высш. учебн. Заведений. – М.: Издательский центр 2Академия», 2003. – 288 с.

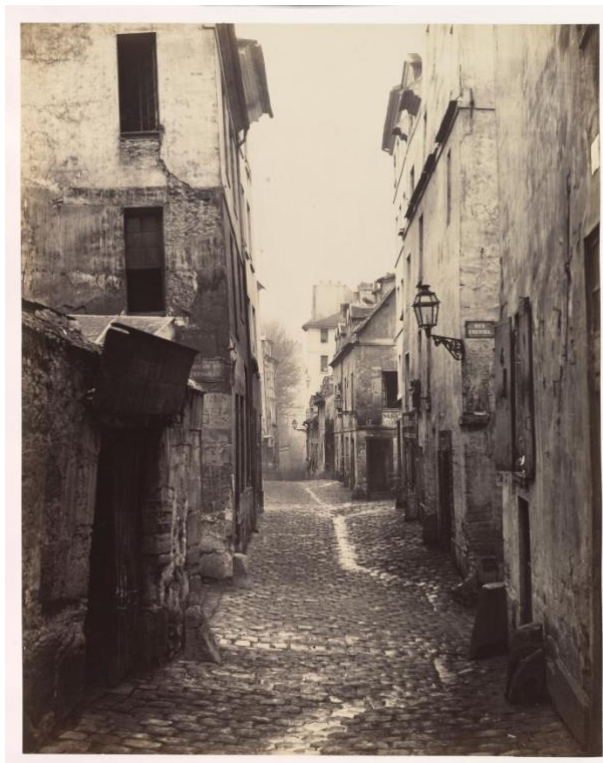
- 16.Ермилова Д.Ю., Теория моды: учебное пособие для вузов. – М.: Издательство Юрайт, 2020. – 176 с.
17. Золя Э., Дамское счастье: [роман], [пер. с фр. Ю.И. Данилина], - М.: Издательство АСТ, 2018. – 544 с. – (Эксклюзивная классика)
- 18.Золя Э. Собр. соч., в 26-ти т. М., 1966, т. 25, с. 25
19. Ивагами М., Фукай А., Суо Т., Кога Р., Ний Р., Нишияма Д., История моды с XVIII по XX столетие. Коллекция Института костюма Киото., [пер. с яп. Л.А. Борис], М., АРТ-РОДНИК, 2003, 736 с., ил.
20. Каминская Н.М., История костюма. Учебное пособие для средн. спец. учеб. заведений швейной пром-сти. М., «Легкая индустрия», 1977, с. 128 с ил.
21. Карцева Е.А., Динамика художественной выставки. Культурная интерпретация, М., Берлин: Директ-Медиа, 2019, 167 с., ил.
- 22.Киреева Е.В., История костюма. Европейские костюмы от античности до XX века, М., Просвещение, 1970, с. 165
- 23.Коклен старший., Искусство актера., Л.-М., 1937
- 24.Конлин Джонатан «Из жизни двух городов. Париж и Лондон (2017)
- 25.Корбен А., Р.-А. Герран, К. Холл, Л. Хант, А. Мартен-Фюжье, М. Перро «История частной жизни (IV том) От Великой французской революции до I Мировой войны» (2019)
- 26.Ксенчак Н., 100 стилей. Как не заблудиться в моде. – М.: Издательство АСТ, 2019, 224 с., ил.
- 27.Куклинова И. А., Коллекционирование во Франции второй половины XIX в.: опыт осмысления, Вестник СПбГУКИ, № 1(26) март, 2016 (статья)
- 28.Лависс Э., Рамбо А., История XIX века. Конец века (1870-1900). Часть первая, [пер. с фр.] - М.: Директ-Медиа, 2014, 512 с.
- 29.Лейбошиц Н.Я., Пилявский В.И. «Париж»
- 30.Липовецкий Ж., Империя эфемерного. Мода и ее судьба в современном обществе, [пер. с франц. Ю. Розенберг], под науч. и лит. Ред. А. Маркова. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 336 с.: ил. (Серия «Библиотека журнала «Теория моды»)
- 31.Мильчина В., Париж в 1814-1848 годах: повседневная жизнь, М., Новое литературное Обозрение, 2014, с. 944
- 32.Наркирьер Ф. Театр Ростана. - В кн.: Ростан Эдмон. Пьесы. М., 1958
- 33.Никифорова И., Французская афиша XIX-XX веков из собрания ГМИИ им.А.С. Пушкина, - М., ГМИИ им.А.С.Пушкина, 2019, 343 с.
- 34.Перрюшо А., Тулуз-Лотрек, [пер. с фр. И. Эрбург] – М.: Издательство АСТ, 2017. – 384 + [16 вкл] с.: ил. – (Вся жизнь в искусстве)

- 35.Раздольская В. И., Европейское искусство XIX века., Ст.-П.: Азбука-Классика., 2009., 365 с.
- 36.Раздольская В. «Искусство Франции второй половины XIX века» (1981)
- 37.Ревальд Й., История импрессионизма, [пер. с фр.] - М., Искусство, 1959, 453 с.
- 38.Резанова Н.Ю., Былое и моды. История костюмов, вещей и нравов, рассказанная серьезно и не очень., М.: Феникс, 2010, 296 с.
- 39.Рейтерсверд О., Импрессионисты перед публикой и критикой, М., РИП-холдинг, 2016, с. 287
- 40.Рибейро Э., Мода и мораль, [пер. с англ. Г. Граевой], - М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 264 с.: ил. (Серия «Библиотека журнала «Теория моды»)
- 41.Рокамора А., Одевая город: Париж, мода и медиа, [пер. с англ. К. Гусаровой] – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – 224 с.: ил. (Серия «Библиотека журнала «Теория моды»)
42. Роу С., Частная жизнь импрессионистов, [пер. с англ. И.Я. Дорониной] – М.: Издательство АСТ, 2018. – 464 с. – (Творцы и творчество)
43. Стил В., Парижская мода: культурная история, [пер. с англ. Е. Кардаш] – М.: Новое литературное обозрение, 2020. – 264 с.: ил. (Серия «Библиотека журнала «Теория моды»)
- 44.Терновец Б., Яворская Н. «Художественная жизнь Франции второй половины XIX века» (2013)
- 45.Турова В.В., Современная французская графика. Плакат. Карикатура, М.:Наука, 1966
- 46.Федотова Е.А. «Париж Наполеона III. Искусство и люди» (2014)
- 47.Фогг Марни, Стил Валери., Мода. Всемирная история, [пер. с англ. Джулия Карризи], М.: ООО «МАГМА», 2015. – 576 с., ил.
- 48.Хейзинга Й., Homo ludens. Человек играющий. [пер. с нидерл. Д.В. Сильвестрова; коммент. Д.Э. Харитоновича]-СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019
- 49.Хорн А., Тайны Парижа. От римской крепости до блистательной столицы / Алистер Хорн, [пер. с англ. яз. И.В. Павловой – М., АСТ, 2013, с. 764
- 50.Шашков Ю.П., Живопись и ее средства: Учебное пособие для вузов, - 2-е изд, М., Академический Проект, 2010, с. 128
51. Эрлих-Уайт Б., Ренуар. Частная жизнь, [пер. с англ. Глебовская А.] – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019, 496 с.

52. Якимович А., На пороге двадцатого века. Беседы о проблемах искусства и культуры. Книга 1. – М.: БуксМАрт, 2019, - 288 с., ил.

1. Apollinaire G. Le flaneur des deux rives, Paris: Editions de la Sirène, 1918
2. Alexandre Dumas, Théophile Gautier, Arsene Houssaye, Paul de Musset, Louis é nault and Du Fayl. Paris et les parisiens au XIX siècle. Paris: Morizot, 1856. P. 461
3. Banville T. Le Génie des Parisiennes. Paris : Mille et Une Nuits, 2002, p.80
4. Delarue B., Renoir in Paris, Editions Terre en Vue, 2015, 32 p.
5. Feuillet V. Quelques Années de Ma Vie. Paris : Lévy, 1894. P. 372
6. Furbank P.N., Cain A.M. Mallarmé on Fashion: A Translation of the Fashion Magazine La Dernière Mode with Commentary. Oxford; New York: Berg, 2004. P. 242
7. Gourdon E. Physiologie du Bois de Boulogne. Paris : Charpentier, 1841, p. 118
8. Guérin M., Edgar Degas, [trans. John Doherty], Fage editions, Lyon, 2015, 63 p.
9. Higonet P. Paris: Capital of the World. London: Belknap Press, 2002, p.493
- 10.Hyslop L.B., ed. Baudelaire as Love Poet and Other Essays. University Park; London: Pennsylvania State, p. 162
- 11.La Corbeille. 1854. December 1. Pp. 1-2
- 12.Metternich P. de. Je ne suis pas jolie, je sui spire // Souvenirs. 1859-1871. Paris : Tallandier, collection « La Bibliotheque d'Evelyne Lever ». 2008, p. 234
- 13.Poiret P. En habillant l'époque (1930). Paris: Grasset, 1974. P. 244
- 14.Prendergast C. Paris and the Nineteenth Century. Oxford: Blackwell, 1992, p. 283
- 15.Reff Th. Manet and Modern Paris. Chicago; London: University of Chicago Press, for the National Gallery of Art, Washington, 1982. P. 280
- 16.Tétart – Vittu F/ La naissance d'une haute couture // Sous l'Empire des crinolines (1852-1870). Paris : catalogue of the Palais Galliera, musée de la mode et du costume, 2008. P.211
- 17.Uzanne O. Les collectionneurs d'affiches illustrées // Le Livre Moderne. 10 avril 1891

Приложения



Приложение 1

Адольф Ивон «Наполеон III вручает барону Осману декрет о регистрации пределов города до рвов с бастионами в 1859 году» 1865



Приложение 2

Шарль Марвиль «Рю де Травертин» 1868



Приложение 3. Клод Моне «Лягушатник» 1869



Приложение 4. Пьер Огюст Ренуар «Купание на Сене (Лягушатник)» 1869



Приложение 5. Фонтан «Четыре части света» 1868-1872



Приложение 6. Здание биржи в Париже. Гравюра



Приложение 7. Здание Гранд-Опера. Фотография

AU BON MARCHÉ

MAISON A. BOUCICAUT

PARIS

Rue de Sèvres, Rue du Bac, Rue de Babylone et Rue Velpeau

PARIS



VUE des MAGASINS, RUE du BAC

Приложение 8. Универмаг Bon Marché



Приложение 9. Внутри универмага Printemps



Приложение 10

Чарль Ворд



Приложение 11

Платье дома Ворт



Приложение 12

Каролус-Дюран
«Конный портрет
мадемуазель
Круазет»
1873



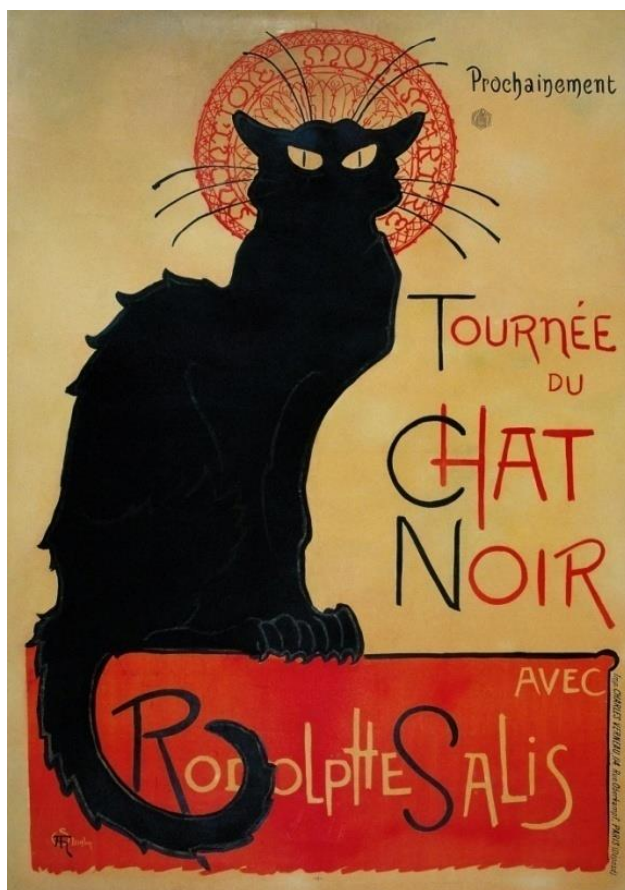
Приложение 13

Georges Gaudy
«Cycles Automobiles Legia»
1898



Приложение 14

Эдуар Мане
«Женщина с попугаем»
1866



Приложение 15.

Теофиль-Александр Стейнлен
афиша кабаре «Чёрный кот»
1896



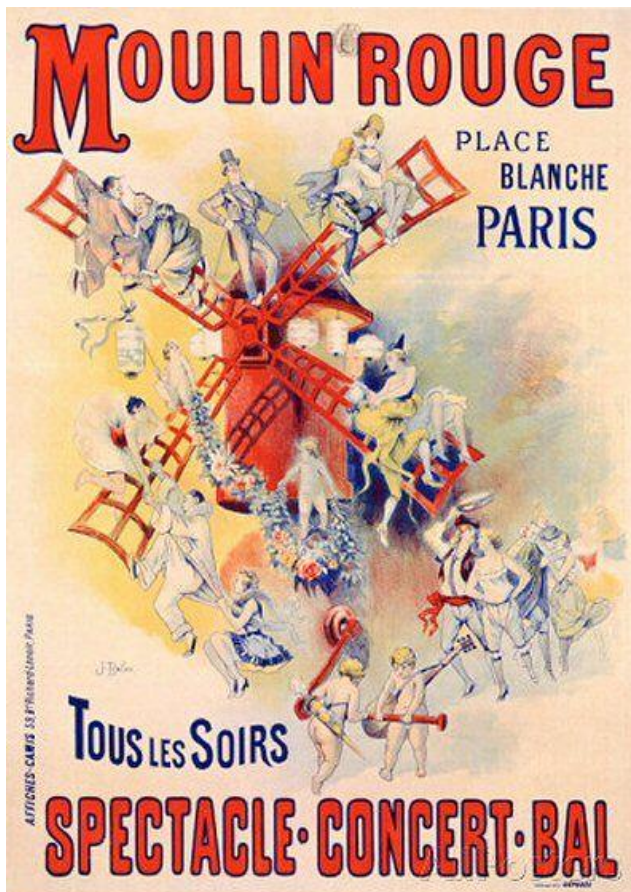
Приложение 16.

Пьер Огюст Ренуар
«Бал в Мулен де ла
Галетт»
1876



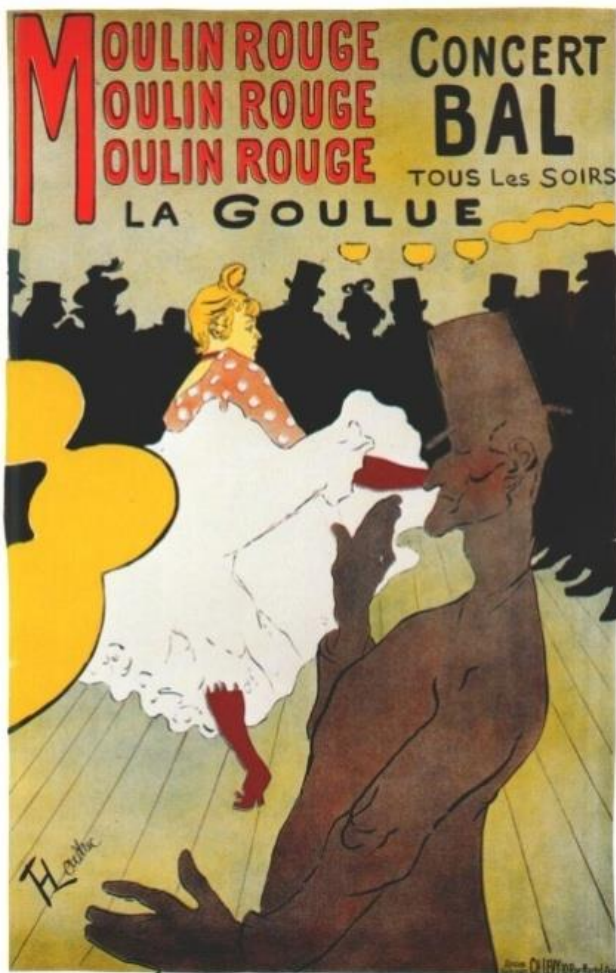
Приложение 17.

Анри-Мари-Раймон де
Тулуз-Лотрек
«Танцы в Мулен-Руж»
1895



Приложение 18.

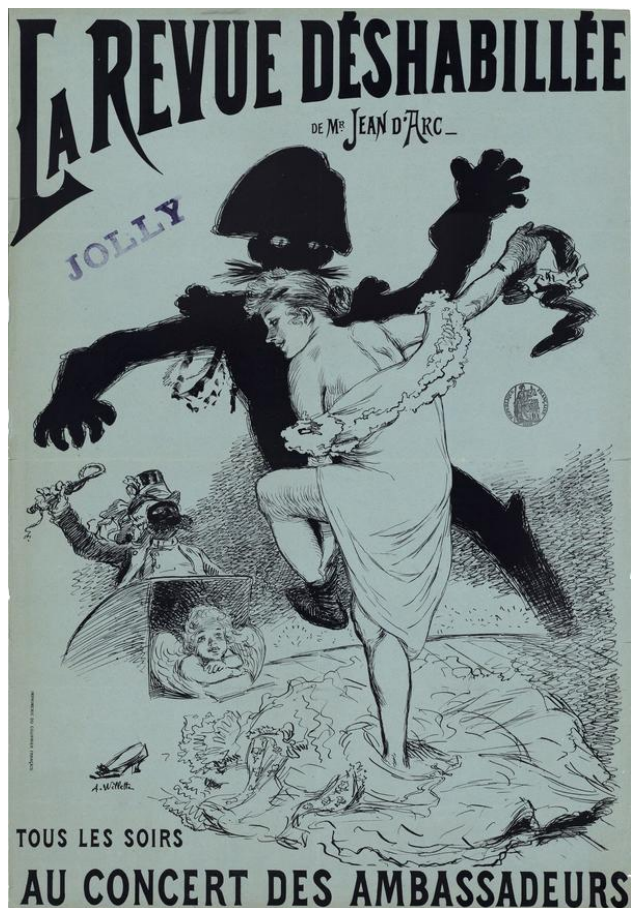
Жозе Белон
«Мулен Руж» на площади Бланш:
каждый вечер спектакль, концерт,
бал
1891



Приложение 19.

Анри-Мари-Раймон де Тулуз-Лотрек

Афиша «Мулен Руж». Ла Гулю. 1891



Приложение 20.

Леон Адольф Вийетт
«Ревю с раздеванием» каждый
вечер на концерте в
«Амбассадере»
1894



Приложение 21.

Мэри Кэссетт

«В ложе»

1879



Приложение 22.

Пьер Огюст Ренуар

«Ложа»

1874



Приложение 23. Сцена из спектакля «Власть тьмы» Л. Толстого. Свободный театр А. Антуана, 1888



Приложение 24. Сара Бернар в роли Клеопатры 1891 г., Наполеон Сарони



Приложение 25. Ж. Беро «Бульвар Капуцинок»



Приложение 26.

Ж. Беро «Месье и мадам
Галин перед жокей-клубом»
1877



Приложение 27.

Жюль Шере
«Folies Bergères, Fleur de Lotus»
1893



Приложение 28

Жюль Шере
«Труппа Жирара в павильоне
«Орлож»»
1879



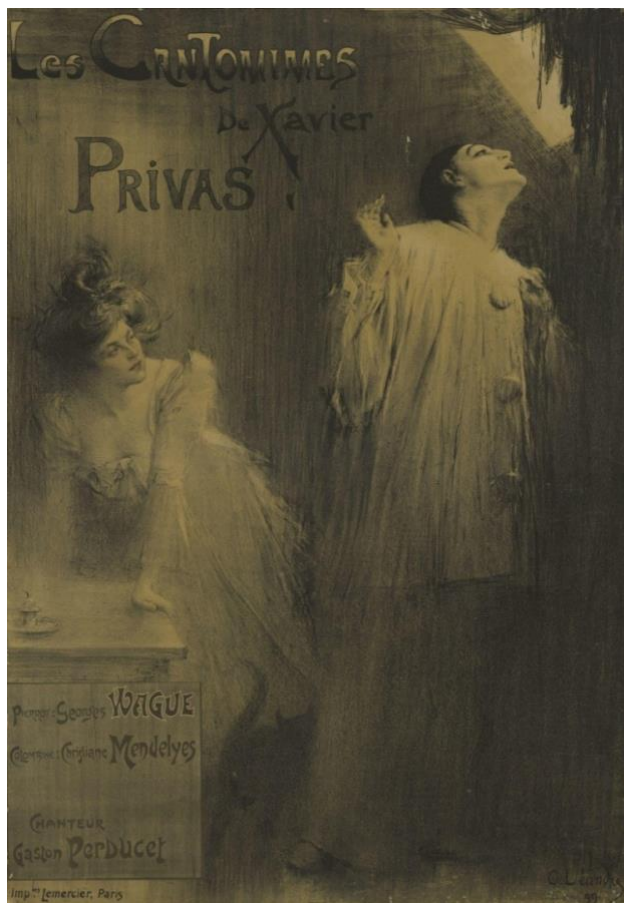
Приложение 29.

А. Баррер
«Ревю в Фоли-Бержер»
1903



Приложение 30.

Анри-Мари-Раймон де Тулуз-
Лотрек «Диван Жапоне»
1892-93



Приложение 31.

Шарль Люсьен Леандр
«Кантомимы Ксавье Прива»
1899



Приложение 32.

Гюстав Курбе
«Купальщицы» 1853



Приложение 33.

Жан-Франсуа Милле
«Сеятель» 1850



Приложение 34. Эдуард Мане «Завтрак на траве» 1863



Приложение 35. Джорджоне «Сельский концерт» 1508-1510



Приложение 36. Эдуард Мане «Олимпия» 1863



Приложение 37.

Клод Моне
«Бульвар капуцинок в
Париже» 1873



Приложение 38.

Камиль Писсарро «Улица Сент-Оноре после полудня. Эффект дождя» 1897



Приложение 39. Камиль Писсарро «Бульвар Монмартр. Ночь» 1897

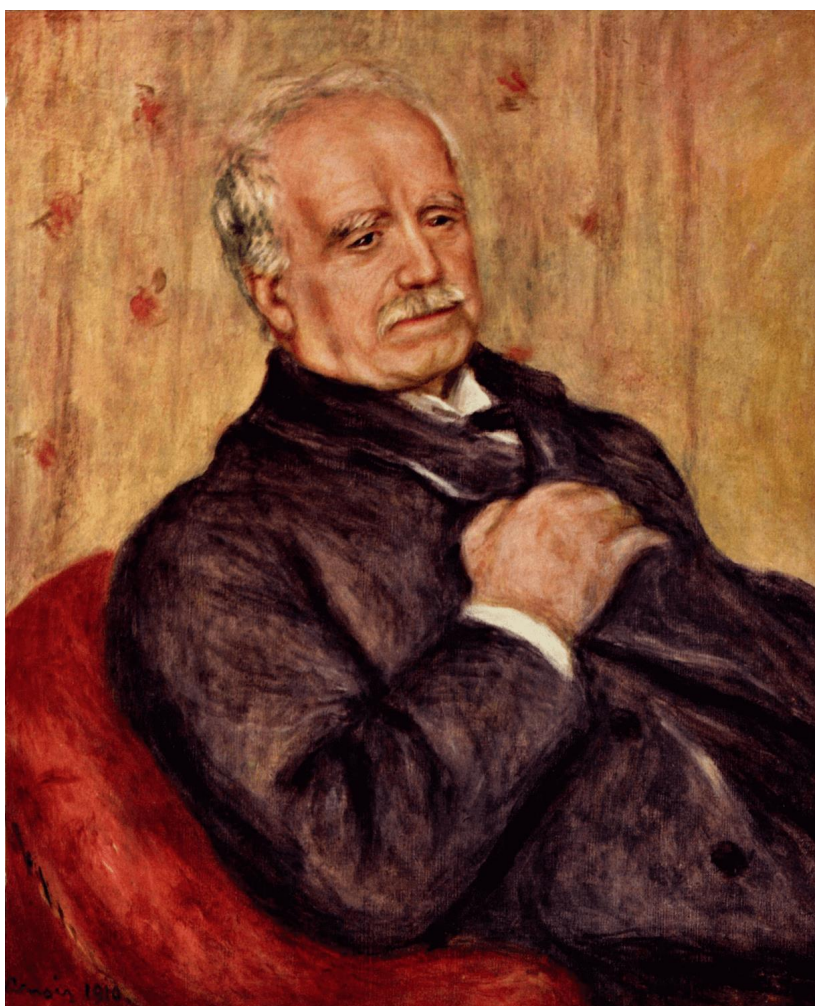


Приложение 40.

Клод Моне
«Вокзал Сен-Лазар» 1877



Приложение 41. Эдуар Жозеф Дантан «Парижской салон 1880 года» 1880

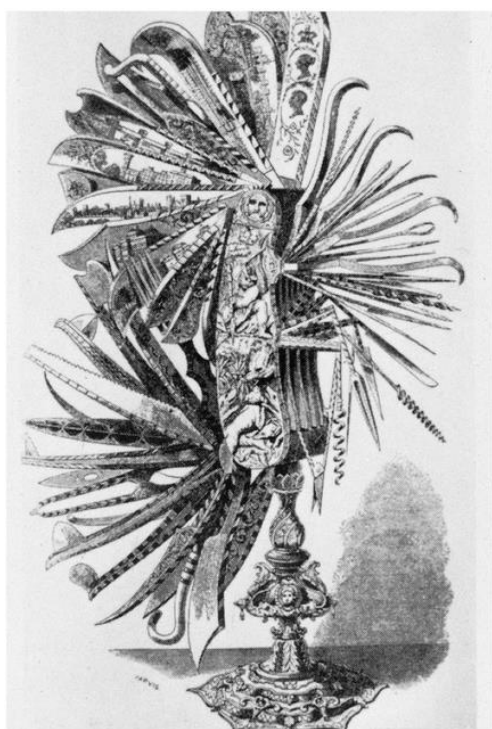


Приложение 42.

Пьер-Огюст Ренуар
Портрет Дюран-
Рюэля 1910



Приложение 43. Император Наполеон III и королева Виктория посещают Здание изящных искусств на выставке 1855 года



Приложение 44. Если лондонский мастер мог изготовить охотничий нож с 80 лезвиями, то парижский изобретатель мог сделать перколятор высотой 10 футов, который варил 2000 чашек кофе в час.



Приложение 45. Дворец Трокадеро, арх. Г. Даву



Приложение 46. Эйфелева башня на выставке 1900 г.