Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
Санкт-Петербургский государственный университет

На правах рукописи

Клюшина Елена Витальевна

ФРАНЦУЗСКАЯ ЖУРНАЛЬНАЯ ГРАФИКА КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX В. (ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ, ТИПОЛОГИЯ, ЖАНРЫ И СТИЛЕВЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Специальность 17.00.04 — Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

Научный руководитель
доктор искусствоведения
профессор Э. М. Глинтерник

Санкт-Петербург
2018

Оглавление

Введение **3**

Глава 1. Теоретико-методологические проблемы изучения французской журнальной графики конца XIX — начала XX вв. 13

§ 1.1. Проблема изученности французского иллюстрированного журнала конца XIX — начала XX вв. 13

§ 1.2. Принципы и методы классификации французской иллюстрированной прессы, разработанные западными и отечественными исследователями 18

§ 1.3. Историографический обзор наиболее значимых исследований, посвященных отдельным журналам и мастерам 53

Глава 2. Особенности периодической печати Третьей Республики и их воздействие на эволюцию журнальной иллюстрации конца XIX — начала XX вв. 78

§ 2.1. Социально-экономические, политико-правовые и технико-технологические особенности французской периодической печати конца XIX — начала XX вв. 78

§ 2.2. Художник-график, его положение и роль внутри печатного иллюстрированного издания рубежа XIX — XX вв. 98

§ 2.3. Жанровая специфика французской журнальной иллюстрации конца XIX — начала XX вв. Comic strip как новая форма графического высказывания 104

Глава 3. Типология французской журнальной иллюстрации конца XIX – начала XX вв 111

§ 3.1. Свободная пресса 1880-х гг. Иллюстративно-художественное оформление развлекательно-юмористического журнала «Le Chat Noir» 111

§ 3.2. Иллюстрированные литературно-художественные журналы 1890-х гг. «La Plume» и «La Revue Blanche» 161

§ 3.3. Политико-сатирический журнал 1900-х гг. «L'Assiette au beurre» 228

Заключение 272

Список литературы 279

Введение

История журнальной графики конца XIX — начала XX вв. — это особая страница в исторической летописи французской прессы. Ни в одну другую эпоху периодическая иллюстрированная печать не эволюционировала столь быстро. Никогда прежде она не была так богата на события и не рождала такое количество новых имен. Более тысячи художников и более двух сотен иллюстрированных журналов принимали непосредственное участие в процессе ее преобразования. Каждый из них внес свой неоценимый вклад в создание многоликой и пестрой картины существования французской периодической прессы.

Бурный темп развития издательского дела во Франции и стабильный рост доходности продаж печатной продукции привлекали в иллюстрированные журналы мастеров самых разных стилей и направлений. В периодических парижских изданиях можно было встретить рисунки П. Гогена и Ж. Шере, А. де Тулуз-Лотрека и П. Боннара, К. ван Донгена и Х. Гриса, Ф. Купки и П. Ириба. Рядом с их именами на страницах журналов регулярно встречались рисунки Т.-А. Стейнлена, А. Робида, Каран д'Аша, Ж. Гранджуана и Г.-А. Жоссо. Хотя сегодня их работы известны лишь узкому кругу специалистов, для зрителя эпохи Fin de Siècle колко провокационные политические карикатуры Г.-А. Жоссо стояли в одном ряду с театральными графическими наблюдениями А. де Тулуз-Лотрека. Ж. Гранджуан был известен не хуже А. Мухи. По уровню зрительской востребованности и популярности графические высказывания Ж. Вебера вполне могли конкурировать с плакатными достижениями Ж. Шере.

Разнообразие имен художников-графиков, которые были задействованы в создании печатной иллюстрированной продукции, соответствовало типологической диверсификации французской прессы. Из года в год на протяжении 1880-х — 1900-х гг. издатели чутко прислушивались к потребностям читательской аудитории и стремились предложить новый тип журнала, способный удовлетворить даже самый взыскательный вкус. В 1880-е гг., пользуясь словами Р. Томсона, «карикатурная ментальность» Прекрасной эпохи породила

постоянную потребность в юмористической прессе. В ответ на этот вызов Р. Сали предложил читателю кабаретно-фумистский «Le Chat Noir». В 1890-е гг., когда пресытившийся монмартрскими развлечениями буржуа в тишине рабочего кабинета погрузился в чтение поэзии С. Малларме и романов Ж. Роденбаха, Л. Дешам и братья Натансон в помощь читателю и в удовлетворение собственных литературных амбиций приступили к изданию литературно-художественных иллюстрированных «малых ревю». Со сменой века и читательского настроения типологический вектор периодической иллюстрированной печати сменился вновь. Самуэль Сигизмонд Шварц удовлетворил эсхатологическое предчувствие неминуемой катастрофы, предложив публике политико-сатирический иллюстрированный «L'Assiette au beurre».

Типологическому разнообразию французской печатной прессы соответствовало стилистическое, жанровое и образно-тематическое богатство журнальной иллюстрации. В условиях жесточайшей конкуренции каждый художник стремился подчеркнуть стилистическую индивидуальность и художественную неповторимость своего графического произведения. Это, в свою очередь, вело к тому, что эпоха конца XIX — начала XX вв. пересматривала условия существования старых привычных жанров и порождала новые. Значение политической и бытовой карикатуру было пересмотрено. На первый план вышли те жанровые формы, которые не были востребованы предыдущими поколениями графиков. В частности, иллюстрированная пресса Fin de Siècle сделала одним из ведущих жанров журнальной иллюстрации так называемую «историю без слов» или, как принято его называть сегодня, comic strip.

Невиданный доселе рост периодической печати, привлекшей в свой стан ведущих представителей графической традиции, стал возможен благодаря ряду важнейших шагов, которые предприняла Франция в начале 1880-х гг. Это были политические и социальные реформы, которые с успехом были реализованы кабинетом Жюля Ферри. Этому способствовало быстрое освоение Францией технико-технологических новшеств, позволяющих значительно увеличивать тираж, повышать качество печати, расширять красочную палитру выпускаемой

печатной продукции. Самое главное, решающее значение безусловно имело принятие закона о свободе прессы 29 июля 1881 г., отменившего цензуру и предоставившего французской журналистике свободу слова.

Учитывая описанные вкратце особенности развития французской журнальной иллюстрированной печати, остается лишь удивляться той низкой **степени разработанности**, которая на сегодняшний день наблюдается в отношении данной проблематики в отечественной и западной науке. Историография французской журнальной графики в России ограничивается буквально несколькими научными работами, где чаще всего французская иллюстрированная пресса рубежа веков рассматривается односторонне, без учета многофакторности условий ее существования. Западная (особенно французская и американская) историография положительно выделяется на фоне отечественной. Здесь тема французской журнальной графики обнаруживает себя в ряде научных трудов историков, искусствоведов, историков журналистики, театроведов, музыковедов. Западные исследователи наибольшее значение придают иконографическим особенностям журнальных иллюстраций. Они склонны рассматривать графические работы мастеров рубежа веков как прекрасное иллюстративное подспорье при проведения узкотематических исторических исследований, посвященных отдельным аспектам социально-политической истории Франции рубежа XIX — XX вв., исторической антропологии, истории западноевропейской журналистики и издательского дела, исследованию французской фольклорной музыки, театральной культуры и т. п. К сожалению, анализ формально-стилистических, жанровых, образно-тематических особенностей французской журнальной графической традиции эпохи Fin de Siècle в таком контексте вынужденно оказываются за пределами исследовательского внимания. По причине того, что художественно-эстетические качества журнальной иллюстрации зачастую оказываются вне поля исследовательского интереса, картина развития французской иллюстрированной прессы оказывается искаженной. Достижения целого ряда иллюстрированных журналов, имеющих художественно-историческое значение, игнорируются или намеренно не

принимаются в расчет. Созданные художниками-графиками произведения искусства «выпадают» из научного оборота, что в дальнейшем не дает возможности составить объективную картину эволюции как индивидуального стиля мастера, так и французской журнальной иллюстрации в целом.

Таким образом, **актуальность исследования** французской журнальной графики рубежа XIX — начала XX вв. определяется, во-первых, высокой значимостью художественных достижений данного этапа в контексте эволюции французского графического искусства. Повторим, что иллюстрированный журнал Belle Époque в силу целого ряда обстоятельств становится художественным горнилом, аккумулирующим огромное количество графических работ ведущих мастеров французского печатного искусства. Именно здесь подводятся итоги графического развития XIX в., и здесь же происходит зарождение искусства XX в. Во-вторых, актуальность исследования обусловлена недостаточной степенью изученности французской журнальной графики, ее истории и художественно-стилистических особенностей в отечественной и западной науке.

Все это позволяет сформулировать цель и основные задачи исследования.

Целью исследования является реконструкция картины развития художественного иллюстрирования французских журналов рубежа XIX – XX вв. Для достижения поставленной цели мы предполагаем сосредоточиться на решении следующих **задач**:

— определить социально-экономические и политико-правовые предпосылки печатно-издательского бума эпохи Fin de Siècle, а также, рассмотрев технико-технологические особенности способа печати журнальной графики рубежа веков, установить степень их воздействия на современную оценку художественно-исторического значения французской журнальной иллюстрации Belle Époque;

— из общего числа изданий выделить те, что наиболее наглядно демонстрируют основные тенденции эволюции журнальной графики Belle Époque, определить их типологическую принадлежность, оценить их значение и связь с событиями культурной и социально-политической жизни страны и в результате

выявить доминантные векторы развития французской иллюстрированной прессы Fin de Siecle;

— рассмотрев содержание выделенных журналов, а также проанализировав особенности их структурно-пространственной организации, стилистической, жанровой и образно-тематической ориентации, предложить их периодизацию, в основе которой лежит оценка художественных достижений издания и отдельных его представителей на каждом из выделенных этапов;

— очертить круг ведущих мастеров, занятых в художественном оформлении иллюстрированных СМИ Франции эпохи Fin de Siècle, и выявить наиболее показательные памятники французской печатной графики конца XIX — начала XX вв., провести сравнительный анализ отобранных произведений;

— проследить эволюцию социального статуса и измерить уровень профессионального самосознания художника-графика как внутри печатных иллюстрированных изданий, так и в системе социальной иерархии французского общества;

— описать процессы взаимодействия и взаимовлияния журнальной иллюстрации и других видов искусств, в частности определить степень воздействия театральных постановок, в создании декораций к которым были заняты ведущие представители французской журнальной графики, на формирование новых жанровых форм и стилистических решений индивидуальных графических высказываний.

Объектом диссертационного исследования является корпус памятников французской печатной графики, опубликованных ведущими периодическими иллюстрированными журналами Франции на рубеже XIX — XX вв.

Предметом диссертационного исследования являются художественно-образное, тематическое и жанровое своеобразие журнальной иллюстративной графики рубежа XIX – XX вв., ее формально-стилистическая специфика, технико-технологические особенности периодической иллюстрированной печати, тематико-типологические связи между изданиями, а также процессы

взаимодействия и взаимовлияния журнальной иллюстрации и других видов искусств.

Хронологические рамки исследования определяются периодом с 1881 г. по 1914 г. Нижняя временная граница определена датой вступления в силу закона о свободе прессы от 29 июля 1881 г. Данное событие кардинальным образом изменило условия правового регулирования французской периодической печати и издательской индустрии, и, как результат, оказало самое непосредственное воздействие на обновление жанрового, образно-тематического и иконографического состава французской журнальной иллюстрации. На этот же период, т. е. на начало 1880-х гг., приходятся социально-экономические реформы, послужившие отправной точкой трансформации читательской аудитории иллюстрированных журналов. Тогда же отмечается резкий скачек в частоте применения научно-технических инноваций в целях обновления способов иллюстрированной печати. Верхняя граница исследования совпадает с началом Первой мировой войной. Именно к этому моменту графические традиции XIX в., еще звучащие отголоском в литографиях ведущих представителей французской журнальной графики, сходят на нет и уступают место новым формах графического высказывания, больше соответствующим художественно-культурным вызовам эпохи модернизма.

Источниковую базу диссертационного исследования составляют произведения французской журнальной графики конца XIX — начала XX вв., представленные в таких журналах, как «Le Chat Noir», «L’Escarmouche», «Gil Blas Illustré», «La Plume», «La Revue Blanche», «L’Assiette au beurre», «Le Rire», «Le Mirliton» «Le Sourire», «Le Courrier français», «Le Cri de Paris», «Psst…!», «Le Sifflet», «La Feuille», «Fantasio», «Cocorico», «Le Frou-frou», «Le Canard Sauvage», «Les Hommes du Jour», «L’Illustration», «Le Journal Illustré», «Le Petit Journal» и некоторых других. Для осуществления компаративного анализа в исследовании задействованы типологически близкие журналы, издаваемые за пределами Третьей Французской Республики, а именно бельгийский «L’Art Moderne», немецкие «Fliegende Blätter», «Jugend» и «Pan», австрийский «Ver Sacrum», английские «The

Hobby horse», «The Savoy», «The Studio», «The Yellow book», отечественные «Мир искусства» и «Золотое руно». В качестве материала, позволяющего дополнить представления о вкладе творческой деятельности отдельно взятых мастеров журнальной иллюстрации в развитие печатной графики Франции, к исследованию привлечены авторские сборники рисунков, плакаты, живописные произведения, фотографии.

Одним из вспомогательных инструментов при осуществлении поиска и исследования ряда материалов стали электронные базы данных Российской государственной библиотеки, Национальной библиотеки Франции, Центра исследования Культурной и социальной истории искусств при университете Париж 1 Пантеон-Сорбонна, библиотеки парижского Национального Института истории искусства, библиотеки Гейдельбергского университета, Междисциплинарной группы исследования сатирических образов при университете Западной Бретани, проекта Г. Дуази «Карикатуры и Карикатура».

Поставленные цели и задачи, а также отобранный для анализа корпус произведений определили **научную новизну диссертационной работы**. Впервые в отечественном искусствознании было проведено комплексное исследование французской журнальной графики рубежа XIX — начала XX вв., в результате которого была разработана система типологизации и периодизации иллюстрированной прессы рассматриваемого периода.

Среди множества имен мастеров и названий журналов были отобраны те, чей вклад в историю графического искусства Франции является наиболее заметным. Для этого к исследованию были привлечены памятники, которые ранее не рассматривались в качестве материала для исследования эволюционных особенностей иллюстрирования французской периодической печати.

В работе был обозначен широкий диапазон технико-технологических, формально-стилистических и иконографических возможностей журнальной иллюстрации периода Третьей Республики.

На основе анализа ценообразования и тиража был уточнен социальный состав читательской аудитории иллюстрированных журналов, что позволило дать

новую оценку семантическому содержанию некоторых иллюстраций и пересмотреть их значение для политической и социальной жизни Франции.

Был проведен анализ жанровой специфики журнальной графики рассматриваемого периода, благодаря чему было установлено место и время рождения новой жанровой формы — comic strip, вошедшей в дальнейшем в основной жанровый арсенал графического искусства Франции XX в.

Впервые была продемонстрирована устойчивая наследственная связь между формально-стилистическими находками иллюстрированной периодической печати и другими видами искусств, в частности, с пространственно-временными, в которых активно пробовали свои силы мастера-графики рубежа XIX — начала XX вв.

Методологические основы исследования. В условиях необходимости исследования объемного корпуса памятников французской журнальной графики рубежа XIX — XX вв. наиболее эффективным представляется комплексный подход к изучению поставленной проблемы. Его использование в том числе обусловлено разнообразием обозначенных исследовательских задач. Комплексный подход позволяет дать французской журнальной графике рубежа веков всестороннюю характеристику и представить объект исследования в качестве особого явления, обладающего неповторимым единством находящихся в сложном взаимоотношении элементов.

Данный подход предполагает использование разнообразных методов исследования. Среди них следует выделить как традиционные методы искусствоведческого анализа, а именно формально-стилистический, иконографический и иконологический, так и общеисторического научного исследования, в частности историко-типологический и историко-генетический анализ. Немаловажную роль в работе играет статистическая методология, поскольку именно она позволяет проводить статистическое наблюдение, сводку, группировку и обработку собранных материалов. Благодаря ее использованию облегчается процесс классификации и типологии французской иллюстрированной прессы. В диссертационном исследовании также применяется

историко-культурных подход, предоставляющий возможность выявлять отношения анализируемых произведений тиражного графического искусства к разного рода социокультурным феноменам Belle Époque, помещать их в широкий контекст французской культурной среды, указывать на межнациональные художественно-культурные взаимовлияния, оценивать преемственность художественных традиций разных эпох.

Научно-теоретическое значение и практическая значимость исследования. Представленные в диссертации материалы будут способствовать формированию более насыщенного и уточненного представления об истории сложения и развития французской журнальной иллюстрации рубежа XIX — начала XX вв. В научный оборот будут введены новые имена и результаты творческой деятельности художников, которые прежде не входили в орбиту научных интересов отечественного исследователя. Стилистический анализ особенностей иллюстрирования французской периодической печати явится еще одним примером повышенной потребности в интермедиальном взаимодействии, которое характеризует эпоху Fin de Siècle в целом. Выявление специфических жанровых форм, возникновение и развитие которых приходится на период 1880-1914 гг., поможет определить особенности эволюционного вектора функционирования пространственных и временных искусств XX-XXI в. Полученные выводы позволят акцентировать роль французской журнальной иллюстрации в художественных процессах рубежа XIX — начала XX вв.

Материалы исследования имеют **практическую значимость** в лекционных курсах, аналитических исследованиях, при публикации источников для искусствоведов, историков и культурологов, занимающихся проблемами изобразительного искусства и художественной культуры Fin de Siècle, а также специалистов по истории французской и шире западноевропейской журналистики.

Для диссертанта собранный материал стал основой при подготовке рабочей программы учебной дисциплины «Печатная графика XIX — XX вв.», реализация которой в настоящее время осуществляется Институтом истории Санкт-Петербургского государственного университета.

Степень достоверности результатов диссертационного исследования. Достоверность результатов работы обеспечена применением совокупности научных методов, адекватных рассматриваемым проблемам, искусствоведческим анализом объекта и предмета исследования, научной доказательностью и объективностью фактологического материала, представленного в диссертации.

Апробация исследования.

Отдельные положения диссертационного исследования изложены в публикациях в научных сборниках периодических изданий (общим объемом 3,6 авт. л.), а также в ряде докладов на международных конференциях («Международная научная конференция. Материал-технология-форма как универсальная триада в дизайне, архитектуре, изобразительном и декоративном искусстве. Строгановские чтения 2018" (2018 г.), «Актуальные проблемы теории и истории искусства. Международная конференция. СПбГУ. МГУ» (2011 г.), «Международной Филологической Конференции. Французские чтения. СПбГУ» (2007 г.)).

Глава 1. Теоретико-методологические проблемы изучения французской журнальной графики конца XIX — начала XX вв.

§ 1.1. Проблема изученности французского иллюстрированного журнала конца XIX — начала XX вв.

Прежде чем говорить об особенностях французской иллюстрированной прессы Третьей Республики, и в более узком смысле периода Belle Époque, следует остановиться на такой значительной проблеме, как относительно низкая степень изученности данного вопроса за рубежом и в России.

Можно лишь удивляться тому, как столь огромному пласту информации по сей день удается ускользать от пристального взгляда исследователя, представленного в лице историков, искусствоведов, музыковедов, историков театра, кино, журналистики и многих других. Если британцы уже к 1970-м гг. сумели создать «Справочник Ватерлоо по периодическим изданиям викторианской эпохи» [265], таким образом сильно облегчив жизнь исследователя, то французы, а вслед за ними и весь мир, до сих пор топчутся на месте, возлагая надежды на выходивший в период с 1967 по 1977 гг. пятитомный «Коллективный каталог периодики с начала XVII века по 1939 год, хранящейся в библиотеках Парижа и университетов других департаментов» [85]. Являясь библиографической редкостью, данное издание практически не встречается в библиотечных хранилищах за пределами Франции, и даже, несмотря на все попытки Национальной библиотеки Франции оцифровать собственные фонды и предоставить их в электронном виде в Интернете любому желающему [267], оно до сих пор остается доступным лишь редкому исследователю.

Однако не только отсутствие каталогизации и систематизации данных источников является причиной неизученности данного вопроса. Здесь свою роль играет несколько факторов, которые блестяще резюмированы в статье Роберта Коэна, посвященной архивным источникам и библиографическим ресурсам в изучении французской прессы XIX в. историком музыки. «Существует несколько причин такого пренебрежения, — пишет основатель Ретроспективного Индекса

Музыкальных изданий (RIPM), — Одной из них является невероятное множество материала, которого одного хватит, чтобы поселить ужас в сердца даже самых пылких dix-neuvièmistes. В замешательство приводит ограниченное число библиотек, которые владеют материалами, а также невероятные расходы на приобретение редких распространяемых с коммерческой выгодой репринтных изданий и микрофильмов (цена микрофильма с копией одного Journal des Débats составляется 68510 франков). Также существует проблема местонахождения определенной информации внутри заданного журнала, поскольку подробный алфавитный указатель является скорее исключением, чем правилом на протяжении всего столетия. Далее мы сталкиваемся со следующей сложностью, возникшей из-за запутанной паутины псевдонимом, — идентификацией лиц, работающих в журнале (определением их числа), или хотя бы определением того, кто что писал. И, наконец, остается простая задача — выявить среди множества периодических изданий те, которые достойны изучения» [100, p. 136].

Следует также заметить, что не только упомянутые Р. Коэном количество исследуемого материала, проблема нахождения источников, стоимость репринтов или отсутствие указателя ставят препоны перед осмелившимся исследователем. Основная проблема заключается в том, что до сих пор не выработана методология, которая бы предоставляла необходимый инструментарий для исследования французских периодических изданий XIX в. на более или менее систематическом уровне. Отсутствие унифицированного классификационного метода, во-первых, влечет за собой отсутствие возможности выявить самое существенное среди той массы периодических изданий, которую породила французская культура в первой и особенно во второй половине XIX в., когда в 1881 г. была отменена цензура. Во-вторых, отсутствие уже упомянутого метода приводит к появлению различных и, следует признать, весьма шатких с научной точки зрения конструкций, которые, топчась на месте и ссылаясь на одни и те же источники, нередко делают диаметрально противоположные выводы.

Сложность разработки методологии изучения французской прессы XIX в. вызвана целым рядом факторов. Как уже было отмечено Р. Коэном, одним из

первых является проблема местонахождения интересующего объекта изучения. Редкое библиотечное собрание может похвастаться наличием полного комплекта того или иного издания. Разлетевшись в свое время по всему миру, французская пресса тяжелым грузом осела в библиотеках, архивах и музеях мира, редко являясь востребованной исследователем, а, следовательно, и сам процесс поиска данного материала отнимает существенное время. Часто приходится сталкиваться с ситуацией, когда интересуемый журнал, отсутствуя в каталоге, неожиданным образом обнаруживается в подшивках других изданий или числится лишь в служебных библиотечных каталогах, не обнаруживая себя в общем доступе.

Другой важной проблемой, на которой нельзя на заострить внимание, являются стереотипные и, к сожалению, часто заведомо ложные исследовательские представления о том, что именно являли собой иллюстрированные журналы рубежа XIX — начала XX вв., каковы были особенности их художественного оформления, как и кем они иллюстрировались, как распространяли выпускаемую тиражную графическую продукцию, кем являлась их целевая аудитория.

Данное утверждение легко подтверждается на примере двух лидеров французских литературно-художественных журналов Fin de Siècle — «La Revue Blanche» и «La Plume». Несмотря на высокий уровень цитирования и постоянные упоминания в научно-исследовательской литературе, по сей день данные ревю остаются относительно не изученными. Наши представления о них ограничиваются расхожими штампами: при словосочетании «La Revue Blanche» мы вспоминаем о набидах и меценатской деятельности Натансонов, а «La Plume» ассоциируем максимум с обложкой А. Мухи. Вопрос об оценке художественно-эстетический достижений «Белого журнала» и «Пера» как печатных изданий историки искусства стараются обходить стороной. Данная историографическая тенденция наличествует как в западноевропейском, так и отечественном искусствоведении. Осторожность исследовательских высказываний по вопросу печатно-издательского своеобразия «La Revue Blanche» и «La Plume», по нашему мнению, вызвана прежде всего их библиографической редкостью. Что касается России, то в нашей стране с этими журналами практически негде ознакомиться. В

Российской национальной библиотеке «La Revue Blanche» представлен номерами за 1900-1902 гг., «La Plume» — только за 1898 г. В Российской государственной библиотеке журналы вообще отсутствуют. В середине 2000-х гг. фонды РГБ пополнились альбомом рисунков Эрманн-Поля 1897—1898 гг. [153] и многотомным изданием «Книги тысячи и одной ночи» [181], выпущенных издательством «La Revue Blanche» в 1900 г. и 1902 г. соответственно. Однако судить по ним о специфических художественных особенностях изданий представляется весьма затруднительным. Аналогичная ситуация наблюдается и в библиотеках Западной Европы. Даже во Франции не каждое крупное книжное собрание может похвастаться хранением «La Revue Blanche» и «La Plume». К примеру, online-портал Национальной библиотеки Франции [267] предоставляет своим читателям доступ к оцифрованному варианту не оригинального, а репринтного издания «La Plume» и «Le Revue Blanche», вышедших в женевском «Stlakin» в 1968 г.

Музейные и частные собрания также редко могут похвастаться наличием полного комплекта «La Revue Blanche», «La Plume». Владимир Поляков, чья монография «Европейская тиражная графика от Гойи до Пикассо» [26] в отношении иллюстрированных литературно-художественных журналов Fin de Siècle может смело быть названа счастливым исключением из общей историографической практики, в попытке объяснить причины исследовательской путаницы, которая наблюдается в отношении «La Revue Blanche», приводит следующий интересный факт. Он отмечает, что «отдельные номера журнала встречаются на европейском рынке довольно часто, но полный комплект, включающий 237 номеров, три приложения и 17 эстампов, за последняя время проходил только однажды (Sothebys, London, 16. V. 1996; 6325 £)» [26, с. 64]. Это лишний раз красноречиво подтверждает наличие серьезных трудностей в получения доступа к исследуемому материалу.

Библиографическая редкость «La Revue Blanche» и «La Plume» при отсутствии должного внимания тянет за собой еще одну примечательную историографическую особенность. Не обладая достоверными представлениями о

том, как именно функционировали журналы, как они издавали и распространяли графическую печатную продукцию, каково было их художественное оформление, мы часто склонны невольно мифологизировать их деятельность и именовать журнальными иллюстрациями то, что на самом деле никогда иллюстрацией, т. е. рисунком, опубликованным по соседству с текстом внутри журнала на специально отведенном для него месте, не являлось. По сравнению с другими литературными журналами Франции, особенно теми, которые выпускали специальные иллюстрированные приложения, «La Revue Blanche» и «La Plume» были изданиями малоиллюстрированными. Если не считать редкие виньетки и заставки, то очень часто номер мог вообще не иметь иллюстрации в традиционном ее понимании. То, что сегодня мы неосторожно можем назвать, к примеру, иллюстрацией П. Боннара к «La Revue Blanche» на самом деле является авторским подписным станковым эстампов, который распространялся в качестве так называемого «приклейного» фронтисписа, т.е. без полноценной вшивки в журнал. Это лишний раз заставляет нас подчеркнуть, что в контексте разговора об истории французской печатной журнальной графики конца XIX — начала XX вв. следует делать важную оговорку о том, что именно мы причисляем к данному понятию. Издаваемый и распространяемый отдельно, не связанный с литературным содержанием выпуска, не включенный в «тело» журнала даже в качестве репродукции, станковый эстамп не входит в орбиту исследовательского интереса, направленного на изучение журнальной иллюстрации. Он обладает высокой степенью самостоятельности, не рассчитан на массового зрителя, ориентирован прежде всего на коллекционера и знатока-любителя и, самое главное, при оценке художественно-эстетических качестве требует иного методологического подхода.

§ 1.2. Принципы и методы классификации французской иллюстрированной прессы, разработанные западными и отечественными исследователями

Несмотря на рассмотренные проблемы в изучении французской иллюстрированной прессы XIX в., следует очертить тот небольшой круг исследователей, которые все же осмеливались обратиться к данному материалу и даже в свое время предприняли попытки свести свои изыскания к некоему общему знаменателю.

После уже упомянутого «Коллективного каталога периодики с начала XVII века по 1939 год…» [265], следует назвать монументальный труд «Общая история французской прессы», созданный под руководством К. Белланжера, Ж. Годешо, П. Гираля и Ф. Терру [59]. В третьем томе этой работы мы находим целый пласт важнейшей информации, без которой понимание развития французских печатных изданий периода Belle Époque было бы затруднительным. Авторы довольно подробно затрагивают такие важные проблемы, как: подготовка и принятие закона о печати от 29 июля 1881 г., его подробный анализ; эволюция технических средств, связанных с введением в процесс печати ротационных машин; рождение фотомеханических процессов; сравнительный анализ роста тиражности во Франции и за ее пределами; ценообразование и, наконец, диверсификация французской прессы и ее содержания.

Остается лишь сожалеть, что из 686 страниц исследования всего лишь 8 посвящены иллюстрированной прессе, из которых 4 занимает анализ изданий, ориентированных в первую очередь на женскую или детскую аудиторию. Авторский коллектив пытается оправдать подобную несправедливость по отношению к иллюстрированному журналу, указывая на то, что проводимое ими исследование может быть рассмотрено исключительно как начальный этап изучения темы, страдает неполнотой и с большим трудом отражает разнообразие и богатство мира иллюстрированного журнала. Каждый раз, когда требуется пусть в зачаточном виде представить анализ данной области, коллектив авторов старается обойтись фразами общего характера. К примеру, анализируя невероятный рост

количества печатных органов в период с 1870 по 1910 гг. и приводя в доказательство довольно подробные статистические данные, авторы замечают: «Что же касается специализированной еженедельной прессы, представленной в лице иллюстрированных журналов, театральных программок, профессиональной периодики, обозрений, их количественный анализ практически невозможен. Следует заметить, в то же время, значительных рост данного рода изданий, значение которых сегодня настолько велико, что они, без сомнений, составляют конкуренцию ежедневной прессе» [59, p. 139].

Попытку классифицировать иллюстрированный журнал в «Общей истории французской прессы» вряд ли можно считать удачной. Ссылаясь на то, что в период с 1870 по 1914 гг. появилось более 200 новых французских иллюстрированных журналов, носящих сатирический характер, авторы решают взять за основу политическую карикатуру, подкрепляя свой выбор тем, что после 1895 г. именно она становится важным дополнением ежедневной периодики.

Политическая ориентация журнала — вот тот базис, на основе которого «Общая история французской прессы» пытается ранжировать иллюстрированный журнал. В итоге получается, что «Le Grelot», «La Lanterne de Bocquillon» и «La Silhouette» записываются в республиканцы, «La Jeune Garde» представляет бонапартистов, «Le Cri de Paris» и «L’Assiette au beurre» отвечают за социалистов, а буланжизм исповедуют «La Bombe», «Le Pilori», «La Charge», «Le Boulangiste», «Le Barnum», «Le Troupier». В расчет не берутся юмористические иллюстрированные журналы, аполитичные и носящие развлекательный характер. С трудом представляя, что с ними делать, авторы второпях «La Caricature» помещают в один ряд с «Le Chat Noir», «Le Courrier Français» с «Le Rire», а «Le Sourire» с «Fantasio». Большим упущением также является то, что не учитывается роль художественной составляющей столь важных литературных журналов, как «La Revue Blanche» и «La Plume».

Чуть более удачную попытку классификации французского иллюстрированного журнала можно обнаружить в работе Рене де Ливуа «История французской прессы» [184], выпущенной в 1965 г. в Лозанне. Оригинальная

авторская концепция дает о себе знать уже в самом названии томов, первый из которых имеет подзаголовок «От основания до 1881 г.», а второй — «От 1881 по сей день». Нужно признать, что введение в научный оборот подобной периодизации французской прессы может быть расценено как новаторское, поскольку большинство исследователей все-таки склонны преуменьшать роль закона об отмене цензуры, недооценивая значимость данного события.

В своей работе Р. де Ливуа делит все французские периодические издания на два крупных блока — так называемую Большую и Малую прессы. Под первой он понимает те газеты и журналы, которые выходят большим тиражом в Париже, под второй – те, что печатаются меньшим тиражом и в основном за пределами столицы. Дальнейшее классификация вновь основывается на принципе политической ориентации печатного органа, что, как мы уже видели, не дает возможности восстановить полную картину происходящего.

В отличие от коллектива авторов «Общей истории французской прессы», Р. де Ливуа намеренно упускает из поля зрения такие проблемы, как эволюция технико-технологического процесса, законодательные изменения и т. п. Вместо этого первые десять страниц второго тома своей работы исследователь полностью посвящает политической истории Франции периода Belle Époque, лишь иногда подкрепляя свои мысли цитатами из той или иной газеты.

Следует отметить, что история французского иллюстрированного журнала, пусть даже вновь воспринятого исключительно с позиции политической ориентации, в исследовании Р. де Ливуа освещена чуть более полно по сравнению с «Общей историей французской прессы». К примеру, одно из интересных авторских замечаний можно найти на страницах, посвященных вопросу о развитии анархистского французского журнала. «Юмористическая пресса, — пишет Р. де Ливуа, когда речь заходит о сотрудничестве Т.-Александра Стейнлена с «La Feuille» и другими газетами анархистского толка, — приняла такой размах, что доминирует целым рядом изданий, как будто именно она представляет собой первую здоровую реакцию на продажность журналистов и на их усиливающееся стремление ускользнуть от выполнения своей истинной миссии в сторону

освещения внешних проблем» [184, p. 342]. Исследователь также подробно разбирает вопрос о сотрудничестве с изданиями анархистского характера таких деятелей французской культуры, как Феликс Фенеон, Поль Синьяк, Камиль Писсарро.

Не ускользает от пристального взгляда Рене де Ливуа и иллюстрированное отражение в прессе дела Дрейфуса. Указав на тот факт, что абсолютно все французские газеты, от ультра-правых до ультра-левых, начиная с 22 декабря 1894 г. не обходили эту тему стороной [184, p. 345], исследователь дает краткий разбор антидрейфусарского иллюстрированного журнала «Psst…!», создаваемого двумя известнейшими графиками конца XIX — начала XX вв. — Ж.–Л. Фореном и Каран д'Ашом [184, p. 348]. Творчество Ф. Валлоттона, наоборот, представляет дрейфусаров, ярким свидетельством чему становится воспроизведение удачно подобранного авторского эстампа «Век газет» [184, p. 347] (илл.1), украсившего 23 января 1898 г. обложку[1] № 52 «Le Cri de Paris». Благодаря использованию умелого ракурса Ф. Валлоттон спрятал лица посетителей одного из парижских кафе за широкими разворотами самых разнообразных газет. Мы видим «Le Journal», «Le Temps» и, конечно же, «L'Aurore» с огромным заголовком статьи Эмиля Золя «Я обвиняю». Подобное иллюстративное сопоставление следует признать удачным и выгодно выделяющим исследование Р. де Ливуа в свете анализа французского политического эстампа.

Прежде чем в своем хроникально-последовательном повествовании перешагнуть границу XIX в., Р. де Ливуа разбирает закон о порнографии, предложенный в 1898 г. сенатором Рене Беранжером или «папашей Стыдливость»,

[1] Структурно-композиционная, содержательная и графическая модель французского периодического журнала рубежа веков больше соответствует тому, что в русской издательской традиции сегодня именуется газетой. Она отличается высокой периодичностью (выходит 2-4 раза в месяц), крупным форматом (берлинером или полуберлинером), малым листажом (4-8 полос), высокой степенью организации основных разделов и постоянных рубрик (их распределением и порядком следования). Данные особенности заставляют нас заранее оговорить условия терминологического использования слова «обложка». В отношении французской прессы эпохи Fin de Siècle (за исключением «малых» ревю) под этим понятием обычно понимается титульная страница периодического издания, украшенная с помощью специально созданного для этих целей графического произведения.

как его называли в прессе той поры. Исследовав данный вопрос, автор приходит к выводу о том, что именно благодаря закону о порнографии и развернувшейся вокруг него кампании, иллюстрированный периодический журнал получил прилив художественных сил и стал развиваться по новому сценарию. «Карикатуристов не очень-то приветствовали ежедневные газеты, — замечает Р. де Ливуа, — Гораздо более вольготно они ощущали себя в периодических журналах, где им предоставлялась полная свобода выражения» [184, p. 375]. Далее исследователь приводит целый список значимых с художественной точки зрения иллюстрированных изданий, среди которых он особо выделяет «Le Rire», «Le Canard Sauvage», «Le Cri de Paris», «Les Hommes du Jour» и, конечно же, «L'Assiette au beurre», который Р. де Ливуа называет «периодическим изданием, через которое проходит большая часть самых известных рисовальщиков, чьих имен будет достаточно, чтобы воскресить в памяти воспоминания о блестящей эпохе яркого расцвета талантов» [184, p. 376].

Еще одним исследованием, где предпринимается попытка систематизации иллюстрированного журнала, могла бы явиться недавно опубликованная в Лиможе монографическая работа Жана-Пьера Бако «Иллюстрированная пресса XIX века: Забытая история» [55]. Однако автор резко ограничивает круг своего научного интереса анализом лишь массового иллюстрированного журнала, выросшего, по мнению исследователя, из английского «The Penny Magazine» и представленного во Франции в лице «L'Illustration», «Le Journal Illustré», «Le Petit Journal» и др. С художественной точки зрения, данные печатные издания представляются мало интересными, ибо уже в последние десятилетия XIX в. благодаря активному использованию фотографии они постепенно отказываются от услуг художников и рисовальщиков. Таким образом, несмотря на оригинальность авторской позиции, попытка систематизации иллюстрированной прессы Ж.-П. Бако не вносит ничего существенно нового в анализ иллюстрированного художественного литературного и юмористического журнала.

Помимо работ, носящих монографический характер, следует также указать на некоторые сборники статей, авторы которых стараются взглянуть на

исследуемый вопрос под новым углом зрения. Среди них необходимо назвать сборник тезисов конференции «Прекрасная эпоха журналов 1880-1914 гг.» [216], проходившей в Кане в 2000 г. Составленный под редакцией Ж. Плюэ-Деспатан, М. Леймари и Ж.-И. Молье, этот труд вносит много нового в историю французской прессы периода Belle Époque, затрагивая такие проблемы, как: уровень изученность научных журналов, печатных изданий, ориентированных на женскую аудиторию; витальность журнала конца XIX в. в контексте его взаимоотношений с читательской аудиторией; журнал как проявление урбанизма; французские печатные издания и их литературные сателлиты в других европейских странах.

Несмотря на ценность замечаний, высказанных в большинстве публикаций сборника, следует отметить, что иллюстрированный французский журнал затрагивается лишь в одной небольшой статьей, посвященной прессе, носящей сатирический характер. Бертран Тийе, автор данной публикации, большое внимание уделяет формату, страничной организации, качеству бумаги, механическому способу печати того или иного журнала, определению статуса художника-рисовальщика, сотрудничающего с журналом на правах журналиста. При рассмотрении иллюстрированных сатирических журналов Б. Тийе предлагает учитывать географический фактор [251]. В доказательство успешности предложенного классификационного метода исследователь приводит в пример «Le Chat Noir», «Le Mirliton» и «La Lanterne de Bruant», с которыми сотрудничали по преимуществу мастера, проживающие на монмартрском холме.

Еще одним фактором, который должен браться в расчет при попытке классификации французской иллюстрированной прессы, Б. Тийе считает экономическую заинтересованность [251, p. 227], поскольку, как показывает опыт, нуждающийся в деньгах художник в конце XIX – начале XX вв. один и тот же рисунок может печатать одновременно в нескольких иллюстрированных журналах. Ту же самую практику осуществляет и издатель, в случае если ему принадлежит сразу несколько печатных органов. Ярким примером тому может служить Самуэль Шварц или Андре де Жонсьер, которые перепечатывали рисунки по два-три раза. Б. Тийе убедительно доказывает, что фактор экономической заинтересованности

дополнительно позволяет взглянуть другими глазами на проблему политической ориентации того или иного журнала. Исследователь резонно иллюстрирует свою мысль анализом «L'Assiette au beurre», журнала, который большинство исследователей французской прессы склонны причислять либо к социалистическому, либо к анархическому лагерю. Исследователь указывает на то, что опыт «L'Assiette au beurre» показателен, ибо во имя достижения экономической выгоды внутри одного журнала сотрудничают такие политически антиподы, как Ж.-Л. Форен и Т.-А. Стейнлен, Каран д'Аш и А.-Г. Ибельс.

На примере статьи Б. Тийе видно, что в отличие от историков французской прессы искусствоведы, занимающиеся проблематикой конца XIX – начала XX вв., продвинулись куда дальше в изучении французского иллюстрированного журнала.

Одной из первых научных искусствоведческих работ, где бы предпринималась попытка масштабной систематизации иллюстрированного журнала XIX в., стала монография Филиппа Робер-Жон «От Домье до Лотрека. Эссе об истории французской карикатуры с 1860 по 1890 год» [222]. Данная работа написана на основе защищенной в 1955 г. по той же теме докторской диссертации, которую Ф. Робер-Жон писал под бдительным научным руководством Жана Адемара [45; 46; 47]. Как следует из названия, французский иллюстрированный журнал конца XIX – начала XX вв. затрагивается в данном исследовании лишь косвенно. Однако попытка привести этот огромный пласт материала в некую систему все же имеется.

Для начала отметим те новации, которые дают о себе знать уже в первой главе исследования, где Ф. Робер-Жон ранжирует иллюстрированную прессу исходя из жанровых особенностей карикатуры. Избрав в качестве основного критерия оценки уровень интенсивности ее художественного развития, в зависимости от рассматриваемого периода он отдает приоритет либо политической, либо социально-бытовой карикатуре. Поскольку политическая карикатура 1880-1890-х гг., как считает Ф. Робер-Жон, не представляет из себя ничего выдающегося, журнальная графика этого периода рассматривается только тогда, когда речь заходит о сатирическом рисунке социально-бытового характера. При этом

Ф. Робер-Жон оговаривает, что «деления журналов по принципу политической или социальной сатиры, недостаточно для того, чтобы наглядно показать истинный охват деятельности карикатуры. Существует множество журналов, специализирующихся в более узких областях, а также те, которые ставят перед собой более определенные цели» [222, p. 11]. Под ними исследователь подразумевает биографические журналы, в которых печатается большое количество портретов-шаржей, журналы, посвященные моде, спорту, туризму и путешествиям, женские и детские издания.

В первой же главе можно найти небезынтересные замечания об особенностях коллекционирования карикатуры XIX в., о длительности существования и управления иллюстрированных журналов. Сделав в конце второй главы, посвященной цензуре, вывод о значительной роли «ножниц тетушки Анастасии» и принятых ею законов в развитии сатирического рисунка [222, p. 40], Ф. Робер-Жон в третьей главе переходит к подробному рассмотрению политической карикатуры середины XIX в., по понятным причинам оставив в стороне 1880-1890-е гг. Этому периоду суждено вновь включиться в повествование лишь в следующей, четвертой, главе.

Здесь же мы обнаруживаем редкое для исследователя французской иллюстрированной прессы внимание, которое автор уделяет одному из важнейших жанров графики XIX вв. — comic strip, положившему начало столь популярным в XX в. комиксам и опосредованно мультипликационным фильмам [222, pp. 77-78]. Вслед за этим Ф. Робер-Жон анализирует другую разновидность графического искусства, вызывавшую интерес как со стороны мастеров, так и со стороны публики, — силуэт, который, по его мнению, в 1880-е гг. приведет к возрождению театра теней в кабаре «Le Chat Noir» [222, p. 78]. В отдельную главу исследователь выделяет анализ портретов-шаржей, которые он считает значительным достижение графического журнального искусства XIX в. Все это, безусловно, обогащает представление о трансформации карикатуры на рубеже веков и позволяет взглянуть на ее эволюцию в новом свете.

Ф. Робер-Жон не обходит вниманием и иконографические особенности журнальной иллюстрации XIX в. Он выделяет сквозные темы, исходя из анализа которых можно было бы осуществить попытку систематизации столь многочисленных источников. Ими становятся: образ женщины во всем многообразии его проявлений, жизнь военных, нравы крестьян и жителей деревни, мода, слуги, адвокаты, изобразительное искусство и театр. Но в отличие от большинства исследователей французской карикатуры, которые, как мы увидим, на этом и останавливаются, Ф. Робер-Жон идет дальше и становится одним из первых исследователей французской прессы, кто поднимает вопрос о художественной составляющей журнальной иллюстрации. Он говорит об особенностях графического языка отдельных мастеров, об их стилистической принадлежности, о таком важном для конца XIX в. понятии, как графический каламбур. В главе «Рисовальщики и их стиль» среди огромного множества художников, исследователь умеет выделить ведущих — А. Робида, Ж.-Л. Форена, А. Виллетта и Каран д'Аша [222, pp. 155-167] — и назвать их третьим поколением французских графиков после Оноре Домье и Андре Жиля. «С концом века, — подводит итог исследователь, — юмористический рисунок начинает признаваться. Его больше не считают простым развлечением, которое не заслуживает обсуждения […] Мы присутствует при своеобразном освящении. Сатирический рисунок становится признанным жанром, у которого есть свои почитатели, свои историки и свои летописцы. Это может объяснить уважение и успех, которыми пользовались Форен и Каран д'Аш» [222, p. 168].

Если «От Домье до Лотрека. Эссе об истории французской карикатуры с 1860 по 1890 г.» практически не сопровождается иллюстративным материалом, то «Карикатура от Второй Империи до Прекрасной эпохи» [223] того же автора, наоборот, перенасыщена великолепным подбором иллюстрации. В этой работе, напоминающей больше каталог к выставке, Ф. Робер-Жон, уложившись в 23 страницы, резюмирует изданную в 1960 г. монографию, не внося ничего существенно нового. Он по-прежнему выделяет три ведущих жанра карикатуры — политическую, социально-бытовую и портрет-шарж. 1880-е гг. он называет

Ренессансом бытовой карикатуры, который приводит к рождению новых жанров и иконографии.

Другим важный трудом, который также был издан в 1960-е гг., является «Карикатура и пресса во времена Третьей Республики» Жака Летева [183]. Не будет преувеличением сказать, что эта небольшая работа, изданная в карманном формате, является одним из ключевых исследований французского иллюстрированного журнала конца XIX – начала XX вв.

Структура исследования заслуживает того, чтобы о ней сказали несколько слов. Ж. Летев умеет найти удивительный баланс между описанием эпохи, ранжированием журналов и представлением ведущих мастеров-карикатуристов, работающих в исследуемый период времени. Возьмем, к примеру, главу «Во времена республиканской цензуры». Сказав пару слов об особенностях прессы Второй Империи, исследователь дает краткий общий обзор сатирических журналов, выходивших в первые недели Республики. Далее следует небольшой параграф, посвященный Коммуне. Затем подробно разбираются ведущие политические журналы. Отдельно автор останавливается на изданиях, высмеивающих нравы эпохи. Финальная часть главы целиком отдается наиболее значимым художникам, где Ж. Летев говорит об Оноре Домье, Шаме, Альфреде Греване и Андре Жиле. Таким образом, автору удается соблюсти то уникальное равновесие, которое возникает благодаря вниманию, равнозначно уделяемому как политической, так и бытовой карикатуре, как журналу в целом, так и отдельному мастеру в частности.

Иллюстрированная пресса периода Belle Époque также условно делится Ж. Летевом на два противоположных лагеря — политический иллюстрированный журнал и иллюстрированный журнал, носящий развлекательный характер. И тот, и другой систематизируются исследователем по принципу образно-тематической и иконографической близости.

Говоря о политической карикатуре, Ж. Летев в первую очередь обращается к журналам, остро отреагировавшим на дело Дрейфуса. Здесь он традиционно останавливается на «Le Sifflet», «Psst…!», сравнительный анализ которых

выделяется в отдельный параграф, «La Feuille», «La Père Peinard», «La Silhouette», «Le Grelot». Далее рассмотрение политических иллюстрированных журналов следует по тематическому принципу, где акцент ставится на антиклерикализме, антимилитаризме, антисемитизме, политическом режиме и его художественном отражении. Отдельное внимание уделяется карикатуре на внешнеполитическую жизнь Третьей Республики. Здесь в отдельные параграфы выделяется карикатура на Германию, Англию и Россию. В своем анализе политической французской карикатуры периода Belle Époque Ж. Летев чаще всего обращается к таким журналам, как «Le Rire», «Le Sourire», «La Caricature», «Le Chambard Socialiste», «Le Grelot», «La Feuille» и «Le Courrier Français». Роль первой скрипки в истории французской политической карикатуры Fin de Siècle исследователь оправданно отдает «L'Assiette au beurre».

Иллюстрированная пресса, носящая развлекательный характер и работающая преимущественно с жанром бытовой карикатуры, также сужается Ж. Летевом до четко очерченного круга нескольких сквозных тем. «Социальная картина, предложенная карикатуристами, — пишет исследователь, — относительно ограничена. При ближайшем рассмотрении может показаться, что большинство французов около 1900 г. принадлежали к праздному классу, окруженному прислугой, живущему за счет ренты и проводящему большую часть времени в охоте за удовольствием» [183, p. 126]. В доказательство этой мысли Ж. Летев в качестве ведущих тем выделяет следующие: слуги, буржуазия, врачи и военные, снобы и миряне, охота за удовольствием, каникулы, искусство, литература и театр, а также последние новинки. При анализе бытовой карикатуры расширяется и круг мастеров, к творчеству которых обращается Ж. Летев. Здесь чаще всего встречаются имена Ж.-Л. Форена, Эрманн-Поля, А. Гийома, А. Фэвра, Ш. Леандра, Ф. Пульбо. Среди журналов все реже можно видеть «L'Assiette au beurre» и все чаще «Le Courrier Français», «Le Cri de Paris», «Le Rire». Говоря о карикатуре, связанной с изображением театральной жизни французов, Ж. Летев даже вспоминает о «La Plume» и «La Revue Blanche», журналах, которые если и печатали сатирические рисунки, то делали это очень редко.

Интересно отметить одну особенность, которая по необъяснимым причинам редко привлекает исследовательское внимание, — значение подписи (или легенды, как ее называют французы) при рассмотрении сатирического рисунка на бытовой сюжет. В отличие от большинства коллег, Ж. Летев порою уделяет подписи значительно большее внимание, чем самому рисунку, что не удивительно, ведь подпись в этот период теряет функцию комментария и перерастает в нечто большее, обладающее высоким уровнем самостоятельности по отношению к рисунку. Подпись становится эпиграфом, неотъемлемым элементов графического произведения, без которого заложенный автором семантический код часто перестает поддаваться дешифровке.

Отдельно следует сказать, что Ж. Летев не всегда оказывается точен в своих замечаниях. Так, к примеру, в главе «Сатирическая пресса в час свободы» исследователь пишет: «Некоторые сотрудники L’Assiette au beurre в 1906 г. были арестованы. Деланнуа был приговорен к двум годам тюрьмы и 6000 франков штрафа за то, что в 12-ом номере Hommes du jour за 1908 г. представил в образе мясника генерала Амада, прославившегося своими действиями в Марокко. В апреле 1912 года Гранджуан также оказался в тюрьме, где умер от туберкулеза» [183, p. 47].

Во-первых, Ж. Гранджуан был приговорен к 18 месяцам тюрьмы за антимилитаристские и антипарламентские публикации не в 1912, а в 1911 г. Во-вторых, в тюрьму он так и не попал, поскольку предпочел заключению ссылку в Германию, где в Дармштадте проводил время за тем, что рисовал пастелью свою любимую танцовщицу — Айседору Дункан, горячим поклонником которой он был еще с 1904 г. и с которой, возможно, у художника сложились любовные отношения. Почти весь 1912 г. Ж. Гранджуан провел в Венеции и Египте, где тогда Айседора Дункан выступала с гастролями. Когда же в конце 1912 г. художник вернулся во Францию и получил помилование, это не остановило его в дальнейшей критике государственной политики Франции. Ж. Гранджуан умер 12 ноября 1968 г. в возрасте 93 лет признанным мастером политического плаката. В этом свете неосторожное замечание Ж. Летева ставят под удар научную точность некоторых

его выводов, а также заставляет с осторожностью относиться к фактологической составляющей исследования.

Традицию систематизации иллюстрированного журнала рубежа XIX–XX вв. по принципу образно-тематической и иконографической близости перенимает Мишель Мело. В этом он, бесспорно, ориентируется на своего главного предшественника в вопросе изучения французской карикатуры Третьей Республики и своего старшего коллегу по работе в Национальной Библиотеке Франции — Ж. Летева. Между тем, в отличие от предшественников (Ф. Робер-Жона и Ж. Летева) М. Мело применяет данный подход к классификации не бытовой, а политической карикатуры.

Его вступительная статья к небольшой монографии «Прекрасная эпоха и ее обратная сторона. Когда карикатура пишет историю» [58], написанной в соавторстве с Жаном-Пьером Бешю, несмотря на свой малый объем (она укладывается в десять небольших страниц), выдвигает целый ряд новых идей, способных помочь исследователю французской иллюстрированной прессы конца XIX – начала XX вв. Прежде чем представить свое видение эволюции журнала, М. Мело объясняет причины стремительного взлета прессы в интересующий его период: «Прекрасная эпоха, несомненно, называется прекрасной благодаря сатире и иллюстрированной прессе, что и понятно. В условиях растущей экономики, желающей заявить о себе, она [пресса] разом предложила площадку для инвестиций и рекламы. В еще пока горячей борьбе буржуазных фракций за власть она подарила поле битвы. Она процветала повсюду. Два феномена объясняют расцвет прессы в целом и художников-сатириков в частности. Во-первых, обогащение буржуазии после глубокого экономического и политического кризиса, кульминация которого пришлась на 1880 г. Во-вторых, мощь борьбы идей, которые стремились ко все большей и большей демократизации. Внутри этого движения в сторону демократизации в конце XIX в. Республика укрепила свои позиции благодаря *школе* прессы. Обе они оказались связанными, поскольку обучению чтению предшествовала покупка газеты, которая часто была первым, а порою и

единственным букварем. Таким образом, журналы играли главнейшую роль» [58, p. 5-6].

Шквал иллюстрированных журналов, которые в эту эпоху исчисляются даже не десятками, а сотнями, по мнению М. Мело, свидетельствует о разнообразии целевой аудитории. Однако сколь многолик не был бы читатель, его можно свести к двум наиболее распространенным типам — буржуазии зажиточной и требующей наслаждения и буржуазии интеллектуальной. Для первой существует иллюстрированный журнал, носящий исключительно развлекательный характер. Примером может служить «Le Courrier Français», доля рекламы в котором составляет весьма значительную часть. Сюда же можно отнести «La Vie Parisienne» или «Le Frou-Frou». Для второй, интеллектуалов, обладающих более взыскательным вкусом, издаются иллюстрированные художественно-литературные журналы, такие как «L'Aube», «La Revue Blanche» и «La Plume». С ними сотрудничают не только ведущие писатели и поэты, но и художники, профессионализм которых нельзя поставить под сомнение. В основном это мастера, примыкающие к движению символистов.

Журналы, имеющие политическую окраску, М. Мело выделяет в отдельную, третью, категорию, которую, по мнению исследователя, следует ранжировать исключительно по иконографическому принципу. В силу того, что политическая платформа журнала может быть сильно размыта, по мнению исследователя, нужно брать за основу ту или иную сквозную тему, такую как международная или внутренняя политика Франции, и проводить компаративный анализ с другими журналами. Возможными вариантами для проведения сравнительно-иконографического анализа может служить, к примеру, образ рабочего или женский образ.

Следуя предложенному М. Мело принципу классификации, Ж.-П. Бешю применяет сравнительно-иконографическим метод при написании основных 14 глав монографии. Их заголовки говорят сами за себя — положение рабочего, алкоголизм, правосудие и несправедливость, наука и техника, другие страны и т.д. Нужно отдать должное авторам и признать, что в отношении французской

политической карикатуры избранный ими метод, несомненно, работает, позволяя снять с повестки дня проблему сложности определения политической ориентации того или иного печатного органа и сделав решающим инструментов оценки политические взгляды самого художника-карикатуриста. Однако сколь выгодно не смотрелся данный метод на примере анализа карикатуры, сам иллюстрированный журнал в таком случае теряет художественное лицо и не имеет возможности раскрыть специфические, только ему присущие качества.

Именно система классификации, в основе которой лежит сравнительно-иконографический метод, возобладала в европейской традиции исследования французской иллюстрированной прессы конца XIX – начала XX вв. Его кульминацией можно смело считать работы Мишеля Диксмье, а также те труды, которые были выпущены им в соавторстве с другими исследователями.

М. Диксмье является известным специалистом в области французской иллюстрированной прессы. Он высоко зарекомендовал себя еще в 1974 г., опубликовав серьезнейшее исследование о журнале «L’Assiette au beurre» [114]. Его же авторству принадлежат «Республика и Церковь. Образы ссоры» [116], «L'Œil de la Police. Преступления и наказания в период Belle Époque» [118]. Наиболее яркое отражение научная позиция М. Диксмье находит в коллективном труде «Когда карандаш атакует. Сатирические образы и публичное мнение во Франции. 1814-1918» [115], где ему принадлежит одна из глав «Прекрасная эпоха сатирического рисунка». Следуя пути, намеченному предшественниками, а именно Ж. Летевом и М. Мело, для проведения собственного исследования М. Диксмье также избирает сравнительно-иконографический метод анализа. Однако для придания создаваемой конструкции большей системности и для исключения возможных ошибок, автор предлагает разделить имеющийся материал на крупные временные периоды, т. е. М. Диксмье по сути впервые предлагает разработанную периодизацию развития французской иллюстрированной прессы конца XIX — начала XX вв.

Аналогичная попытка была предпринята еще в 1921 г. в работе «Юмористы» Франсисом Карко [84], французским поэтом и писателем. Он также, как и

впоследствии М. Диксмье, попытался периодизировать французский иллюстрированный журнал. Прессу рубежа веков Ф. Карко разделил на 3 крупных этапа: период 1880-х гг., связанный с деятельностью локальных журналов, таких как «Le Chat Noir», 1890-е гг., где пальма первенства отдавалась «Le Courrier Français», «Le Rire» и «Le Journal Amusant», и 1900-1914 гг., где главным достоянием иллюстрированной прессы называлось «L'Assiette au beurre». Мерилом, с помощью которого автор считает возможным судить о значении того или иного графика для развития французской иллюстрированной прессы, является индивидуальный стиль и художественное мастерство. Благодаря такой расстановке акцентов во второй главе лидирующее положение занимают Ф. Ропс, Ж. Сера, Т.-А. Стейнлен, А.-Г. Ибельс, Ж.-Л. Форен, А. Виллетт, Каран д'Аш, А. де Тулуз-Лотрек, А. де Ста, Ж. Тире-Бонье [84, pp. 19-33]. В третьей главе художественными доминантами 1890-х — 1900-х гг. автор по-прежнему считает А. Виллетта и Ж.-Л. Форена, к которым присоединяются А. Пиль (что по меньшей мере странно, ибо художественная активность мастера сходит на нет после распада «Le Chat Noir»), П. Баллюрио, Ж. Дорвиль, Ж. Гранджуан, О. Эдбринк, Г.-А. Жоссо (чью фамилию Франсис Карко пишет с ошибкой — Josset), Ж. д'Остойя, Л. да Камара, Ф. Валлоттон и К. ван Донген [84, p. 35-50]. Из приведенного списка имен понятно, что 1900-е гг. автор считает периодом «L'Assiette au beurre». Что же делать с 1890-ми гг., Франсис Карко, по-видимому, не знает и по необъяснимым причинам называет ведущими изданиями «Le Courrier Français», «Le Rire» и «Le Journal Amusant».

Возвращаясь к М. Диксмье, отметим, что к стилистическому методу анализа, интуитивно предложенному Ф. Карко, он прибегает редко. В значительно большей степени его волнует периодизация, которая по сравнению с «Юмористами» Ф. Карко, сильно усложняется, и иконографические особенности каждого из выделенных этапов. Он пишет: «Как дать отчет изобилию журналов, которые публиковали сатирические рисунки в период 1880-1920-х гг.? Сравнение политических событий с экстраординарной графической активностью в эти десятилетия позволяет выявить четыре основных периода, каждому из которых

соответствует рождение новых журналов, отражающих общественное мнение» [115, p. 57]. Первый период М. Диксмье ограничивает 1877-1887 гг., говоря о том, что именно в это время происходит переход от республиканский антиклерикальных журналов, представленных в лице «Le Grelot», «Le Don Quichot», «La Lanterne de Boquillon» и «Le Carillon», к печатным органам, которые развиваются под эгидой монмартрских кабаре — «Le Chat Noir», «Le Mirliton», «Le Courrier Français», «La Caricature». Второй период, названный исследователем экстремистским, антипарламентаристским и ярко антисемитским, датируется 1887—1902 гг. (1905 г.) и получает свое ярчайшее отражение в буланжистских «Le Pilori» и «La Bombe», в бонапартистских «Le Grelot» и «Le Don Quichot», в анархистских «Le Père Peinard» и «Le Chambard Socialiste», а также в дрейфусарских или антидрейфусарских «Psst…!», «Le Sifflet», «Le Cri de Paris». 1905 год и принятие закона об отделении церкви от государства открывает третий период, где борьба разворачивается между «Le Pèlerin» и «La Colotte», «Les Corbeaux», «L'Assiette au beurre», «Le Canard Sauvage», «Les Temps Nouveaux», «La Voix du People». Далее следует четвертый период, который перешагивает границы Belle Époque и мобилизует прессу для принятия активного участия в событиях Второй Мировой войны.

После небольшого введения М. Диксмье обращается к уже заявленному поэтапному рассмотрению иконографических особенностей каждого из обозначенных периодов, подкрепляя свои утверждения прекрасно подобранными иллюстрациями. В конце «Когда карандаш атакует...» можно найти не только биографический и библиографический указатели, но и синхронистическую таблицу с 1814 по 1918 г., где легко сопоставить политические события с историей французской сатирической прессы и наглядно убедиться в широких возможностях концепции М. Диксмье и его авторского коллектива.

Абсолютно иной подход к изучению и классификации французского иллюстрированного журнала выдвигают американские исследователи, обратившиеся к данной проблематике благодаря уникальным фондам Художественного музея Д. В. Циммерли при Рутгерском университете Нью-

Джерси. Этот музей знаменит не только Рябовской коллекцией русской живописи или лучшим за пределами России собранием советского нонконформистского искусства (собрание Додж), но в том числе и благодаря обширной и постоянно растущей коллекции французской графики рубежа XIX —XX вв. Как пишет Филлип Дэннис Кейт, директор Художественного музея Циммерли, «фокус коллекции направлен на мастеров, чьи имена не столь упрочнились в исследованиях по истории искусства и, в результате, на художественном рынке. Основной посыл коллекции заключается в том, чтобы не только показать высокие эстетические ценности работ большого количества малоизвестных художников, но и отразить основные художественные тенденции эпохи. Главный акцент делается на мастерах, которые являлись частью литературного и художественного авангарда Монмартра, а также тех, кто регулярно сотрудничал со средствами массовой информации, оформляя журналы, книги, театральные программки, афиши. Коллекция Циммерли, таким образом, служит важным инструментом в оценке французского общества» [88, p. IX]. Таким образом, для реконструкции истории графики, в том числе и журнальной, Ф. Д. Кейт, как приверженец идей ревизионизма, предлагает использовать комплексный подход, позволяющий задействовать как привычные технико-технологический, сравнительно-иконографический и формально-стилистический методы анализа, так и применять элементы историко-социологического, социокультурного, культурологического и историко-экономического подходов.

Свое предложение Ф. Д. Кейт реализует не только в музейно-административной работе. Являясь одним из ведущих мировых специалистов в области изучения французской печатной графики конца XIX — начала XX вв., свои научные установки он претворяет в жизнь в многочисленных трудах. Под его редакцией, а также в соавторстве с ним, вышел целый ряд важных исследований, среди которых невозможно не назвать «Революция цвета. Цветная литография во Франции. 1890-1900» [87], «Теофиль-Александр Стейнлен» [93], «От Писсарро до Пикассо. Цветной офорт во Франции. Шедевры из собрания библиотеки Художественного музея Джейн Вурхис Циммерли» [94]. Отдельно следует назвать

несколько каталогов выставок, которые проходили как в США, так и за их пределами. «L’Estampe originale. Художественная печатная графика во Франции. 1893-1895» [90] является каталогом к выставке, проходившей в 1991 г. в Музее Ван Гога в Амстердаме. «Печатное изобилие. Париж 1890-х.» [97] и «Тулуз-Лотрек и Монмартр» [249] — две выставки Национальной галереи искусства в Вашингтоне, сопроводительные каталоги к которым писались совместно с Ричардом Томсоном, профессором изобразительных искусств Эдинбургского университета, ведущим специалистов по французскому искусству Fin de Siècle и автором нашумевшей «Проблемной Республики» [250].

Как видно из названий выше перечисленных работ, объектом научных интересов Ф. Д. Кейта является печатная французская графика во всем ее многообразии — от авторского эстампа до журнальной иллюстрации, от плаката до наброска. Что же до художественного наследия французского иллюстрированного журнала, то оно находит свое наиболее полное отражение в работе «Графическое искусство и французское общество. 1871-1914» [88]. Сюда входят четыре эссе: «Париж, увиденный глазами художника», «Париж как Мекка удовольствий. Женщины во Франции эпохи Fin de Siècle», «Между природой и символом: французский эстамп и иллюстрация на рубеже веков» и «Художник-график в Париже Fin de Siècle».

Авторство последнего эссе принадлежит Патрисии Эккерт Бойер, исследователю, с которым Ф. Д. Кейт в 1991 г. будет курировать выставку в Музее Ван Гога. Несмотря на первоначально заявленный иконографический метод анализа, П. Э. Бойер вслед за Ф. Д. Кейтом выдвигает целый ряд новых критериев оценки художественного наследия французской печатной прессы. В первую очередь, она указывает на значимость способа печати, который редко берется в расчет, и, исходя из этого, предлагает условно разделить французские иллюстрированные журналы на два типа. Первый — те, которые используют для иллюстративного оформления авторский эстамп, т.е. подписной авторский оттиск, имеющий статус станкового произведения, в печати которого принимал непосредственное участие сам художник. Второй — те, которые

фотомеханическим способом воспроизводят авторский рисунок или гравюру без участия мастера. К первому типу П. Э. Бойер относит «L'Estampe originale», «La Revue Blanche» и «La Plume». Ко второму — большинство печатной иллюстрированной прессы, представленной в лице «L'Escarmouche», «Le Chambard Socialiste», «Le Rire», «Le Chat Noir» и т.д.

Для того чтобы не утонуть в этом море иллюстрированных журнальных изданий, прибегающих к услугам фотомеханики, П. Э. Бойер предлагает внимательнее присмотреться к деятельности коллекционеров, которые еще в 1890-е гг. сумели отделить зерна от плевел. В качестве примера она приводит собирательскую деятельность Эдуарда Клейнманна, который в 1891 г. по инициативе главного редактора журнала «Le Courrier français» начинает продавать оригинальные рисунки, приобретенные Жюлем Роке для печати в журнале. Первый аукцион проходит 1 июля 1891 г. в Отеле Друо. На нем представлены работы Т.-А. Стейнлена, Ж. Шере, А. Виллетта, Л. Леграна, А. Ривьера, А. де Тулуз-Лотрека. Следующий аукцион проводится в марте 1893 г. В это же время в редакторской колонке «Le Courrier français» появляется утверждение о том, что «стоимость рисунков Виллетта, ценность которых не может быть переоценена, будет расти. Мы можем уверить наших читателей, что, приобретя одну из этих работ, они окажутся в выигрыше, поскольку подпись становится все дороже каждый день» [88, p. 121]. Э. Клейнманн, как видно из этих слов, продавал уникальные подписанные фотомеханические оттиски, напечатанные на китайской бумаге. Роке настаивал на том, что подобный «второй оригинал» обладает той же стоимостью и значимостью, что и рисунок, легший в основу, т.е. авторский эстамп. К 1896 г. Э. Клейнманн начал продавать подписные напечатанные фотомеханическим способом работы из «Le Rire», тем самым, с одной стороны, закрепив за фотомеханическим способом передачи авторского эстампа высокий художественный статус, с другой, значительно сузив круг востребованных художников, а, следовательно, и журналов, с которыми они сотрудничают.

П. Э. Бойер вслед за Э. Клейнманном выделила наиболее существенные журналы, демонстрирующие наивысшие художественные достижения

французской иллюстрированной периодической прессы. В этот список вошли: «Le Chat Noir», «Le Courrier français» и «Le Rire», которые в основном работали с фотоцинкографией; «L'Estampe originale», «La Revue Blanche», «L'Escarmouche» и «La Plume», использующие авторский эстамп; анархистские «La Révolte», «Les Temps nouveaux», «Le Père Peinard», «Le Chambard Socialiste», «La Feuille», «L'Assiette au beurre», «Le Canard Sauvage»; дрейфусарский «Le Sifflet» и антидрейфусарский «Psst…!».

Комплексный подход к классификации иллюстрированных журналов, который предлагают и успешно применяют в своих работах Ф. Д. Кейт и П. Э. Бойер, в отличие от пуристского искусствоведческого сравнительно-иконографического и стилистического методов анализа, предоставляет исследователю значительно большую гибкость. Он позволяет решить сразу целый ряд острых вопросов. К примеру, классификация французской иллюстрированной прессы согласно уровню коллекционно-экономической заинтересованности дает возможность учитывать не только технико-технологические аспекты, но художественное качество графической продукции, ее ценообразование, публичную востребованность мастера, его отношения с публикой, социальный уровень его потенциального заказчика и покупателя, зависимость образно-тематической структуры произведений от рыночных отношений и т. п. Одновременно очерчивается ряд мастеров, которые создают художественное лицо эпохи. Возникает возможность уделить большее внимание иконографическому и стилистическому анализу этой стороны их творчества. Комплексный подход дополнительно снимает проблему жесткого определения политической ориентации журнала, а также его жанровых предпочтений. Оказывается, что не только бытовая или политическая карикатура творит историю французской иллюстрации рубежа веков. Иллюстрированный журнал начинает рассматриваться как художественный трамплин для зарождающегося авангарда.

В России французский журнал конца XIX – начала XX вв. вряд ли можно считать изученным на достаточном уровне. На сегодняшний день с трудом можно назвать исследование, посвященное французской иллюстрированной прессе

рубежа веков, в котором бы рассмотрению данной проблемы уделялось более половины страницы.

Эти редкие работы можно условно разделить на две группы — те, что были написаны историками мировой журналистики, и те, что принадлежат перу историков искусства. Однако подчеркнем, что предложенное деление очень условно, ибо ни в первой, ни во второй группе исследований французский иллюстрированный журнал не является основным объектом изучения, не получает должного научного внимания и рассматривается скорее пунктирно, удостаиваясь лишь краткого упоминания. Историки журналистики делают больший акцент на журналах политико-социальной, экономической и развлекательной направленности. Искусствоведы предсказуемо педалируют художественные особенности. Но общая тенденция едина — и те, и другие стараются аккуратно обойти стороной взрывоопасную тему воссоздания хронологии развития иллюстрированной прессы, ибо количество журналов и имен столь велико, а срок их жизни зачастую столь мал, что для историков журналистики они не слишком показательны, а для историков искусства их слишком много. Как следствие, другим важным моментом в оценке отечественной научной позиции в отношении французской иллюстрированной прессы Fin de Siècle является полное отсутствие системных представлений о том, как складывался и развивался, как печатался, как редактировался, чем специфически отличался от своих предшественников французский иллюстрированный журнал Belle Époque. Последние годы ситуация постепенно начала меняться, но тем не менее французская (и шире европейская) иллюстрированная пресса, как и многие другие темы, связанные с внехрестоматийной историей европейского искусства рубежа XIX – начала XX вв., пока продолжает ждать отечественного исследователя.

Среди научных трудов историков искусства счастливым исключением является работа «Европейская тиражная графика от Гойи до Пикассо» Владимира Владимировича Полякова [26], которую бы хотелось отметить в первую очередь. Тематически данный труд, вышедший относительно недавно, а именно в 2002 г., связан преимущественно с изучением авторской тиражной гравюры, т. е. той, что

делалась непосредственно с авторских досок при соблюдении авторского же контроля. Но учитывая специфику системы продажи и распространения станковой графики рубежа XIX — XX вв. В. В. Поляков вынужден коснутся проблемы иллюстрированной прессы и выделить для этого отдельную главу под названием «Fin de Siècle: журналы и художники» [26, с. 55-84].

В ней автор впервые на русском языке затрагивает такие значимые вопросы, как современное ценообразование на печатную продукцию рубежа веков, разнообразие применяемых в то время репродукционных техник, соотношение авторского и репродукционного начала в печатной графике модерна, проблема репродуцирования и отношения к нему тогда и сегодня. На основе сделанных выводов автор ожидаемо предлагает ранжировать журналы рубежа веков по технико-технологическим особенностям печати. Однако в отличие от П. Э. Бойер, В. В. Поляков основывается не на предпочтениях коллекционеров, типа Э. Клейнманна, а на оценке степени авторского участия в создании произведения искусства. В развитии печатной графики 1890-х гг. он обозначает две, по его мнению, совершенно противоположные тенденции [26, с. 59] — многочисленные массовые издания, к которым можно отнести большую часть печатных журналов Франции, издававших иллюстрации с помощью фотомеханического репродуцирования, и альбомы и папки, включающие в себя оригинальные авторские литографии большого формата с широкими полями и подчеркнутым станковым характером.

Первые, т. е. репродукционные издания, В. Полякова интересуют мало, поэтому из огромной массы различного рода печатной продукции он останавливается на двух наиболее крупных регулярным изданиях — «Le Rire» и «L’Assiette au beurre» [26, с. 72]. «Le Rire» удостаивается исследовательского внимания благодаря 17 рисункам А. де Тулуз-Лотрека, которые печатаются здесь в период с 1894 по 1897 гг. «L’Assiette au beurre» привлекает В. Полякова из-за относительно высокой применяемой техники печати. Как известно, отдельные

номера «Кормушки»[2] издавались литографическим способом, что в глазах автора является достойным поводом для упоминания.

Вторые, т. е. те, что В. Поляков обозначил как альбомы и папки с авторскими эстампами, в отличие от репродукционных журналов, анализируются весьма подробно с приведением интереснейших сравнительных аналогий с книжной иллюстрацией, крупными литературно-художественным журналами, параллельно существовавшими за рубежом, с бельгийским издательским опытом группы «XX» и т. п. В результате благодаря усилиям и богатейшему опыту В. Полякова впервые в отечественном искусствознании предлагается убедительная концепция оценки графического наследия таких издательских проектов, как «Les Maître de l'Affiche», «L’Estampe original», «L’Epreuve», «L’Estampe Moderne», «La Revue Indépendante», «La Revue Blanche» и других.

За исключением работы В. В. Полякова среди исследований, принадлежащих отечественному искусствознанию, применительно к теме французской журнальной иллюстрации, к сожалению, отметить можно лишь несколько трудов, время издания которых в основном приходится на 1960—1980 гг. В первую очередь, следует назвать работу Варвары Владимировны Туровой «Современная французская графика. Плакат. Карикатура» [30], опубликованную в далеком 1966 г. В разделе, посвященном истории карикатуры, автор уделяет теме журналов 1880-х гг. 7 страниц [30, с. 99-106], что непомерно много, учитывая тот факт, что в других монографиях данный период упоминается лишь вскользь. Среди поворотных исторических моментов, приведших к сложению нового типа карикатуры, В. В. Турова верно называет отмену цензуры во Франции, падение цен на бумагу, изобретение «важных типографических — печатных и наборных машин» [30, с. 99], высокий уровень издательской конкуренции, связь с литературой.

В основу типологии иллюстрированных журналов 1880-х гг. В. В. Турова поначалу кладет географический принцип, выделяя, к примеру, монмартрскую

[2] В переводе с французского «L’Assiette au beurre» — выгодное, доходное место, казенный пирог, кормушка, хлебная должность.

журнальную графику и причисляя к ее представителям А. Виллетта, А. де Тулуз-Лотрека, Т.-А. Стейнлена, А. Робида, Ш. Леандра. Она отмечает ее неоднородность оставив данное утверждение, к сожалению, без пояснения.

Переходя к анализу журнальной карикатуры 1890-х гг., В. В. Турова указывает на усиление политической тематики и называет лидерами среди французской прессы «маленькие иллюстрированные газеты-листки» [30, с. 102], а именно «La Feuille», «Le Sifflet», «Psst…!». Что ценно, говоря об их иконографической специфике, исследователь подмечает особенность, которую иностранные авторы в основном оставляют без внимания. В. В. Турова пишет: «Эти листки разной политической ориентации, одни поддерживают армию, другие суд, третьи возражают и против того и против другого. Если Форэн, занимавший тогда крайне правую позицию, изображает адвоката, попирающего генеральский головной убор, то ему немедленно отвечает левый Ибель, повторяя ту же композицию, но с переменой мест участников — тут уже генерал топчет адвокатскую шапочку. Если в одном листке изображен финансист, дающий взятку министру юстиции (Форэн), то в другом в толь же неприглядном свете изображается генерал (Стейнлен)» [30, с. 102].

Самым значимым свершением начала XX в. во французской иллюстрированной печати В. В. Турова считает «L’Assiette au beurre», который, по ее мнению, «объединил вокруг себя всех ведущих рисовальщиков Франции» [30, с. 105]. Но самое главное, что отмечает автор, — это преемственную связь «Кормушки» с графической традицией Франции, а именно с «L’Eclipse» и «La Feuille». Подобную наследственную связь В. В. Турова объясняет крайне интересно, называя два значимых фактора, — определенность политической позиции и не меньшую определенность со стилистической манерой, возникающей благодаря тому, что «издавали их сами художники» [30, с. 106].

Несмотря на меткие исследовательские замечания и чудесные авторские находки, которые были сделаны В. В. Туровой, ее труд страдает определенной неполнотой и рядом неточностей. Первое, что обращает на себя внимание, — искаженная периодизация. По В. В. Туровой получается, что монмартрская

графика, в основном представленная в журнале «Le Rire» (что уже заведомо не верно, ибо «Le Rire» объединял значительно более широкий круг мастеров и в определенный момент вообще приобрел космополитичный характер), послужила катализатором для формирования карикатуры второй половины 1890-х гг. Сегодня понятно, что монмартрская карикатура — это прежде всего «Le Chat Noir» и «Le Mirliton». Мастера, которые были заняты в этих изданиях, действительно участвовали в журнальной политической пикировке «La Feuille», «Le Sifflet», «Psst…!». Но развлекательный фумизм «Le Chat Noir» 1880-х гг. и яростные графические атаки «газет-листков» разделены периодом в более 10 лет. За эти годы большая часть мастеров прошла грандиозную стилистическую трансформацию, поучаствовала в огромном количестве различных по исторической значимости печатно-издательских проектах, издала авторские графические сборники и т. д. Поэтому указывать на прямую связь между монмартрскими локальными журналами и политическими иллюстрированными листками следует с большей исследовательской осторожностью, принимая при этом в расчет тот факт, что между обозначенными точками периодизации были «L’Escarmouche», «Gil Blas», «La Caricature» А. Робида, «Le Sourire» и масса других изданий, политическая ориентация которых пусть и не была столь категорично выражена, но тем не менее позволяла печатать на злобу дня острые политические карикатуры. То же касается и «L’Assiette au beurre». Трудно не согласиться, что «Кормушка» является одним из самых ярких графических политических заявлений эпохи. Но как бы громко оно не звучало, ценообразование «L’Assiette au beurre», ее ориентированность на буржуазного читателя, отсутствие серьезных проблем с властью за все годы существования заставляют сегодня отнестись к данному проекту С. Шварца с чуть большим исследовательским скепсисом.

Помимо периодизации в монографии В. В. Туровой имеется еще несколько значимых неточностей, которые требуется оговорить. К примеру, лидерами среди мастеров 1880 – 1890-х гг. автор называет Ж.-Л. Форена и Т.-А. Стейнлена. С точки зрения количества выполненных иллюстраций, это несомненно так. Но количество работ не всегда является показателем лидерства. Скажем, авторитет Каран д’Аша

или А. Робида был ни чуть не меньше, чем у того же Т.-А. Стейнлена. Неслучайно, именно А. Робида выпала честь открыть авторский павильон во время Всемирной Выставки 1900 г., а творчество Каран д'Аша, благодаря сотрудничеству художника с «Le Figaro», быстро получило мировое признание. Примеров можно привести множество. Ясно одно, графические творения Ж.-Л. Форена и Т.-А. Стейнлена очевидно обладают высокой художественной и политической значимостью, но это не делает их однозначными лидерами.

Две рассмотренные отечественные монографии, а именно труд В. В. Полякова и работа В. В. Туровой, являются прекрасным дополнением друг друга. Первый пишет о печатной журнальной иллюстрации, издававшейся в качестве отдельного приложения литературно-художественными журналами. Второй, оставив в стороне авторский эстамп, сосредотачивается на социально-политической и отчасти бытовой карикатуре. В общем-то подобный исследовательский союз создает благотворную искусствоведческую базу, на основе которой при условии наличия исследовательской потенции можно взрастить самостоятельное отечественное мнение об истории французской иллюстрированной прессы 1880-х—1900-х гг.

К сожалению, остальные работы на русском языке, авторы которых так или иначе подходили к рассмотрению французской журнальной иллюстрации рубежа веков, страдают неполнотой. Ограничиваясь чаще всего кратким упоминанием печатного бума Fin de Siècle, авторы не предпринимают попытки систематизации журналов и не вносят ничего значительно нового в историю изучения французской иллюстрированной прессы. Цели и задачи данных трудов направлены на предоставление читателю возможности составить общее представление об истории французской графики и наметить магистральные тенденции в ее развитии. К ним можно отнести девятую тетрадь «Офорты Гойи и западноевропейская гравюра 19 века» из «Очерков по истории и технике гравюры» [17], одним из авторов которой выступил блестящий отечественный специалист по истории западноевропейской графики Евгений Семенович Левитин [22]; каталог выставки «Западноевропейская гравюра и литография XIX — начала XX века из собрания Г. С. Верейского» [5],

вступительная статья к которому была написала Ю. А. Русаковым; несколько выставочных каталогов и каталогов-путеводителей, выпущенных в разные годы Государственным Эрмитажем [12; 23; 25; 39; 41], Государственным музеем изобразительных искусств им. А. С. Пушкина [40], Российской национальной библиотекой [42]; отдельные монографии, посвященные истории техники печати и/или искусству книги [8; 16; 32], работы, целью которых является изучение творчества крупных представителей французской печати [7; 10; 21; 34] или отдельных художественных направлений рубежа веков [9; 19; 20; 31].

Труды отечественных историков западной журналистики столь же немногословны в отношении печатной иллюстрированной прессы, сколько и работы историков искусства. Однако обвинять их в этом было бы по меньшей мере наивно, ибо объектом их исследования является прежде всего слово, а уже потом художественный образ. Обозначенная специфика объекта тянет за собой целый ряд исследовательских особенностей, связанных с тем, как историки журналистики расставляют акценты и выделяют доминантные явления. В отличие от искусствоведов, их в большей степени волнуют вопросы правового регулирования прессы XIX в., анализ зависимости развития печатных СМИ от социально-политических преобразований в отдельно взятой стране (таких как всеобщность образования, урбанизация, развитие транспорта и средств связи, увеличение производительности труда и т. д.), сбор обладающих высокой степенью объективной доказательности статистических данных, тираж и ценообразование, условия распространения печатной продукции, выявление проблемно-тематических профилей изданий.

Среди монографий и сборников статей, посвященных истории журналистики во Франции, особенно интересны те, что публиковались в последние 20-25 лет, поскольку в отличие от предшественников авторы данных исследований имели возможность отказаться от навязываемого в советские годы шаблона и сделать решительный шаг в стороны рассмотрения французских печатных СМИ во всем их политико-экономическом разнообразии.

Первым серьезным отечественным исследованием постсоветского периода, посвященным истории галльской журналистики, стала работа Валентина Сергеевича Соколова «Периодическая печать Франции» [35], вышедшая в 1996 г. В ней автор впервые на русском языке подробно разобрал закон о печати 1881 г., коснувшись тех правовых тонкостей, которые редко затрагивают даже французские исследователи. Прежде всего В. С. Соколов указал на принципиальное историческое значение законодательного акта от 29 июля 1881 г., которое, по мнению исследователя, заключается, во-первых, в том, что «в нем французское право печати впервые приняло современные контуры и легко в основу последующего законотворчества Франции в этой области, став основополагающим фундаментом, по сути, всех последующих шагов во французском законодательстве о печати» [35, с. 65], а, во-вторых, в том, что данный закон стал «классическим в области права печати во всем мире» [35, с. 65]. Важнейшим нововведением закона от 29 июля 1881 г. В. С. Соколов называет то, что для французского законодательства с этого момент не существует так называемых «преступных мнений». Закон не карает «нападки» на основы государственного строя и не признает таковые преступлением [35, с. 66]. Из значимых регламентирующих формальных требований закона исследователь выделяет то, что обязует издателя печатного органа быть совершеннолетним и полноправным французским подданным, то, что для открытия нового издания ему требуется подать соответствующее заявление в прокуратуру Третьей Республики, а также то, что «при выпуске в свет каждого номера газеты или другого периодического издания должны быть представлены два подписанных жераном экземпляра — соответственно — прокурору республики и в министерство внутренних дел» [35, с. 67]. Таким образом, закон о печати от 1881 г. представляется этаким подлинным воплощение французского свободолюбия, отныне отменяющим любые границы и правила. В. С. Соколов с помощью конкретных примеров поясняет, что подобное идеалистическое мнение является заблуждение и что закон различает целую категорию правонарушений, касающихся подстрекательства, преступления против государственной безопасности, распространение заведомо ложной информации,

преступления против общественных интересов, оскорбление президента и т. п. [35, с. 68-69]

За основу для осуществления классификации многообразной французской прессы Третьей Республики В. С. Соколов берет политическую направленность печатного издания. Автор выделяет две большие категории — консервативную, к которой относит «Le Courier de Paris», «Journal de Paris», «Le Soleil», «Le Moniteur Universel», «Le Figaro», «L'Ordre», «Paris-Journal», «Le Gaulois», и республиканскую, представленную «La République française», «Journal des Débats», «XIX siècle», «Le Courier de France», «Siècle», «Petit Journal», «Le Petit Parisien». Среди республиканских журналов В. С. Соколов, не останавливаясь на художественных особенностях, выводит отдельную категорию «газет карикатур», к которым относит «Le Charivari», «Journal Amusant», «Journal pour rire», «Le Grelot», «Le Pilori», «La Lune», «L'Eclipse» и «Don Quichotte». «L'Histoire de France tintamarresque» и «Napoleon III» автор считает изданиям «типично французского жанра историко-юмористических хроник» [35, с. 77], к сожалению, не поясняя, что именно этот «типичный французских жанр» из себя представляет.

К консервативной и республиканской прессе В. С. Соколов добавляет так называемые «красные газеты», а именно «La Rappelle», «L'Égalité», «Le Prolétaire», «Le Cri du Peuple», анархистские издания, газеты правой политической ориентации. В этой части исследователь делает ряд выводов, которые нам представляются сомнительным. Он пишет: «Им [газетам левого толка] приходилось преодолевать неизмеримо большие трудности, чем газетам и журналам конформистского покроя. Относительно ограниченная аудитория их объясняется тем, что, желая быть органами пропаганды, предназначенными, в первую очередь, для просвещения и воспитания своих сторонников, они мало места уделяли материалам привычного для массового читателя «меню» (происшествия, варьете, «романам-фельетонам» и т. д.) и неизбежно тяготели к так называемому «журнализму коммюнике», почти не представлявшему интереса для людей, не интересующихся социализмом». Лишенные финансовой поддержки, они просто были неспособны преодолеть конкуренцию со стороны «больших» газет по 5 сантимов, на которую они

постоянно наталкивались» [35, с. 80]. В случае разговора о «La Rappelle», «L'Égalité», «Le Prolétaire», возможно, это и верно. Но если в качестве примера левой прессы рассмотреть иллюстрированный «L'Assiette au beurre», то ситуация резко изменится. Несмотря на ярко выраженный пропагандистский характер, «Кормушка» обращается к той категории зрителей, которую можно было бы обозначить как платежеспособную, ибо только буржуа мог заплатить в разные годы от 25 до 75 сантимов за номер. А это сильно превышает стоимость тех же «Le Figaro» или «Journal des Débats». По подсчетам Э. и М. Диксмье, тираж издания мог колебаться в пределах от 25 до 40 тысяч экземпляров [114, p. 45]. «L'Assiette au beurre» не просто отказался от, пользуясь словами В. С. Соколова, привычного для массового читателя «меню». Журнал вообще не пользовался словом, если только не брать в расчет авторские подписи под рисунками. К категории «журнализма коммюнике» «L'Assiette au beurre» отнести столь же затруднительно, поскольку политические предпочтения его широкой аудитории были самыми разными. Это было продиктовано тем, что «Кормушку» никогда не собиралась глаголом жечь сердца людей. Она делала это с помощью графического таланта своих мастеров. Отсюда и жизнестойкость, при которой «L'Assiette au beurre» без перерыва выпускался с 1901 г. по 1912 г.

Говоря о прессе развлекательного характера, В. С. Соколов дает ей нелестную характеристику. Он пишет: «Необходимо подчеркнуть, что к началу XX в. во Франции все меньше становилось газет и журналов открыто политических. Зато возрастало число всевозможных неполитических публикаций, в том числе специализированных, которые оказали весьма существенное влияние на менталитет французов, сумев приспособиться, адаптироваться, в первую очередь по своему содержанию и стилю, к массам малокультурной публики» [35, с. 85]. К подобному типу журналов исследователь относит «L'Illustration», «Le Magasin Pittoresque», «La Vie Illustrée», «Le Miroire Illustré», «L'Univers Illustré», со знаком восклицания добавляя, что только этой категории издавалось 250 журналов.

Невозможно не согласиться с тем, что иллюстрированная пресса развлекательного характера была широко распространена во Франции эпохи Fin de

Siècle. Перечисленные В. С. Соколовым журналы действительно не отличались высоким качеством публикуемого материала. С художественной точки зрения, они также мало что из себя представляли: в основном для иллюстрирования использовалась репродукционная графика, которая уже во второй половине 1880-х гг. начала вытесняться фотографией. Однако перечисленные недостатки не должны превращаться в универсальную формулу оценки всей иллюстрированной прессе развлекательного характера. В 1880-е гг. были «Le Chat Noir», «Le Mirliton», «Le Courrier français», в 1890-е гг. выходили «L'Escarmouche» и иллюстрированные приложения к крупным изданиям, таким как «Le Figaro» или «Gil Blas», «Le Cri de Paris», в начале века появился «Cocorico», «Le Frou-frou» и т. д. Все они отличались в той или иной степени высоким художественным качеством, а также востребованностью публикуемого новостного и литературного материала.

«Чрезвычайно примечательным» [35, с. 85] называет В. С. Соколов развитие литературной периодики Третьей Республики. Среди значимых печатных органов подобного типа исследователь называет «Les Annales politiques et littéraires», «Mercure de France», «La Revue de Paris», «La Nouvelle Revue Française», «La Revue Hebdomadaire», «Le Journal de Voyage», «Lisez-moi» и «Nos loisirs». Приведенный В. С. Соколовым список выглядит по меньшей мере странно, поскольку не включает в себя целый ряд значимых, более того, имеющих международного значение, литературно-художественных журналов Франции — «La Revue Blanche», «La Plume», «L'Ermitage». Если отсутствие «La Plume» и «L'Ermitage» простительно, то по меньшей мере недоумение вызывает отсутствие «La Revue Blanche», ставшего прообразом для венского «Ver Sacrum», мюнхенского «Jugend», берлинского «Pan», лондонского «The Studio», опосредованно петербургского «Мира искусства» и московского «Золотого руна». Очевидно, В. С. Соколов выносил суждение о значимости той или иной печатной литературно-художественной площадки, исходя из размера тиража. Поэтому список, приведенный в «Периодической печати Франции», возглавил «Les Annales politiques et littéraires», в 1907 г. насчитывавший, как отмечается В. С. Соколов, 100 тысяч подписчиков [35, с. 85]. Однако высокая тиражность не всегда выступает

свидетельством культурно-исторического значения. «La Revue Blanche» — прямое тому доказательство.

Предложенная В. С. Соколовым классификация французской печатной прессы рубежа веков для отечественной историографии является уникальной и беспрецедентной. Все, что выпускалось в последние годы, не обладает заявленным высоким уровнем всеохватности проблематики и глубиной проводимого анализа.

Попытку систематизации французской прессы XIX — XX вв. в 1999 г. выдвигает Вячеслав Ефимович Аникеев. В работе «История французской прессы (1830-1945)» [1] исследователь условно делит французскую периодическую печать по формату на «большую» и «малую» [1, с. 21-22]. К «большой» В. Е. Аникеев относит издания формата 60×43 см, чья цена варьируется от 10 до 25 сантимов, тираж не превышает нескольких десятков тысяч, а тематика связана с освещением политических и социально-экономических событий. «Малой» В. Е. Аникеев называет ту прессу, чей формат соответствует 45×30 см, цена лимитирована 5 сантимами, тираж превышает 100 тысяч экземпляров, а тематика в основном ограничивается публикацией романов-фельетонов. Информационную «большую четверку», по мнению В. Е. Аникеева, возглавляли «Le Petit Journal», «Le Petit Parisien», «Le Matin» и «Le Journal». По политической окраске выделялась «большая пятерка», к которой относились «L’Echo de Paris», «La Croix», «L’Humanité», «La Presse» и «Le Temps». Среди иллюстрированных журналов В. Е. Аникеев, вслед за В. С. Соколовым, выделяет «L’Illustration» [1, с. 23]. Иллюстрированный художественно-литературный журнал, журнал рекламно-развлекательного характера, политическая иллюстрированная пресса остаются, к сожалению, вне поля зрения исследователя.

В 2000-е гг. выходят еще две монографии отечественный авторов, целью которых является исследование особенностей исторического развития французской и шире европейской журналистики — коллективная монография «История мировой журналистики» [3] под редакцией А. Г. Беспаловой, и «Региональная пресса Франции. История и секреты успеха ежедневных газет» Ю. Ю. Соломонова [36]. Несмотря на универсальность названия, первая названная

работа в историю французской журналистики не вносит ничего существенно нового. Более того, после ознакомления с первым параграфом «Зарождение и развитие журналистики в Европе» первой главы «Периодическая печать XVII-XX вв.» [3, с. 9-47] данной коллективной монографии может сложится ложное представление о том, что французская пресса второй половины XIX в. сложилась как некое единое целое исключительно благодаря усилиям Эмиля де Жирардена, который, по мнению авторов, является лидером французских «penny press» [3, с. 47]. Попыток систематизировать разнообразную прессу Франции рубежа XIX — XX вв. авторы не предпринимают.

Вторая упомянутая работа, «Региональная пресса Франции. История и секреты успеха ежедневных газет» Ю. Ю. Соломонова, несмотря на всесторонность и обстоятельность проведенного автором исследованием, также мало помогает в систематизации французской столичной печати. В параграфе «Газеты департаментов в «золотой век» французской печати (1814–1914 гг.). Зарождение ежедневной региональной прессы» второй главы Ю. Ю. Соломонов указывает на ряд общих черт, которые обычно исследователями остаются незамеченными, но могут быть полезны для понимания особенностей генезиса периодической прессы Франции рубежа XIX — XX вв. В частности, автор указывает на связь французской и американской журналистики, отразившейся в реформировании тематического содержания ревю [36, с. 93]. В рамках заявленной проблематики автор отмечает экстенсивный процесс развития региональной прессы, указывая, что к концу «золотого века» печати во Франции насчитывалось 242 ежедневных провинциальных печатных органа с общим тиражом в 4 млн экземпляров [36, с. 94]. Благодаря приведенным Ю. Ю. Соколовым статистическим данным, убедительно доказывающих высокую потребность столичной прессы в освоении региональных рынков, становится понятна причина, по которой целый ряд иллюстрированных журналов («Le Chat Noir», к примеру) делал попытки издания специальных выпусков, ориентированных на провинциального читателя. Успех был не велик, но это не уменьшает значения

предпринятого усилия и указывает на издательскую смелость Р. Сали и его коллег по цеху.

В отношении разработки методов и способов систематизации французской прессы конца XIX — начала XX вв. отечественная историческая наука в лице искусствоведов и историков журналистики, к сожалению, сильно отстает. Из вышеперечисленных исследований трудно выделить то, где была бы предложила универсальная модель или был бы разработан метод, на основе которого можно ранжировать многочисленные журналы «золотого века» французской журналистики. Для получения самой общей картины развития французского ревю требуется мозаичное соединение труда В. В. Туровой и В. В. Полякова, В. С. Соколова и В. Е. Аникеева. Но даже при таком комбинаторном подходе история французской прессы в том виде, в котором она воссоздается в отечественных трудах, будет страдать неполнотой и требовать постоянного обращения к разработкам, осуществленным западными исследователями, особенно в той части, что касается истории иллюстрированного журнал конца XIX — начала XX вв.

§ 1.3. Историографический обзор наиболее значимых исследований, посвященных отдельным журналам и мастерам

Мастера, чьими именами приходится оперировать в разговоре о французской журнальной иллюстрации эпохи Fin de Siècle, часто мало знакомы, а иногда и вовсе неизвестны широкому кругу зрителей. Не каждый специалист по истории графики с легкостью расскажет о жизненных коллизиях Гюстава-Анри Жоссо или Жюля Гранджуана, вспомнит театральные рисунки Леонетто Каппьело или наброски в японском стиле Анри Ривьера. В отечественном искусствознании журнальная иллюстрация Belle Époque ассоциируется прежде всего с Анри де Тулуз-Лотреком, Пьером Боннаром, Феликсом Валлоттоном, Жюлем Шере, Теофилем-Александром Стейнленом. В отдельных работах можно встретить упоминание Анри-Габриэля Ибельса и еще пары самых известных имен. Но этим, к сожалению, наши познания данной проблематики ограничиваются. Поэтому основными трудами, на основе которых можно воссоздать историю отдельного журнала или биографию интересующего мастера, являются исследования зарубежных авторов.

Огромное значение для изучения французской печатной графики рубежа веков имеют словари и различные справочные издания. В отношении отдельных мастеров они иногда выступают единственным доступным источником, благодаря которому можно составить представление о жизни и творчестве художника. Прежде всего здесь следует назвать незаменимый трехчастный «Словарь иллюстраторов» Маркуса Остервальдера [211; 212; 213]. В рамках анализа особенностей печатной графики конца XIX — начала XX вв. особенно полезен второй том, имеющий название «Словарь иллюстраторов 1890 — 1945» [212].

О масштабности и значимости реализованного М. Остервальдером проекта говорит само число вошедших в «Словарь иллюстраторов 1890—1945» статей — 1160, каждая из которых посвящена отдельному художнику. Помимо краткой биографической справки и библиографического списка, автор старается сопроводить каждую статью иллюстрацией, наиболее типичной и показательной в отношении творчества рассматриваемого графика. Во введении к словарю М. Остервальдер поясняет, что выбор рисунков носит не только субъективный

характер, отражающий его эстетические предпочтения, но оправдан наличием подписи художника. Каждая статья также включает в себя: дату и место рождения и смерти; профессию и национальность; список псевдонимов, за которыми скрывался тот или иной мастер; построенный по алфавитному принципу список журналов, в оформлении которых он принимал участие; перечень опубликованных авторских альбомов и bandes dessinées. Помимо перечисленного, словарь М. Остервальдера имеет два приложения: первое — сводную таблицу имен и псевдонимов, второе — составленный в алфавитном порядке список иллюстрированных источников.

Труд М. Остервальдера на сегодняшний день не имеет себе равных. Даже такие значимые универсальные справочные издания, как «Словарь художников» Эммануэля-Шарля Бенези [61], «Справочник любителей эстампов XIX — XX вв. (1801-1924)» [111] и даже 31-томный «Художники-гравёры» [112] Люа Дельтейя, проигрывают ему в точности изложения краткой биографии отдельных мастеров эпохи Fin de Siècle. Видя свою первостепенную задачу в создании удобного для использования справочного труда, М. Остервальдер не ставил грандиозной цели воссоздания истории французской иллюстрации. Поэтому, к сожалению, как бы нам этого не хотелось, считать «Словарь иллюстраторов» платформой, на основе которой можно получить системное представление о развитии французской журнальной иллюстрации, не приходится. Но это не умаляет его значение. Следует признать, словарь М. Остервальдера — незаменимое исследовательское подспорье, значение которого для истории иллюстрированной прессы во Франции трудно переоценить.

Кроме уже упомянутых трудов Э.-Ш. Бенези и Л. Дельтейя, к справочным изданиям, имеющим значение для разговора об особенностях сложения французской иллюстрации рубежа веков, можно добавить «Словарь эстампа во Франции (1830-1950)» Жанин Байи-Эрцберг [56], где автор преимущественно сосредотачивается на истории авторской подписной станковой гравюры. Поскольку данный вид графического искусства играет важную роль в эволюции иллюстрированного литературного-художественного журнала 1890—х гг., в

частности «La Revue Blanche» и «La Plume», не упомянуть его не представляется возможным. Помимо многочисленных статей, покрывающих историю эстампа от барбизонцев и до Макса Эрнста, в приложении Ж. Байи-Эрцберг предлагает читателю впечатляющий полнотой библиографический список, перечень художественных обществ, объединявших в разное время художников-графиков и печатников, свод печатных техник, которые были популярны во второй половине XIX — первой половине XX вв., подробное описание альбомов с авторскими эстампами, печатавшихся в разные годы крупными издательскими домами. В частности, на Ж. Байи-Эрцберг приводит полный спискок альбомов, распространяемых по подписке «La Revue Blanche» и «La Plume» [56, p. 360] в 1890-е гг.

Учитывая тот факт, что французская пресса периода 1880-х — 1900-х гг. была наводнена графическими работами огромного числа мастеров, съезжавшихся в Париж со всех концов света, при первом приближении к теме словарные издания, подобные работам М. Остервальдера или Ж. Байи-Эрцберг, оказываются очень важны для правильной расстановки акцентов, выявлении лидеров, отделении магистральных направлений от проходных.

Ту же функцию исполняют такие первоисточники, как, например, работа «Наши юмористы» Адольфа Бриссона [73]. Уже в подзаголовке автор перечисляет основных представителей французской журнальной иллюстрации. К ним он относит Каран д’Аша, Ж-Л. Форена, Эрманн-Поля, Ш. Леандра, А. Робида, Т.-А. Стейлена и А. Виллетта. Пространное введение, в котором А. Бриссон пунктирно намечает историю французской иллюстрированной прессы от Филиппона до Андре Жиля, в основном касается проблемы этимологии и употребления слова «юморист» в том виде, в котором оно используется в речи по отношению к художнику-графику рубежа XIX — XX вв. Во введении же автор приводит список журналов, рисунки из которых призваны дополнить и так весьма широкий иллюстративный материал, привлеченный А. Бриссоном для написания книги. Основные главы, деление которых соответствует вынесенным в подзаголовок именам художников, написаны в журналистской манере, что

соответствует профессиональной деятельности автора. Его мало интересуют биографические подробности. Он больше сосредоточен на поиске внутреннего художественного нерва, содержащегося в творчестве мастера. А. Бриссон не боится вступать в спор. К примеру, глава о Каран д'Аше начинается с критики тех, кто обвиняет художника в заимствовании приемов Вильгельма Буша, Адольфа Оберландера, Рене Рейнике и немецких карикатуристов «Fliegende Blätter». В защиту французской «истории без слов» А. Бриссон без стеснения приводит лишь одно, по его мнению, убедительное доказательство — любовь толпы к искусству Каран д'Аша и Ж.-Л. Форена [73, p. 3].

Еще одним ценным первоисточником, частично носящим справочный характер, является уже упоминавшаяся ранее работа Ф. Карко «Юмористы» [84]. После хронологического разбора истории французской иллюстрированной прессы второй половины XIX — начала XX вв., в шестой главе автор ломает плавную концепцию повествования и переходит к составлению довольно подробного биографического справочника, описывающего творческий путь главных, по мнению Ф. Карко, представителей профессии графиков-юмористов [84, pp. 73-181]. Всего их оказывается 85. Чтобы придать словнику большую системность, Ф. Карко безуспешно пытается разделить выделенных художников на группы. Первую автор называет мэтрами. Как и А. Бриссон, к ним Ф. Карко относит Ж.-Л. Форена, А. Виллетта, Эрманн-Поля, Ш. Леандра и Т.-А. Стейнлена. Сюда также присоединяются Л. Каппьелло, Ж. Вебер, А. Фэвр, Л. Моран, Сэм, А. Рувейр, Б. Нодан, А. Гийом. Вторая группа именуется сатириками, из которых сегодня более или менее известны Л.-А. Вейлюк и Ж. Тестевид. Следующая — художниками женщин. За ними следуют, пользуясь терминологией Ф. Карко, фантазеры, из списка которых выделяются О. Рубий, Б. Рабье и Д. Галани. Особенно интересны две последние группы — карикатуристы и художники Монмартра. Ни А. Виллетт, ни Т.-А. Стейнлен среди последних не упоминаются. Вместо них в списках числится молодежь, к примеру, Ф. Пульбо и Ж. Депаки.

Конечно, составленный не без оригинальности биографический справочник Ф. Карко требует повышенного критического внимания. Входящие в «Юмористы»

статьи носят ярко выраженный субъективно-оценочный характер. И, к сожалению, в отличие от А. Бриссона, который обыгрывает своеобразную подачу материала с помощью жанра интервью, Ф. Карко примеряет роль эксперта и выдает свое мнение за непреложную истину. При чтении его занимательных эссе требуется помнить, что приводимая в них информация может содержать потенциальный ряд неточностей и требуют дополнительной проверки.

Помимо справочных трудов и уже названных первоисточников, большую роль в историографии французской журнальной иллюстрации рубежа XIX — XX вв. играют монографии, посвященные отдельным персоналиям. К сожалению, говорить о многообразии подобных трудов не приходится. Большинство из них датируется 1980—2010-ми гг. Исключение предсказуемо составляют труды, посвященные А. де Тулуз-Лотреку. Учитывая количество научных работ, которые в случае А. Тулуз-Лотрека следует исчислять десятками сотен (если не тысяч), отметим ту, которая оказалась наиболее полезной для осуществления оценки художественного вклада мастера в сложение французской иллюстрированной прессы. Речь идет о великолепно составленном каталоге выставки «Тулуз-Лотрек и Монмартр» [249], прошедшей в 2005 г. в Национальной художественной галерее в Вашингтоне и Художественном институте Чикаго. Его составителями выступили Р. Томсон, Ф. Д. Кейт и М. В. Чэпин. Авторы постарались аккуратно ревизировать наши представления о том, как именно А. де Тулуз-Лотрек вошел в истории французской графики, и по-новому расставить акценты, сделав упор на ту часть творчества, которая редко волнует исследователя. В частности, авторы довольно большое внимание уделили проблеме приятия художником монмартрской культуры 1880-х — начала 1890-х гг., его взаимодействие с les Incohérents, его вклад в развитие журнальной иллюстрации (в частности, в «Le Mirliton»).

Другим мастерам, имена которых являются основной для разговора об особенностях французской журнальной иллюстрации Fin de Siècle, повезло в значительно меньшей степени. Как и в случае А. де Тулу-Лотрека, специальные исследования, посвященные непосредственно журнальной иллюстрации того или иного художника, отсутствуют. Информацию приходится собирать либо по

отдельным биографическим исследованиям, либо по трудам, посвященным графическому наследию конкретного мастера или направления.

Из всех художников, занятых в оформлении французской иллюстрированной прессы конца XIX — начала XX в., больше всех повезло набидам. Графическое наследие П. Боннара подробно рассмотрено в таких трудах, как «П. Боннар. Полный каталог эстампов» Ф. Буве [70], составленный А. Террассом каталог raisonné «Боннар-иллюстратор» [245], выставочный каталог «Пьер Боннар. Графическое искусство» под редакцией К. Ивса, Х. Джамбруни и С. Ньюман [160]. Для изучения особенностей иллюстрации Ф. Валлоттона значимым подспорьем выступают каталоги raisonné. В первую очередь, следует назвать «Феликс Валлоттон. Сводный каталог гравюр и литографий» 1972 г. [253] Огромную роль также играет трехтомных каталог raisonné, составленный М. Дюкрей и К. Полетти [122]. Несмотря на то, что этот монументальный труд посвящен прежде всего живописи «набида-иностранца», в нем имеется не мало значимой информации (особенно сравнительно-иконографического порядка), позитивно влияющей на наше понимание особенностей графической поэтики Ф. Валлоттона. Кроме уже упомянутых каталогов-резоне, следует назвать некоторые монографии. Полезными могут быть: работа Н. В. Бродской «Феликс Валлотон» 1996 г. [4], монография М. Дюкрей «Феликс Валлоттон. Его жизнь, его техника, его живопись» [121], коллективная монография под редакцией С. Ньюман «Феликс Валлоттон» [200], каталог персональной выставки мастера, прошедшей в Кунстхалле в Цюрихе в 2008 г. [127], а также небольшая монография Ж.-П. Мореля «Валлоттон. Рисовальщик прессы и гравер» [197]. Что касается А.-Г. Ибельса, то его творчество изучено предельно плохо, если не брать в расчет несколько статей [123; 214] и упоминаний в монографиях, посвященных набидам в целом.

Помимо А. де Тулуз-Лотрека и набидов, из крупных графиков, задействованных в оформлении журнальной иллюстрированной прессы рубежа веков, весьма хорошо изучено творчество Т.-А. Стейнлен. Правда, следует сделать ремарку и отметить, что в отечественном искусствознании интерес к творчеству данного мастера был очень высок в советскую эпоху, ибо, как известно, Т.-

А. Стейнлен в последние годы жизни занимал активную политическую позицию, сочувствовал социал-анархистам и всячески подчеркивал это в графических произведениях. В 1919 г. А. А. Сидоров опубликовал работы «Теофиль-Александр Стейнлен. Художник парижского пролетариата» [33]. В 1952 г. В. И. Раздольская защитила кандидатскую диссертацию на тему «Пролетариат в западноевропейской графике конца XIX - начала XX веков» [28], где Т.-А. Стейнлен ставился в один ряд с Кете Кольвиц и Генрихом Цилле. В 1959 г. вышла книга Н. Н. Калитиной «Стейнлен» [15]. В 1960 В. В. Турова сопроводила альбом репродукций мастера небольшой вступительной статьей [37]. Последней крупной работой, написанной о Т.-А. Стейнлене отечественными авторами, стал каталог персональной выставки художника 1977 г. [38] С изменением политической обстановки в нашей стране в 1991 г., интерес к Т.-А. Стейнлену сошел на нет. Лишь в последние несколько лет его творчество стало пересматриваться в контексте парижской повседневной культуры 1880-х – начала 1890-х гг., а его плакат «Гастроли Le Chat Noir» послужил декоративной основой для продвижения предметов массового ширпотреба.

В западном искусствоведении отношение к творчеству Т.-А. Стейнлена не было столь однозначным. Его искусство ценилось не только за ярую «социалистическую» пропаганду 1900-х — 1910-х гг. в журнале «L’Assiette au beurre» и целом ряде других анархо-социалистических изданий. Зарубежные исследователи видели в художнике блестящего плакатиста, великолепного графика, сюжетами своих живописных полотен чутко откликающегося на интимизм 1880-х — 1890-х гг., мастера, который не страшится пробовать новые жанры и средства художественной выразительности и идет вперед от классической карикатуры к освоению таких форм нового графического высказывания, как, к примеру, comic strip. Из специальных трудов западноевропейских и американский исследователей творчества Т.-А. Стейнлену надо отметить монографию Ф. Д. Кейта и С. Жиль [93], работу С. Фурни-Данжере «Стейнлен и его друзья» [132], коллективный труд К. Крюмменекер, Ф. Кэнеля и Р. Жерара [169], а также

каталог большой персональной выставки, проходившей в Кантональном музее изобразительных искусств г. Лозанна в 2008 г. [166]

Последние несколько десятилетий исследовательское внимание постенено начало привлекать графическое творчество менее крупных мастеров, имена которых были на слуху у публики Belle Époque, — Л. Каппьелло [80; 196; 220], Ж. Гранджуана [131; 162; 163], А. Виллетта [48], Каран д'Аша [62; 142; 143], А. Ривьера [104; 105; 126; 129; 133; 152; 243], Ж.-Л. Форена [67; 71; 76; 147; 148; 161; 252], А. Робида [77; 102], Ш. Леандра [78; 79; 177], Ф. Пульбо [182; 221; 224; 244] и многих других. С каждым годом имен мастеров, которые еще вчера казались забытыми, становится все больше. Сегодня им посвящаются выставки в крупнейших музеях мира. Потребность в пересмотре страдающих хрестоматийностью представлений о культуре Франции второй половины XIX в. тянет за собой появление в том числе целого ряда исследований об истории отдельных иллюстрированных журналов, рассматриваемых отныне как точка конвергенции самых разных художественных явлений и направлений.

В последние годы огромный исследовательский интерес представляет журнал «Le Chat Noir». Было бы лукавством скрыть тот факт, что чаще всего авторы склонны рассматривать его в качестве литературного зеркала резонансной культурной жизни одноименного кабаре. Тем не менее, особенности художественного оформления иллюстративного материала, публикуемого в «Черном Коте», с каждым годом привлекают все большее внимание. Немалую роль в этом процессе играет Музей Монмартра, который с момента основания в 1960 г. занимает активную исследовательскую позицию, ведет интенсивную издательскую деятельность, реализует самые смелые экспозиционно-выставочные проекты, регулярно пополняет собственные фонды хранения и вообще всячески позиционирует культуру Холма как абсолютно обособленное явление в жизни Франции XIX — XX вв. Именно Музей Монмартра способствует открытию новых имен художников-графиков, которые составили славу «золотого века» французской прессы, т. е. периода 1881—1914 гг.

Первая крупная выставка, посвященная художественной деятельности кабаре «Le Chat Noir», была организована Музеем Монмартра в 1981 г. [98] Она была приурочена к 100-летию открытия кабаре. К ее организации были привлечены многочисленные музейные собрания, а именно музей Карнавале, Библиотека города Париж, Музей Афиши, Музей моды и костюма, Музей Шательро. Для придания большей убедительности воссоздаваемым в экспозиции событиям культурной жизни Холма 1880-х — начала 1890-х гг. кураторы связались с родственниками ведущих представителей кабаре — с Франсуа Рено-Сали, Жоржем-Анри Ривьером, Франсуазой Эскофье-Робида, Николь Вилла и многими другими. В создании каталога немалую исследовательскую долю внес Жан Адемар. Каждой из граней разнообразной творческой деятельности «Le Chat Noir» было уделено отдельное внимание. Издательская практика кабаре также освещалась в экспозиции и каталоге. Назвать каталожное описание деятельности и структуры журнала развернутым не представляется возможным, ибо оно ограничивается лишь двумя страницами текста [98, pp. 22-23]. Тем не менее приводимая краткая информация обладает серьезным значением для последующих исследователей, поскольку авторы каталога умеют выделить главное. Во-первых, они точно определяют важнейшую структурно-жанровую особенность журнала, а именно любовь, питаемую «Le Chat Noir» к так называемым «историям без слов» (а в нынешней терминологии к comic strip или комиксовому жанру). Во-вторых, составители каталога выделяют ведущих мастеров-иллюстраторов, к которым причисляют А. Виллетта, Т.-А. Стейнлена, Каран д’Аша, Юзе и Доэ, охватывая, таким образом, всю историю журнала «Le Chat Noir» от момента основания до увядания.

С 1981 г. «Le Chat Noir» постоянно находится в центре экспозиционно-выставочной деятельности Музея Монмартра. В последние годы данная тенденция тем более заметна. В конце 2012 — начале 2013 гг. музеем была организована впечатляющая масштабностью подхода выставка «Вокруг Chat Noir. Изобразительное искусство и удовольствие Монмартра, 1880-1910». На ней было представлено около 300 произведений А. де Тулуз-Лотрека, П. Боннара,

Э. Вюйара, Т.-А. Стейнлена, А. Виллетта и многих других. При поддержке парижского Музея Армии и Музея Орсе был реконструирован театр теней. Выставка имела музыкальное сопровождение, составленное из произведений Аристида Брюана и Иветт Гильбер. Отдельная часть экспозиции была посвящена журнальным иллюстрациям «Le Chat Noir», их жанровому и стилистическую разнообразию. Несмотря на то, что столь удачно воссозданную атмосферу безудержного монмартрского веселья Belle Époque невозможно передать в письменной форме, музей издал прекрасный выставочный каталог [95], автором которого среди прочих выступил Ф. Д. Кейт.

В том же 2013 г. Музей Монмартра реализовал еще один не менее интересный проект. Была открыта выставка и выпущен каталог «Печать на Монмартре. Эжен Делатр и Альфредо Мюллер» [91]. Организаторы постарались посвятить посетителей в сложнейшие вопросы печатных техник, практиковавшихся такими монмартрскими звездами, как А. де Тулуз-Лотрека, Т.-А. Стейнлен, П. Пикассо и другими. Хотя вопрос издания журнальной иллюстрации не являлся в данном случае прямым объектом исследования, упоминания «Le Chat Noir» и его позитивного воздействия на развития печатной графики Холма здесь все же имеется.

2014 год в Музее Монмартра был отмечен организацией временной экспозиции «Дух Монмартра и современное искусство, 1875 – 1910» [92]. Весной 2016 г. открылась выставка «Художники Монмартра. От Стейнлена до Сати. 1870-1910» [193], составленная из 160 различных произведений П. Синьяка, А. Мартана, Ф. Пелеза, Т.-А. Стенйлена, А. Беллери-Дефонтена, А.-Г. Ибельса, П. Боннара, Э. Бернара, Ф. Валлоттона, А. де Тулуз-Лотрека, А. Виллетта, П. Лефевра, Э. Делатра Ф. Купки, Д. Галани и других.

Активная выставочная и издательская деятельность Музея Монмартра, многократно оправданно называвшего открытие кабаре «Le Chat Noir» одним из центральных событий истории Парижа конца XIX — начала XX вв., несомненно позитивно сказывается на повышении уровня исследовательского интереса к

данной проблематике. Однако можно вспомнить крупные исследования, выполненные и за пределами монмартрского музея.

В первую очередь следует назвать многочисленные публикации М. Обертюр. Кабаре «Le Chat Noir» — излюбленная тема данного автора. Ее разработке исследовательница посвятил более 30 лет. Все началось с небольшой публикации «Что есть Монмартр? Ничто! Чем он должен стать? Всем!», вышедшей в журнале «Art News» в 1976 г. [208] Громкое и провокационно звучащее название было выбрано неслучайно. Являясь прямой цитатой предвыборного слоганам Р. Сали, эта фраза служила читателю ключом к содержанию статьи и заодно заранее подготавливала его к подробному описанию фумистского шануаровского культурного шабаша, устраиваемого в кабаре чуть ли не каждый день на протяжении 1880-х гг. За публикацией в «Art News» последовало участие в подготовке выставки, посвященной столетию «Le Chat Noir» [98], в Музее Монмартра. Затем в 1980-е гг. вышли «Кафе и кабаре Монмартра» [201] и «L'Auberge du Clou, место встречи богемы и художников на Монмартре Fin de Siècle» [202]. В 1992 г. М. Обертюр выступила куратором и подготовила каталог выставки «Le Chat Noir. 1881-1897» [203] в Музее Орсе, за которой последовала не менее интересная выставка в музее Тулуз-Лотрека в Альби [204], открывшаяся в 1993 г. После издания «Ликующего Монмартра» [205] М. Обертюр поступило предложение о сотрудничестве от Национального центра bandes dessinées в Ангулеме, при поддержке которого исследователь опубликовала «Истории без слов Chat Noir» [206]. Здесь она довольно подробно описала особенности излюбленного Р. Сали и его редакторской командой комиксового жанра.

Итогом растянувшейся на долгие 30 лет исследовательской работы М. Обертюр стала монография, опубликованная в престижном женевском «Слаткин» в 2007 г. и озаглавленная «Кабаре Le Chat Noir и Монмартр. 1881—1897» [207]. Здесь было все: и история кабаре, и подробное жизнеописание Р. Сали, анекдоты и воспоминания современников, обнародование доныне не публиковавшихся архивных материалов, и, что особенно важно в контексте разговора о французской журнальной иллюстрации, довольно подробный разбор

того, как, какими средствами, кем и когда публиковался журнал «Le Chat Noir» [207, pp. 47-52, 54-60, 84-90]. Остается лишь сожалеть, что М. Обертюр сочла недостаточно значимым вынесение оценки художественным достижениям иллюстраторов, сотрудничавших с журналом, и не увидела необходимости в формально-стилистическом анализе опубликованных в «Le Chat Noir» рисунков. Данное упущение оправдывается огромным объемом ценнейшей информации, собранной воедино в данной монографии. Тем не менее наличие более подробного описания структурных и художественно-стилистических особенностей журнала «Le Chat Noir» могло бы стать прекрасным дополнением к и так заслуживающему всевозможных похвал научному труду.

Как можно было заметить из долгого списка работ М. Обертюр, рассмотрение вопроса оценки художественных достижений журнала «Le Chat Noir» представляется невозможным в отрыве от разговора об особенностях монмартрской и шире парижской культуры XIX в. В связи с этим перечислим те работы, которые представляются нам наиболее полезными. Прежде всего речь идет о монографиях Д. Сильверман «Ар Нуво во Франции Fin de Siècle. Политика, психология, стиль» [236], Р. Томсона «Проблемная Республика: визуальная культура и социальные дебаты во Франции, 1889-1900» [250] и «Искусство Актуального: Натурализм и Стиль в ранней Французской Третьей Республике, 1880-1900» [248], Г. Вейсберга «Монмартр и создание массовой культуры» [255], Ф. Жюллиана «Монмартр» [164], Д. Бригстока «Жизнь города. Пространство, юмор и эксперимент над Правдой на Монмартре Fin de Siècle» [72], Ч. Ририка «Наслаждения Belle Époque. Развлечения и торжества во Франции на рубеже веков» [219], В. Шварц «Впечатляющие реалии. Ранняя массовая культура в Париже Fin de Siècle» [232], Л. Аппиньянези «Кабаре» [53], К. Кондеми «Кафе-концерты. История развлечения» [103], Л. Тиртен «Марианна на Рынке. Предвидение общества потребления во Франции Fin de Siècle» [246]. В разговоре о типологии кабаретной культуры невозможно не вспомнить ряд значимых статей: «Истоки “Артистического Кабаре”» Дж. Хаукина [157], «Кабаре Fin de siècle» С. Х. Сиджела [233], «Богемный фестиваль: Праздник Бешенной коровы» В. Датта

[106], «От места наслаждений к месту памяти. Монмартр и парижская культурная топография» Н. Ньюуитта [155] и многие другие. Иллюстративное наследие «Le Chat Noir», оцениваемое с учетом соответствующего культурного контекста, рассматривается в ряде выставочных каталогов, посвященных по большей части авторскому эстампу и плакату Belle Époque. Из наиболее примечательных здесь следует указать: «Дух Монмартра. Кабаре, юмор и авангард. 1875-1905» [96], автором-составителем которого выступили Ф. Д. Кейт и М. Шоу, «Le Chat Noir. Монмартрское кабаре и его художники в Париже рубежа веков» [125] под редакцией Ар. Филдса, «Художники и авангардный театр в Париже. 1887-1900» [80] с великолепным текстом П. Э. Бойер, каталог выставки «Париж 1890—х гг.» [215], с успехом прошедшей в нью-йорском Музее современного искусства в 1998 г., уже упоминавшийся «Тулуз-Лотрек и Монмартр» [249], «Гравюры в Париже 1900 г. От элитарных до уличных» [86], вызвавший настоящий фурор в Амстердаме весной 2017 г., и многие другие.

«Le Chat Noir» — далеко не единственный журнал, исследовательский интерес к которому не угасает вот уже более 30 лет. В последние годы журналы «La Revue Blanche» и «La Plume» все чаще и чаще привлекают внимание специалистов.

Среди исследований, значимых для понимания особенностей художественного оформления «La Revue Blanche», в первую очередь, хотелось бы назвать монументальный, в 1200 страниц, труд П.-А. Буррелье «La Revue Blanche: связанное поколение 1890—1905 гг.» [68], опубликованный в 2007 г. В предисловии автор откровенно рассказывает, что сбор материалов для книги был начат им еще в 1955 г., когда супруга познакомила его со своей бабушкой, близкой родственницей братьев Натансон. Упоминая этот факт, П.-А. Буррелье заранее подготавливает читателя не только к глубокому анализу, но еще и к большому объему ранее никогда не публиковавшихся документов. Помимо многочисленных цитат, о том, что труд П.-А. Буррелье отличается особой обстоятельностью в воссоздании сложной истории «La Revue Blanche» свидетельствует большое количество синхронических таблиц, схем, диаграм, иллюстраций, которые

безостановочно приводятся автором в качестве доказательства правомерности сделанных выводов. Художественно-иллюстративному оформлению «La Revue Blanche» П.-А. Буррелье отводит отдельную главу — «Arrêt sur images» или «Остановка на образах» [68, pp. 221-257]. Фактологическим дополнением к ней отчасти является «Наби и художники La Revue Blanche» [68, pp. 341-367], в которой автор особое внимание уделяет истории экспозиционно-выставочной деятельности журнала. Художественное оформление и сюжетно-тематическая ориентация «Le Cri de Paris», еще одного издательского детища братьев Натансон, самым непосредственным образом связанного с историей «La Revue Blanche», становится поводом для выделения дополнительной главы в части, посвященной делу Дрейфуса [68, pp. 576-601].

В том же 2007 г. П.-А. Буррелье выступает в качестве куратора выставки «1894—1905… от Монмартра до Мадлен… La Revue Blanche и Le Cri de Paris. Валлоттон, Эрманн-Поль, Каппьелло» [69], которая проходит в церкви Мадлен в Париже. Тоненький в 30 страниц каталог отличается высокой оригинальностью выдвигаемых идей и вновь заставляет нас задуматься о необходимости ревизии привычных взглядов на историю журнала и его сотрудников. В частности, П.-А. Буррелье предлагает «сломать» хронологический рамки. Как видно из названия выставки, он отсчитывает историю «La Revue Blanche» не с 1889 г., т. е. не с момента зарождения издания в бельгийском Льеже, а с 1894 г. Он полагает, что «в тот год ревю поистине приобретает свою интеллектуальную значимость» [69, p. 3]. 1905 г. исследователь отмечает в качестве временной точки, когда «La Revue Blanche» уступает завоеванные позиции своим последователям.

Не менее интересно подходит П.-А. Буррелье и к проблеме выделения ведущих художественных персоналий. Вместо П. Боннара или Э. Вюйара, составитель каталога выделяет три неожиданные фигуры — Ф. Валлоттона, Эрманн-Поля и Л. Каппьелло. Он называет их символами последовательно сменяющих друг друга исторических периодов [69, p. 12]. Первый, Ф. Валлоттон, олицетворяет либеральное вдохновение и анархистские выступления в Париже середины 1890-х гг. Второй, Эрманн-Поль, воплощает яркий графический

общественный отклик на дело Дрейфуса. Третий, Л. Каппьелло, становится символом насыщенной театральной жизни на излете Belle Époque. По мнению П.-А. Бурреле, сужение хронологических рамок при использовании нетрадиционной периодизации позволяет выявить космополитический и универсалистский характер «La Revue Blanche».

Другие редкие исследования, посвященные «La Revue Blanche», явно проигрывают исчерпывающей монографии и оригинальному каталогу П.-А. Бурреле. В порядке значимости назовем некоторые из них. Прежде всего следует вспомнить две работы под редакцией Ж. Бернье. Первая — это каталог выставки «La Revue blanche: Париж в эпоху постимпрессионизма и символизма» [63], проходившей в 1983 г. в нью-йоркской галерее Вильденштейна. Готовя экспозицию, Ж. Бернье сделал акцент на организационной деятельности братьев Натансон и их роли в сложении французского авангардного искусства. Журнал, как эпицентр художественной жизни Парижа, словно затерялся за массой документов, эстампов, фотографий и другого богатого материала, который был представлен на выставке. Этот пробел Ж. Бернье весьма удачно заполнил в 1991 г., выпустив монографию «La Revue Blanche. Ее друзья, ее художники» [64], где более 50 страниц восьмой и девятой глав были отданы истории художественного оформления журнала [64, pp. 147-202].

В 2012 г. вышла монография «La Revue Blanche. История, антология, портреты» [210]. Однако ее авторы, журналист О. Баро и историк прессы П. Ори, обошли стороной вопрос художественной оригинальности журнальной иллюстрации и в основном посвятили свой труд проблеме генезиса французской журналистики и символистской литературы. В унисон с ними звучат и работы В. Датта. В первой главе монографии «Рождение национальной иконы. Литературный авангард и истоки интеллектуализма во Франции» [107] исследователь по ее собственным словам «с помощью социологического анализа и интеллектуальной истории» [107, p. 18] препарирует литературные журналы Fin de Siècle, особенно выделяя «La Revue Blanche», «La Plume», «Le Mercure de France» и «L’Ermitage». Как можно догадаться из перечисленных названий, В. Датта

прежде всего стремится воссоздать атмосферу сложной литературной дискуссии. Ее мало волнуют художественные особенности печатно-иллюстративной деятельности журналов. Впрочем, вряд ли допустимо это ставить в упрек, ибо само название монографии заранее исключает потребность в рассмотрении графического оформления изданий.

Журнал «La Plume» изучен в значительно меньшей степени, чем его литературный соперник «La Revue Blanche». Первая статья о нем вышла относительно недавно, в конце 1970-х гг. В 1978 г. Ф. Д. Кейт издал в «Print Review» небольшую заметку в 7 страниц под названием «”La Plume” и Салон Ста: покровители плакатов и эстампов в 1890-е гг.» [89], где пунктирно набросал историю экспозиционной деятельности «La Plume», дополнив ее хронологическим списком афиш, который, согласно мнению Э. Б. Томсон, «полезен и по сей день» [247, p. 5]. К своими научными изысканиями Ф. Д. Кейт активно обращался в работе над последующими исследованиями, которые уже упоминались в контексте систематизации представлений об истории французской печатной журнальной графики и культуры Парижа [87; 88; 96; 97]. Однако введения собранного материала в научный оборот оказалось недостаточно. Потребовалось более 15 лет для того, чтобы печатная графика, выпускаемая «La Plume» более века назад, наконец стала интересна зрителям и исследователям. В 1994 г. Музей Карнавале организовал выставку афиш Салона Ста и выпустил в ней каталог, авторство которого принадлежало Ж. ван Депют [113]. Через шесть лет прошла большая выставка плакатов в швейцарском фонде Ньюманна. В ее организации были задействованы ведущие специалисты по истории французской печатной графики Fin de Siècle — Ф. Кэнель, Ф. Д. Кейт, П. Э. Бойер и некоторые другие.

Как уже можно было заметить, самым ценным материалом в отношении художественной деятельности «La Plume» на протяжении вот уже более 30 лет считается рекламная афиша, причем даже не самого журнала, а экспозиционно-выставочной площадки, располагавшейся в редакции «La Plume» и вошедшей в историю французского искусства под своим оригинальным названием «Салон Ста». В этом отношении не стала исключением и последняя выставка, посвященная

журналу, которая была организована в Париже Национальным Институтом истории искусства Франции в 2007 г. В очередной раз попытка представить журнал во всем его многообразии не увенчалась успехом. Удивляться этому не приходится, ибо куратором выставки «“La Plume”. 1899-1899. Журнал об искусстве» выступил Н.-А. Змельти [91; 266], специалист по истории французского плаката. Очевидно, сфера его интересов оказала воздействие на построение экспозиции и содержание каталога [199], где вновь основной акцент был перенесен на рекламную афишу, а не журнальную иллюстрацию.

Подводя итог разговору об историографии иллюстрированных литературно-художественный журналов рубежа веков, невозможно не отметить низкую степень их изученности. И если «La Revue Blanche» и «La Plume», художественные достоинства которых не подвергаются сомнению, по сей день требуют пристального внимания к ряду лакун в исследовании их иллюстративных и структурно-композиционных особенностей, то охарактеризовать меру изученности менее известных журналов той же литературно-художественной направленности тем более затруднительно. Скажем, иллюстрированное приложение к «Gil Blas», так называемый «Gil Blas Illustré», или издаваемый Ж. Дарьеном «L’Escarmouche» по сей день не стали объектом отдельного научного исследования. И это при том, что с тем же «L’Escarmouche» сотрудничали величайшие графики эпохи — А. де Тулуз-Лотрек, П. Боннар, Ф. Валлоттон, А.-Г. Ибельс, Эрманн-Поль. А «Gil Blas Illustré» является поистине бездонным источником для историков французской народной песни, музыкальной иллюстрации, специалистов по истории комиксового искусства и т. д.

Социально-политическим иллюстрированные журналы Франции эпохи Fin de Siècle изучены чуть лучше. Возможно, это связано с тем, что их богатый иллюстративный материал является прекрасным иконографическим дополнением к исследованиям исторической направленности. Однако говорить о многообразии специальных искусствоведческих изданий, посвященных истории иллюстрированного социально-политического журнала или анализу его специфических художественных особенностей, не приходится. Из огромной массы

печатных органов, действовавших на рубеже веков в Париже, относительно исследованным на сегодняшний день может считаться лишь «L’Assiette au beurre». Все остальные, а среди них числятся «Le Canard Sauvage», «La Révolte», «Le Père Peinard», «L’En-dehors» и «La Feuille» Зо д’Акса, «Le Courrier social illustré», «La Revue Socialiste», «Des droits de l’homme», «La journal du people», хорошо если удостаиваются упоминаний. Та же тенденция наблюдается и в отношении иллюстрированных журналов, возникновение которых связано с делом Дрейфуса, в частности «Le Sifflet» и «Psst…!».

Пик изучения «L’Assiette au beurre» приходится на 1970-е гг. Именно тогда выходит сразу 3 крупных исследования, авторы которых видят свою цель во всесторонней демонстрации уникальных политических, социальных и художественных заявлений, которые в своей время были реализованы редакцией журнала и его художниками.

Исследованием № 1 в отношении «L’Assiette au beurre» следует считать монографию Э. и М. Диксмье [114], вышедшую в 1974 г. Авторы восстановили историю возникновения и развития журнала, подробно осветили особенности его печати и коммерческого распространения, выделили магистральные темы, коснулись крайне сложного вопрос скрытого государственного цензурирования 1890-х гг. и его воздействия на трансформацию иллюстрированной политической прессы. Одно из приложений монографии было посвящено художникам, иллюстрировавшим «L’Assiette au beurre». Кроме краткой биографической справки о А. Деланнуа и Ж. Гранджуане, чье творчество более или менее известно, авторы выделили Л. да Камара, Р. Флореса, Д. Галани, Б. Нодана, Ж. д’Остойя, М. Радиге. Особую важность представляет биографический очерк Г.-А. Жоссо, самый развернутый из тех, что включены в книгу. Несмотря на вездесущность этого мастера в печатной журнальной графике начала XX в., монографических исследований, посвященных его творчеству, нет. В связи с этим развёрнутая справочная информация, которая приводится в работе Э. и М. Диксмье, имеет большое историографическое значение.

Монография «L’Assiette au beurre. Сатирический иллюстрированный журнал» Э. и М. Диксмье задала настолько высокую планку, что ее преодоление по сей день представляется крайне трудной задачей. С 1974 г. ни одного крупного исследования, посвященного журналу, не выходило. Однако находились те, кто обнаруживал в тексте Э. и М. Диксмье некоторые лакуны, требующие заполнения и пояснения.

Первая исследовательская попытка подвергнуть критическому анализу картину развития журнала, обрисованную Э. и М. Диксмье, была предпринята С. Аппельбаумом в Нью-Йорке в 1978 г., когда он издал «Французские сатирические рисунки из “L’Assiette au beurre”» [52]. Он всячески старался перенести акцент с сухой фактологии, из которой почти исключен стилистический анализ рисунков, на особенности художественного оформления журнала. Из огромного материала, накопленного «L’Assiette au beurre» за более 10 лет издательской жизни, С. Аппельбаум отобрал и почти без комментариев (если не считать введение) опубликовал 170 наиболее показательных рисунков, исполненных 63 художниками. Таким образом, исследователь громко заявил о необходимости визуализации того материала, о котором так долго теоретизировали Э. и М. Диксмье.

По тому же пути пошел Ж.-М. Руайе, издавший в Париже в том же 1978 г. двухтомник «Золотая книга L’Assiette au beurre» [227]. В отличие от С. Аппельбаума, Ж.-М. Руайе рассматривал «Кормушку» в качестве идеального оружия для развенчания мифа о Прекрасной Эпохе Третьей Республики, вызывающей ностальгические чувства во французском обществе 1970-х гг. Первая фраза его труда бросала вызов читателю. Он писал: «Однажды была бомба. Она взорвалась ровно шесть сотен раз (593 номера «L’Assiette au beurre» и 7 номеров, выпущенных сверх серии) в период с 4 апреля 1901 г. по 15 октября 1913 г.» [227, p. 5]. «Кормушка», по мнению Ж.-А. Руайе, была пощечиной общественному вкусу и одновременно самым точным индикатором социально-политической, экономической и художественной сложности Belle Époque. Массированная журнальная бомбардировка «L’Assiette au beurre», эффект от которой

дополнительно усиливался образно-тематической прямотой и авангардно-стилистической наглостью, заставляет задуматься над правомерностью применения эпитета «Прекрасная» к той эпохе, которая, если верить художникам «Кормушки», таковой никак не являлась.

С конца 1970-х гг. и до середины 1990-х гг. иллюстрированный журнал «L'Assiette au beurre» в основном удостаивался лишь упоминаний в крупных исследованиях, посвященных французской прессе конца XIX в. В 1998 г. в составе каталога персональной выставки Ж. Гранджуана вышла статья С. Фошеро [131], где автор вступил в открытый спор с Э. и М. Диксмье. В отличие от своих предшественников, которые старались аккуратно обходить стороной вопрос определения журнала как колыбели авангардизма, С. Фошеро на примере анализа конкретных графических памятников, опубликованных в «L'Assiette au beurre», попытался доказать, что тот же Ф. Купка сформировал свой собственный стиль именно в журнале, а не после выхода из него [131, p. 47-48]. Смещение фокуса с анализа иконографических особенностей и тематической систематизации, который мы наблюдаем в работе Э. и М. Диксмье, на художественный вклад «Кормушки» в сложение французского и шире мирового авангарда, по нашему мнению, делает статью С. Фошеро наиболее ценной среди всего того, что было написано о «L'Assiette au beurre».

Тон, заданный в 1998 г. С. Фошеро, был подхвачен М. Рагоном, который в 2007 г. сделал небольшую публикацию, посвященную «L'Assiette au beurre» — «Золотой век карикатуры» [175, pp. 5-9]. В ней автор продолжил разговор о «Кормушке» как о горниле, внутри которого выкристаллизовывались основные мастера и тенденции модернизма. Он писал: «Нужно отметить, что, если некоторые рисовальщики, сумевшие сделать себе имя (Ван Донген, Пульбо, Грис…), не страдают от остракизма [как Ж. Гранджуан или Г.-А. Жоссо], то эта часть их карьеры [сотрудничество с «L'Assiette au beurre»] продолжает оставаться малоизвестной, а точнее игнорируется критикой и публикой. Несправедливость, возможно, будет исправлена историками искусства и музеями в будущем, когда они осознают, что эти произведения имеют большее значение, чем

постимпрессионистические, пре-экспрессионистические или неосимволистские композиции, созданные теми же художниками в угоду буржуа. Когда однажды Форена спросили, почему он не участвует в выставках в художественных галереях, он, горделиво насмехаясь, ответил: “Я выставляюсь в киосках”» [175, p. 6].

Специфические жанровые формы, разработанные и введенные в художественно-графическую практику французской иллюстрированной прессой Fin de Siecle, также заслуживают того, чтобы об истории их изучения было сказано несколько слов. Как было отмечено выше, эволюция политической и бытовой карикатуры, а также портрета-шаржа весьма подробно рассмотрена в трудах Ф. Робер-Жона [222; 223], Ж. Летева [183], М. Мело [58] и В. В. Туровой [30]. Однако наибольшее исследовательское внимание сегодня привлекает жанр comic strip.

К сожалению, в отечественной литературе отсутствует сколько-нибудь удобоваримая форма перевода термина «comic strip». Чаще всего в научном обиходе можно встретить слово «комикс», которое безосновательно используется в качестве синонимичного понятия и обладает оттенком пренебрежительного умаления. В «Новом энциклопедическом словаре изобразительного искусства» В. Г. Власов приводит характерную цитату из статьи В. Ерофеева «Комиксы и комиксовая болезнь», в которой с присущей отечественной культуре категоричностью в отношении рассматриваемого вида графического искусства автор ультимативно называет комикс «чисто помоечным явлением» [6, с. 558]. Несмотря на богатейшую культуру создания и потребления «рисованной истории» в России (здесь достаточно вспомнить дореволюционные журналы «Будильник», «Шут», «Сатирикон» с иллюстрациями И. Симакова и А. Радакова, серию плакатов «Окна сатиры РОСТА», построенных по принципу «comic strip», огромный интерес к форме комикса в СССР в 1950—е гг., когда И. Семенов из «Крокодила» организует «Веселые картинки», когда «Юный техник» делает тираж только благодаря тому, что на последних страницах перепечатывает французские комиксы и т.д.), отечественный исследователь и сегодня склонен принижать статус комикса

и его разновидностей по сравнению с другими распространенными в журнальной печатной графике жанровыми формами, таким как карикатура, к примеру.

Комикс — это и не иллюстрация в полном смысле этого слова, ибо здесь рисунок выступает почти обособленно от текста, а иногда вообще может обходиться без него (отсюда и французское название «история без слов»). Это не литература, ибо уж слишком комикс легковесен, чтобы претендовать на такой высокий статус. Это не карикатура, ибо далеко не каждый комикс отличается высокой степенью злободневности, столь значимой для традиционно понимаемой политической или социально-бытовой карикатуры. Получается, что из-за неподатливости жесткой классификации, из-за своего индефинитного характера, комикс, в представлении отечественного исследователя, оказывается одновременно и «недоискусством», и «недолитературой». Без сомнений, подобное мнение носит ярко выраженный субъективно-оценочный характер, не подкрепленный, к сожалению, фактами. Отечественный исследователь чаще всего плохо представляет себе историю комикса. К примеру, в русской литературе можно нередко встретить мысль о том, что комикс является порождением американской культуры [11; 18; 27]. Это в корне не верно, если принимать во внимания, к примеру, исследования Дэвида Кандзла [170; 172], одного из крупнейших специалистов по истории comic strip в мире, и Тьерри Гронстина [141; 144; 145], исследователя франко-бельгийской bande dessinée. Оба они убедительно доказывают непосредственную связь комикса с английской графической традицией первой половины XVIII в. [170, pp. 357-388], с франко-швейцарской «историей в картинках», проникшей в периодическую печать благодаря успешному творческому союзу Р. Топффера и Шама [171], с немецкой рисованной историей Д. Ходовецкого, И. Г. Рамберга, В. Буша [170, pp. 390-404], с русско-французской графикой, представленной Каран д’Ашом [83]. Уинзор Маккей с его маленьким Немо или динозавром Герти оправданно называется в самую последнюю очередь и больше связывается с рождением мультипликации.

В отечественной науке смутные представления об истории жанра сопряжены с отсутствием полноценной в отношении комикса терминологической базы. Слово

«комикс» употребляется нами без разбора. Им мы обозначаем любую рисованную книгу (или так называемый графический роман) от франко-бельгийского bande dessinée до японской манги. Мы применяем его к американской comic book, которая, несмотря на свое обманчивое название, является периодическим рисованным изданием, иллюстрированной историей, требующей динамическое зрительского восприятия, возникающего при переходе от чтения одного номера к другому. Комиксом мы называем и рисованные стрипы, а том числе панельные или ячеечные, которые обычно умещаются в одну полоску или создаются на основе ленточного развертывания художественно-повествовательных блоков внутри одного листа или разворота слева — направо и сверху — вниз. Как видно, русский исследовательский вокабулярий в отношении рассматриваемой проблемы столь скуп, сколько и представления отечественной науки об описываемом явлении.

Отсутствие исследовательского интереса тянет за собой не только терминологическую лимитированность. Наше представление о средствах художественной выразительности комикса часто ограничивается лишь кратким перечислением отличительных особенностей индивидуального стиля создателя (если его существование вообще допускается исследователем), математически точным подсчетом количества выносок (диалоговых или текстовых баллонов, пузырей, филактеров или, по кальке с английского, баббов) и ячеек стрипа.

Таким образом, отечественное понимание процессов сложения, эволюции, истории и положения данного жанра графического вида искусства в европейской культуре, наша оценка роли и места комикса в истории искусства той или иной страны, отсутствие общепринятых критериев художественной оценки произведений, жанровая принадлежность которых может быть в самом общем виде определена как комикс, и наконец наша терминологическая отсталость — все перечисленное свидетельствует о серьезном отставании отечественного искусствоведения в рассмотрении данной проблематики.

Кардинально противоположную картину в оценке комикса мы наблюдаем в западном научном мире. Начиная с 1960-х гг. комикс как самостоятельный графический газетно-журнальный и книжный жанр привлекает все большее и

большее внимание. Речь идет о проведении ежегодных массовых мероприятий, направленных на изучение и популяризацию комиксовой культуры, собирании специальных коллекций, создании музеев. Комикс в его жанровом разнообразии является объектом пристального научного изучения. Уровень интереса к нему столь высок, что уже с 1964 г. с легкой руки Клода Бейли [66] многие исследовали склонны расширительно относиться к жанровой принадлежности комикса, приписывать ему определенную независимость и самостоятельность по отношению к печатной тиражной графике и называть девятым видом искусства. Оправданность такого громкого заявления сомнительна, однако само его наличие указывает, с одной стороны, на массовую востребованность комикса, с другой — на назревшую потребность систематизации знаний о нем, в том числе источниковедческого и историографического порядка. История комикса с акцентом, перенесенным на comic strip, блестяще прослеживается в трудах уже упомянутых Д. Кандзла [170; 171; 172], Т. Гронстина [141; 144; 145; 146], П. Лефевра и Ч. Дирика [178], Р. С. Харви [151], А. Миллера [195], Ф. Кэнеля [165], Т. Смолдерена [237], С. МакКлауда [188; 189; 190], В. Хюнинг [158], Д. Штайна и Я.-Н. Тона [239].

Последнее, что хотелось бы отметить в разговоре об историографических особенностях французского иллюстрированного журнала рубежа XIX — XX вв., это обилие электронных ресурсов, полезность которых при проведении исследования трудно переоценить.

Самым главным Интернет-проектом, направленным на облегчение и качественное улучшение исследовательского поиска в отношении журнальной иллюстрации, следует считать цифровую online-библиотеку Национальной библиотеки Франции — Галлику [267], предоставляющую свободный доступ ко всем имеющимся на сегодняшний день в ее распоряжении материалам. За последние 10 лет в рамках данного проекта были оцифрованы такие журналы, как «Le Chat Noir», «Le Mirliton», «La Revue Blanche», «La Plume», «L’Assiette au beurre». Не меньшим значением обладает проект «Художественный журнал», реализованный библиотекой Гейдельбергского университета [272]. Он посвящен

оцифровке, открытому опубликовании и изучению иллюстрированных литературно-художественных и сатирических периодических изданий конца XIX — начала XX вв. Представленная на сайте периодика разбита по географическому принципу и соответствует 8 странам — Германии (сюда же относятся Австрия и Швейцария), Бельгии, Дании, Франции, Великобритании, Италии, Нидерландам и Польше. Из оцифрованных французских иллюстрированных журналов наибольший интерес представляют «Le Fiffre» и «Le Rire».

В 2007 г. Гийом Дуази приступил к реализации проекта, который сегодня является лидером среди электронных ресурсов, посвященных изучению карикатуры. За 10 лет сайт «Карикатуры и Карикатура» [270] аккумулировал вокруг себя научные силы крупнейших мировых специалистов, занятых исследованием французской печатной графики (среди авторов, сотрудничающих с сайтом, можно обнаружить имена М. Мело, Ф. Кэнеля, К. Дельпора), опубликовал массу интереснейших статей, открыл новые имена, придал значение тем мастерам, творчество которых еще в начала 2000-х гг. было мало кому знакомо.

Аналогичную функцию взял на себя и Интернет-проект Междисциплинарной группы исследования сатирических образов (E.I.R.I.S.) [271], действующий при поддержке Университета Западной Бретани. Здесь также основной тематических акцент направлен на изучение особенностей сатирического графического высказывания, локализованного во французских печатных и электронных СМИ.

Помимо крупных Интернет-проектов, реализация которых осуществляется в основном при государственной поддержке, можно было бы перечислить ряд частных Интернет-сайтов, посвященных отдельным мастерам и журналам. Но поскольку достоверность представленной там информации сомнительна и часто исключает возможности проверки, мы избежим как их упоминания, так и использования.

Глава 2. Особенности периодической печати Третьей Республики и их воздействие на эволюцию журнальной иллюстрации конца XIX — начала XX вв.

§ 2.1. Социально-экономические, политико-правовые и технико-технологические особенности французской периодической печати конца XIX — начала XX вв.

Конец XIX — начало XX вв. — апогей периодической печати во Франции. Никогда прежде галльская пресса не могла похвастаться тем, что количество выпускаемых журналов только в столице выросло в 5 раз, а в провинции — в целых 13 [36, с. 31]. Если разделить эту цифру на население страны, то получится, что в среднем в это время один француз выписывал до двух журналов в год! [180, p. 132] Помимо этого, он мог увеличивать свою осведомленность по вопросам современной ему политики, экономики и культуры, приобретая еженедельные и ежедневные издания в журнальных киосках — новшестве, переставшем вызывать удивление лишь к концу XIX в. Как отмечает В. Е. Аникеев, накануне Первой мировой войны Париж и провинции выпускали ежедневно 8 млн экземпляров газет, каждый из которых предположительно прочитывался в среднем пятью читателями [1, с. 22].

Многочисленные журналы, наводнившие страну, удовлетворяли вкусы как самого взыскательного читателя, требующего от издателя подачи актуального, интересного и скрупулезно проанализированного материала, так и массовой публики, интересующейся сенсациями, светскими сплетнями и бесконечными романами-фельетонами. Качественная, массовая и — своеобразный гибрид того и другого — качественно-массовая печать сосуществовали друг с другом, не нанося особого вреда и ущерба. Качественная печать старалась держать марку, не допуская в свою работу методов американского «нового журнализма», а массовая, наоборот, не гнушалась перепечаткой английских журналов, была падкой до описания кровавых убийств и принимала все меры только лишь для того, чтобы привлечь как можно больше читателей.

В связи с обозначенными впечатляющими показателями роста как числа журналов, так и их целевой аудитории, появляется необходимость выявить социально-экономические, политические, правовые и технико-технологические причины этого небывалого взлета периодической печати во Франции Fin de Siècle. Особую важность данный вопрос приобретает в контексте разговора об иллюстрированном журнале, который наравне с другими периодическими изданиями рубежа веков, пользовался огромной популярностью, демонстрировал устойчивый читательский спрос и, как результат, претерпел значительную эволюцию по сравнению со своими предшественниками в техническом, образно-тематическом и стилистическом отношениях.

Обращаясь к анализу экономических факторов, необходимо отметить, что, как ни странно, они играли отнюдь не решающую роль в подъеме французской периодической печати рассматриваемого периода. Несмотря на успешную колониальную политику, а также репутацию всемирного банковского центра и мирового рантье, инвестирующего свои денежные средства в экономически и политически выгодные кампании, Франция после войны с Пруссией 1870-1871 гг. спускается на 4-е место в Европе по уровню экономического роста [14, с. 232-239]. Утрата Эльзаса и Лотарингии, восполненная отчасти разработкой бассейна Бриэ на севере страны, приводит к замедлению роста экспорта железной руды. Малый прирост населения, а также его аграрный характер влияют не только на покупательский спрос, но и на медленный прирост рабочего населения, а, следовательно, и на низкое развитие промышленного сектора, в частности, машиностроения. Медленный прилив рабочей силы при неустойчивом внутреннем рынке в итоге приводит Францию в этот период к тому, что ее рынок не соответствует уровню индустриализации развитой страны [180, p. 11]. Печать, в других странах чаще всего получающая финансовую подпитку из промышленной среды, здесь оказывается предоставленной по большей части сама себе.

Одним из немногих экономических факторов, который действительно оказывает на французскую прессу существенное влияние, является усиление экономической взаимосвязи правящих держав, позволяющее обмениваться опытом

прогрессивного ведения дел. Примером здесь может служить заимствование европейской периодической печатью американского опыта так называемой penny press, где увеличение тиража издания достигается путем максимального снижения цены при ориентации на массового читателя. Впервые подобная «прививка» французской прессе была сделана Эмилем де Жирарденом еще в 1831 г. с помощью «Journal de Connaissances Utiles», который при годовой цене в 4 франка вскоре после своего появления уже насчитывал свыше 130000 подписчиков. Но истинным детищем смелого и изобретательного издателя стала знаменитая политическая газета «La Presse», не только принесшая огромный доход своему основателю, но и осуществившая реформу во французской массовой прессе. Сделав основную ставку на рекламные объявления, чья цена с избытком покрывала дефицит от слишком низкой стоимости подписки, Э. де Жирарден снизил цену в два раза по сравнению с другими изданиями и привлек публику блестящими журналистскими именами, такими как Т. Готье, В. Гюго, О. де Бальзак, А. Дюма. Отныне, по словам Е. Смирнова, «все газеты, за исключением одного лишь “Journal de Débats”, который распространялся исключительно среди очень богатой публики, должны были последовать примеру Жирардена и понизить плату до 10 франков, возмещая убытки доходами с объявлений. Газета стала промышленным предприятием. Она стала приносить доход, и крупная буржуазия протянула, разумеется, руки, чтобы себе ее присвоить» [13, с. 253].

Бурному развития французской печати способствовали и социальные реформы конца XIX — начала XX вв., в частности реформирование сферы народного образования, занявшее почти сорок лет, с 1879 по 1913 гг. Благодаря усилиям Жюля Ферри Франция 16 июня 1881 г. ввела бесплатное обучение в начальных школах, 21 декабря 1881 г. установила обязательное обучение детей обоего пола с 6 до 13 лет, 23 марта 1882 г. устранила религию из учебных планов государственных школ, 13 июля 1882 г. объявила о создании женской средней школы. Реформа 1902 г. ввела семилетнее обучение на базе четырех начальных классов, имеющих гуманитарное направление без преподавания в них древних языков [29, с. 523]. В целом с 1878 по 1902 гг. на начальное образование было

израсходовано из государственной казны Франции 720 млн франков. За период с 1879 по 1913 гг. в светских школах количество учащихся выросло в два раза, в церковных школах упало в 48,5 раза [24, с. 115]. Таким образом, в рассматриваемый период резко возросший уровень грамотности создал дополнительную целевую аудиторию, обладающую весьма своеобразным вкусом и требующую от французской печати более доходчивых, простых в прочтении и понимании периодических изданий — массовой прессы, доступной всем и каждому.

На конец 1870-х — начало 1880-х гг. приходится и другая важнейшая веха в развитии прессы Третьей Республики — принятие закона о печати от 29 июля 1881 г., который в самом общем виде можно определить как законодательный акт, направленный «на полное устранение всяких предварительных мероприятий, так или иначе ограничивающих публичное выражение мнения в какой угодно форме — в форме ли книги, газеты, журнала, афиши, гравюры и пр., и пр.» [13, с. 256]. Новый закон о печати одновременно отменял предварительное разрешение на открытие печатного органа, получаемое у прокурора, денежный залог, размер которого на протяжении середины XIX в. изначально определял социальный статус владельца издания, гербовый сбор, и, самое главное, цензуру. В. Е. Аникеев замечает: «Отныне достаточно было двенадцати су, чтобы «основать» газету: такова была стоимость марки, необходимой на письме к прокурору с указанием названия газеты, имени и адреса владельца и издателя» [1, с. 21]. В период Belle Époque в парламенте неоднократно звучали предложения о внесении изменений в закон 1881 г. с целью ограничения свободы прессы, восстановления уголовной ответственности журналиста и издателя в случае распространения ложных сведений, наносящих вред государственному устройству, призывающих к насилию или совершению какого-либо преступления. Однако подобные предложения принципиально отвергались депутатами. Даже так называемые «разбойные законы» от 12 декабря 1893 г. и 28 июля 1894 г., принятые в связи с подъемом анархистского движения во Франции в начале 1890-х гг. и дающие право подвергать журналистов предварительному заключению, на деле не применялись.

Приведенное выше краткое описание принятого 29 июля 1881 г. закона о печати может создать ложное впечатление высокой степени либерализации, которую мы наблюдаем во французском обществе и, как следствие, в Парламенте Франции Третьей Республики. В действительности закон о печати 1881 г. (при всей прогрессивности законодательно закрепленных в нем норм права) изначально имел ряд существенных ограничений, преумножение которых путем принятия дополнительных поправок просто не имело смысла. Об этом довольно подробно рассказывает в работе «Периодическая печать во Франции» В. С. Соколов, где он указывает, что «закон о печати 1881 г. различает следующие категории правонарушений, так квалифицированные с точки зрения общественных интересов: 1) подстрекательство, приведшее к совершению деяния или покушению», трактуемое как пропаганда посредством печати убийства, отцеубийства, детоубийства, добровольных или недобровольных абортов, изнасилования, «покушения на целомудрие», супружеской измены и т.д. карается по статье XXIV тюремным заключением от 1 до 5 лет, и крупным штрафом; 2) преступления… против внешней безопасности государства», в частности, информация, наносящая ущерб национальной обороне, разглашение связанных с этим секретов и т. п. — кара, аналогичная предыдущему случаю; 3) подстрекательство… имеющее целью отвратить военнослужащих армии и флота от выполнения воинского долга и повиновения своим командирам, действующим во исполнение законов и воинских уставов», карается так же, как и в двух предыдущих случаях; 4) в случаях, если «недобросовестные публикации, распространение или воспроизведение их могли по своей природе подорвать дисциплину или моральный дух армии или воспрепятствовать военным усилиям нации», кара ужесточается; 5) категорически запрещается публикации обвинительных актов до суда, как и сами отчеты с некоторых процессов, а именно: с процесса о диффамации, когда нет или мало «диффаматорных» фактов, с процессов по установлению отцовства, абортам, разводу, разделу имущества и т. п.; 6) недобросовестные публикации… ложных, сфабрикованных сообщений… вызвавшие возмущение общественного спокойствия либо могущие иметь такой

результат», наказываются тюремным заключением сроком от 6 месяцев до 3 лет и соответствующим штрафом или только одним из этих наказаний; 7) Интересно, что к разделу «преступления против общественных интересов» закон от 29 июля 1881 г. относит «оскорбление президента» — один из пунктов закона, вызвавших критику с самого начала. К наиболее тяжким преступлениям посредством печати этот закон относит наряду с такими преступлениями, как убийство, поджог или кражу, «подстрекательство к дискриминации, ненависти или насилию» по отношению к лицу или группе лиц «по причине их принадлежности или непринадлежности к этнической группе, расе или определенной религии» и предусматривает за совершение этого правонарушения тюремное заключение до 1 года и штрафа <…> Особо выделяются «преступления против глав иностранных государств и дипломатических представителей», включая глав иностранных правительств и министров иностранных дел, где также предусматривается тюремное заключение и крупные денежные штрафы» [35, с. 68-69].

Предваряя свое развернутое описание правовых особенностей закона от 29 июля 1881 г., В. С. Соколов отмечает, что перечисленные деликты регламентируют содержание печати и при желании могут быть истолкованы как установление известных пределов свободы прессы [35, с. 67-68]. В последнем пункте с В. С. Соколовым невозможно не согласиться, ибо никак иначе, как заранее заложенные в закон ограничения, данные положения рассматривать нельзя. Без сомнений, положительным моментом является то, что вынесение судебного решения по вопросам «преступлений печати» отныне окончательно относится к ведению судебных органов. А, следовательно, повторения дела Филипона, приговоренного за «Косметический ремонт» (литография, опубликованная в «La Caricature» 30 июня 1831) к 6 месяцам заключения и 2000 франков штрафа, или дела Оноре Домье, отсидевшего 6 месяцев в тюрьме и выплатившего 500 франков штрафа за «Гаргантюа» (литография, опубликованная в «La Caricature» 15 декабря 1831), вряд ли возможно. Тем не менее, это не говорит о том, что закон закрепил всяческую правовую вседозволенность, а судьи стали проявлять большую

лояльность. Громкое дело карикатуриста Аристида Деланнуа, к сожалению, доказывает обратное.

В 1908 г. № 12 анархо-пацифистского журнала «Les Hommes du jour» вышел с обложкой, на которой был изображен генерала Альбер д'Амад в окровавленном фартуке на фоне марокканского пейзажа (илл. 354). Автором рисунка был Аристид Деланнуа, уже известный французской публике благодаря скандальной обложке «Les Hommes du jour» № 1 от 1 января 1908 г. (илл. 353), когда объектом для насмешек карикатуриста стал Жорж Клемансо. А. Деланнуа изобразил его в виде насаженного на пику черепа, у которого по необъяснимым причинам сохранились знаменитые кустистые усы премьер-министра Третьей Республики. Портрет-шарж Альбера д'Амада значительно уступал Жоржу Клемансо по своим художественным качествам, но, к несчастью А. Деланнуа, вызывал однозначную коннотативную реакцию у зрителей, четко ассоциирующих кровавые фартуки в живописных и графических произведениях с одной из самых известных работ конца 1890-х — начала 1900-х гг. — полотном Жана Вебера «Мясная лавка» (1897, Художественный музей Я. В. Зиммерли, Нью-Брансуик), где в виде мясника изображался Бисмарк, расчленивший и выставивший на прилавке тело Наполеона III [250, pp. 176-177]. Разразился скандал, в результате которого 26 сентября 1908 г. А. Деланнуа, а вместе с ним основатель и один из авторов журнала «Les Hommes du jour» Виктор Мерик, оказался на судебной скамье. Он был приговорен к 3000 франков штрафа и году заключения в тюрьме Санте. Коллеги по художественному цеху собрали значительную сумму денег для семьи А. Деланнуа. В его поддержку 8 мая 1909 г. был выпущен специальный номер «L'Assiette au beurre», в котором художники попытались отстоять свое право на свободу графического высказывания. В результате А. Деланнуа вышел на свободу 21 июня 1909 г. Но поводом послужила не волна общественного протеста, которая не умолкала на протяжении 9 месяцев его заключения, а болезнь — туберкулез. Художник заразился им в тюрьме, и меньше чем через 2 года, 5 мая 1911 г. умер в возрасте 37 лет. Дело А. Деланнуа оказалось столь громким и столь показательным в отношении неоднозначности закона о печати 1881 г., что с 1908 г. художники-

карикатуристы, сотрудничающие с периодической прессой, опасаясь за свою свободу и жизнь, вновь вернулись к практике использования псевдонимов, которая, как казалось, осталась в далеком прошлом. Политические карикатуры стали еще более едкими, а требование реформ еще более громкими.

Дело А. Деланнуа показательно еще в одном важном отношении, касающемся особенностей правоприменения закона от 29 июля 1881 г. До вынесения приговора 26 сентября 1908 г. государственная власть проявляла удивительное терпение, скорее даже равнодушие, ко всему тому, что происходило во французской иллюстрированной прессе. Художники были вольны открыто высказываться на любую тему, не заботясь особо о том, насколько их произведения согласуются с нормами, прописанными в законе о печати. К примеру, издание журнала «Le Frou-Frou», выпускаемого издательским домом С. Шварца, из-за образно-тематической специфики большинства публикуемых рисунков могло быть легко квалифицировано как преступление, покушающееся на целомудрие и пропагандирующее супружеские измены. Пацифистский настрой «L’Assiette au beurre» давал возможность расценить его действия как «подстрекательство, имеющее целью отвратить военнослужащих армии и флота от выполнения воинского долга и повиновения своим командирам» [35, с. 68]. В разгар дела Дрейфуса действия «Psst…!», совместного издания Каран д’Аша и Ж.-Л. Форена, имевшего ярко выраженный антисемитский характер, однозначно дискриминирующий еврейскую общину Франции и очевидно имеющий целью вызвать ненависть к данной этнической группе, не были квалифицированы как преступные. Как видно из приведенных примеров, закон о печати применялся выборочно. В основном к его строгому исполнению прибегали тогда, когда политическая обстановка в стране начинала накаляться. Процесс А. Деланнуа, таким образом, можно рассматривать как показательное судебное дело, целью которого было государственное напоминание слишком уж распоясавшейся и вольнодумной прессе о той мере ответственности, которую она на себя взяла 29 июля 1881 г.

При всей сложности оценки, закон о печати вкупе с изменениями в политической жизни страны, с созданием особого экономического климата, с проведением социальных реформ предоставил французской прессе беспрецедентные для того времени возможности свободного литературного и художественного высказывания, предопределившие дальнейший «золотой век» в истории периодического журнала Франции. Французская пресса впечатляла своим многообразием, которое достойно того, чтобы о нем было сказано несколько слов.

«Большую четверку» французской периодической прессы конца XIX — начала XX вв., как верно отмечает В. Е. Аникеев [1, с. 21-22], представляли «Le Petit Journal», «Le Petit Parisien», «Le Matin» и «Le Journal». Это были крупные информационные ежедневные утренние или вечерние издания, тираж которых превышал 70 тыс. экземпляров, а порою даже доходил до 1 млн 300 тыс. (рекорд, поставленный «Le Petit Parisien»). Они не имели четкой политической ориентации и предоставляли трибуну для дебатов различным партиям. Основываясь на приобретенном в США опыте, эти журналы использовали максимум средств для привлечения читающей публики: кричащие сенсационные заголовки, яркие имена журналистов, броские иллюстрации, мгновенно привлекающие внимание читателя, конкурсы с крупными денежными призами, саморекламу.

В этот же период наблюдается и оживление политической прессы, представленной следующими наиболее крупными изданиями: «L’Humanité», «L’Écho de Paris», «Le Presse», «Le Temps», «L'Intransigeant», «L’Égalité» и многими другими. Твердое следование своей политической линии, верность установкам поддерживающей издание партии обеспечивало постоянный и довольно широкий круг читателей.

Отдельно следует остановиться на феномене журнала «Le Figaro», одного из старейших журналов Франции, основанного в 1826 г. и сумевшего завоевать себе значительное влияние. Несмотря на стремление отразить крайне правую позицию, «Le Figaro» обладал в то время неоднородным политическим обликом. Как отмечает Л. Саламон, «этим об обязан чисто галльской живости своего характера, занимательной болтовне о вопросах минутного интереса. Он является прототипом

того рода газет, за которыми во Франции упрочнилось название “boulevardiers”. Отмеченные достоинства создали ему большую известность и за границей, где он получил большее распространение, чем какие-либо другие французские газеты» [13, с. 81]. «Le Figaro» вошел в историю французской литерату ры и изобразительного искусства как газета, наиболее часто появляющаяся в руках героя, вне зависимости от того, где он находится — в кафе, дома, на скачках или просто бесцельно слоняется по улице, разглядывая проходящих мимо мидинеток. Его читают персонажи Э. Золя, Г. де Мопассана, А. де Тулуз-Лотрека, Т.-А. Стейнлена, Ж-Л. Форена и многих других.

Другой пласт французских журналов представлен специализированными изданиями, посвященными отдельным темам, таким как наука, промышленность, финансы, сельское хозяйство, музыка, спорт, мода и т. д. Чаще всего они отпечатаны на хорошей бумаге и прекрасно иллюстрированы. Однако об их художественных качествах можно спорить, указав на глубокий консерватизм в оформлении в целом и в иллюстрации в частности, чего нельзя сказать о составивших славу французской печати Fin de Siècle иллюстрированных журналах.

Число французских иллюстрированных журналов, в массе своей носящих развлекательно-юмористический характер, в период с 1881 г. по 1913 г. определить точно весьма затруднительно. В. Е. Аникеев, к примеру, указывает на существование 250 наименований [1, с. 23], а Л. Саламон — 134 [13, с. 85]. Р. Томсон вообще обходит данный вопрос стороной, указывая для примера, что в 1892 г. только в Париже ежедневно выходило 2161 газета, каждая из которых испытывала потребность в иллюстрации [248, p. 145]. Подобные статистические разногласия легко объяснимы, если принять во внимание то, как быстро порою французский иллюстрированный журнал возникал и как столь же быстро он прекращал свое существование. Часто сами карикатуристы, работающие одновременно в нескольких изданиях, принимались за собственное дело в надежде на получение независимости от заказчика и большей творческой свободы.

Примером здесь может служить журнал «Le Fifre», издание которого в 1889 г. начал Ж.-Л. Форен, к тому моменту уже сложившийся художник-карикатурист,

прекрасно владеющий своим ремеслом, известный в Париже благодаря тонкому юмору и любви к насыщенной светской жизни. Выпустив всего лишь несколько номеров, Ж.-Л. Форен был вынужден отказаться от своей затеи и закрыть дело. Причины неизвестны, но, вероятнее всего, виной провала стал недостаток средств и огромная конкуренция, выдержать которую «Le Fifre» не сумел. Более успешным предприятием стал журнал «Psst…!». С 5 февраля 1898 г. по 16 сентября 1899 г. он выдержал 85 номеров. Но крепкой финансовой основой, успешностью существования и читательской востребованностью «Psst…!» обязан отнюдь не таланту своих оформителей, а постыдной популярности антисемитских сюжетов во французском обществе конца 1890-х гг.

Активному развитию и росту иллюстрированной прессы рубежа веков способствовали масштабные изменения в технико-технологических способах печати. Если до 1878 г. все французские печатные издания иллюстрировались при помощи традиционных техник, таких как литография, гравюра на металле, ксилография, то с 1879 г. благодаря изобретению Фирмана и Шарля Жилло, вошедшему в историю под названием жиллотаж или фотогравюра, в Париже стали выходить журналы, отпечатанные фотомеханическим способом. Ф. Д. Кейт называет рождественский номер «L’Illustration» 1881 г. первым примером использования фотомеханической цветной печати в истории [87, p. 9]. В 1882 г. французская иллюстрированная пресса становится цветной. Вслед за «L'Illustration» с помощью цветного фоторельефа раскрашиваются обложки «Paris Illustré», «Le Mirliton» (использовал трафарет), «Le Rire», «Le Sourire», «Gil Blas Illustré», «Le Courrier français», «L’Assiette au beurre» и многие другие. К 1892 г. Ипполит Маринони усовершенствует скоропечатную машину, что даст 12 тыс. шестикрасных иллюстраций в час.

Возможность использовать в массовой печати цвет позволила издателям и художникам усилить роль рисунка в газете и журнале. Возникший в связи с этим рост потенциальной конкуренции в сфере иллюстрированного журнала вынудил редакторов делать выбор в пользу наиболее броских произведений графического искусства, способных мгновенно привлечь взгляд покупателя. Ради достижения

коммерческой цели, поставленной издателем, художники прибегали к использованию максимально хлестких и лаконичных средств художественной выразительности. Они отдавали предпочтение жирной линии, крупному пятну, контрастному колористическому решению, резкому ракурсу, крупному кадрированию. Поданный в редакцию рисунок вдобавок должен был быть максимально простым для понимания, ибо в большинстве случаев издательство с трудом могло заранее определить состав своей целевой аудитории. Благодаря осуществленной реформе образования это мог быть как успешный буржуа, так и простой рабочий.

Присутствую в составе читательской аудитории представителей нижних социальных слоев способствовало значительное ценовое удешевление прессы рубежа веков. Помимо технико-технологических новшеств (использование ротационной машины, желатинового гектографа, мимеографа, оффсетной печати, фотостата), позволяющих значительно снижать финансовые затраты за счет увеличения тиража, следует отметить другой имеющий принципиальное значение факт — падение цены на бумагу. Усовершенствование бумагоделательной машины и изобретение технологии получения из древесины целлюлозного волокна способствует тому, что бумажное производство во Франции вырастает с 50 тыс. тонн в 1850 г. до 400 тыс. тонн в 1900 г. [176, pp. 9045 – 9046] Производители откликаются даже на самые взыскательные запросы конечных покупателей. Бумага производится самая разнообразная, как подходящая для производства изысканных произведений книжного искусства, так и для дешевой каждодневной журнальной печати. Падение цены на целлюлозную продукцию положительно сказывается на журнальном ценообразовании. С каждым днем тиражная печатная продукция становится все доступнее. Тираж увеличивается. Аудитория расширяется. Цветная иллюстрация, наводнившая дешевую прессу Belle Époque, становится явлением массовой культуры.

Как показал опыт П. Э. Бойер [88, p. 113-163], технико-технологических особенности издания, применяемые тем или иным журналом, являются прекрасным инструментом, с помощью которого можно классифицировать и

систематизировать многообразную французскую иллюстрированную прессу, выделять ее лидеров, очерчивать круг ее читателей (любителей и коллекционеров), указывать на общие тенденции. Добавив к анализу качества бумаги, способа печати и уровня собирательской заинтересованности, образно-тематическую ориентацию издания и оценку художественно-эстетических качеств публикуемых иллюстраций, по нашему мнению, можно получить наиболее объективную картину развития французской иллюстрированной прессы Fin de Siècle.

Технико-технологические усовершенствования способа печати (самое главное, применение фотомеханики) проходили на фоне бурной реакции как со стороны профессиональных граверов, так и коллекционеров. Еще в 1861 г. Альфред Кадар и Огюст Делатр образовали Общество аквафортистов, цель которого было поддержание традиции авторской подписной гравюры. 1882 г. датируется создание Общества французских художников-литографов. В 1888 г. Огюст Лепер выпускает первый альбом «L'Estampe originale», куда по замыслу должны войти десять оригинальных эстампов, отпечатанных в различных техниках и выпущенных ограниченным тиражом. В 1889 г. проходит первая выставка Общества художников-граверов. В 1894 г. после длительных приготовлений, растянувшихся почти на три года, в редакции «La Plume» распахивает двери Салон Ста, одна из крупнейших выставочных площадок художественной графики Belle Époque. В 1895-1896 гг. Люа Дельтей создает «L'Estampe Moderne». В 1897 г. к издательской деятельности приступает галерея Амбруаза Воллара. Примеры можно множить до бесконечности. Все они свидетельствуют об одном: жиллотаж и фотоцинкографию, с помощью которой рисунок, созданный художником, переносится на страницы периодического журнала, обвиняют в обеднении художественного качества произведения, в неточности воспроизведения оригинала и отсутствии должного профессионального уровня издателей. Такой консерватизм объясняется прежде всего стремлением печатников, коллекционеров и отчасти самих художников защитить собственные профессиональные и коммерческие интересы.

Печатные органы, принадлежащие или аффилированные с коллекционерами, маршанами или крупными меценатами, также вступают в процесс защиты оригинального авторского эстампа. Помимо уже названного «La Plume», интересы художников-графиков активно отстаивает литературно-художественная «La Revue Blanche». Редко прибегая к иллюстрации внутри журнала, «Белое ревю» занимается распространением станкового эстампа в форме «приклейного» фронтисписа. С июля 1893 г. по декабрь 1894 г. с каждым номером читатель получает одну гравюру, автором которой может быть П. Боннар, М. Дени, Э. Вюйар и многие другие. В конце 1894 г. «Белый журнал» выпускает специальную подборку из 12 подписных цветных литографий — «L'Album de la Revue Blanche». Как уже отмечалось в предыдущей главе, произведения, издаваемые и распространяемые подобным способом, назвать иллюстрацией в полном смысле этого слова нельзя. Такая печатная графика обладает абсолютной самостоятельностью по отношению к литературно-художественному журналу. Она не связана с содержанием, печатается отдельно от текста, обладает полной образно-тематической и стилистической независимостью. Она заранее заявляет о себе как об отдельном ценном объекте коллекционирования, не рассчитанном на массового потребителя. Типологически эта печатная графика — станковое произведение искусства, которое использует журнал в сугубо утилитарных целях, а именно для гарантированной продажи тиража и бесплатной доставки покупателю.

Активизация деятельности, направленной на защиту и сохранение видовой аутентичности станкового эстампа, в 1880 – 1900-е гг. поддерживалась далеко не всеми. Прежде всего сами художники-графики занимали двойственную позицию. Еще вчера распространяя свои эстампы ограниченным тиражом по подписке элитарных литературно-художественных журналов, сегодня они относили свои рисунки в издания, печать которых велась с помощью фотомеханики. Иногда мастера намеренно прибегали к использованию новых техник. Т.-А. Стейнлен, к примеру, свободно экспериментировал с жиллотажем. Для достижения необходимого эстетического эффекта и расширения диапазона средств

художественной выразительности он смело соединял традиционные и новаторские техники печати.

Издательский опыт «L’Escarmouche» — еще одно свидетельство терпимости художников к фотомеханическому репродуцированную, допустимому в угоду достижений коммерческих целей. В первом номере журнала редактор Ж. Дарьен призывал читателей обратить внимание на то, что оригинальные подписные эстампы, послужившие основой для создания иллюстраций «L’Escarmouche», нумерованные и выпущенные лимитированным тиражом в 100 экземпляров, можно приобрести в издательстве как самостоятельное произведение искусства по цене всего в 2,5 франка за эстамп. Получается, что А. де Тулуз-Лотрек, Ф. Валлоттон, Эрманн-Поль, А.-Г. Ибельс и П. Боннар заранее передали «L’Escarmouche» права на использование своих станковых эстампов в качестве иллюстраций, репродуцируемых всеми порицаемым фотомеханическим способом, т. е. формально они признали за отпечатанными подобным образом произведениями графического искусства право претендовать на определенный уровень художественно-эстетической ценности.

Во французском обществе Belle Époque находились и те, кто несмотря на совместные протестные акции печатников и сомнения художников, довольно скоро осознал коммерческую выгоду от продажи фоторепродуцированных произведений и немало сделал для того, чтобы изменить отношение коллекционеров и почитателей эстампа к данной технике. Самой значительной фигурой среди таких людей был Эдуард Клейнманн. Масштабность его деятельности трудно сопоставить с П. Дюран-Рюэлем, Ж. Пети, А. Волларом и другими крупными парижскими маршанами, имена которых у всех на слуху. По сей день мы мало знаем о его биографии и с трудом можем указать дату основания его предприятия (сам он громко называл его «Домом Клейнманна»), в состав которого входила художественная галерея и небольшое издательство.

Э. Клейнманн специализировался на издании и продаже музыкальных иллюстраций, которые в большом количестве выходили в различных периодических изданиях 1880-х — 1900-х гг. Он отыскивал молодых художников,

фотомеханическим способом переиздавал их рисунки из «Le Rire», «Le Courrier français», «Gil Blas Illustré» и т. д. на высококачественной бумаге лимитированным тиражом с авторской подписью и указанием номера [88, p. 121; 97, p. 24; 192, p. 45]. Цена таких оттисков возрастала в разы по сравнению с рисунком в журнале, но оставалась значительно ниже эстампа, отпечатанного с помощью одной из традиционных техник. Для продвижения собственной продукции и признания за ней статуса произведения искусства Э. Клейнманн печатал иллюстрированные книги, продвигал продажи эстампов по подписке, финансировал периодические издания. В. Виттрок выдвигает предположение, что «L'Escarmouche», возможно, являлся одним из рекламных мероприятий Э. Клейнманна [263, vol. 1, p. 44]. С «Домом Клейнманна» сотрудничали Ж. Шере, А. де Тулуз-Лотрект, Т.-А. Стейнлен, Ж.-Л. Форен, А.-Г. Ибель, А. Виллетт и многие другие графики Belle Époque. Учитывая впечатляющий список имен, следует признать, что отношение к применению фотомеханики в гравюрной печати в художественной среде было не столь уж отрицательным, как нам иногда рисуется.

Возникшими широкими возможностями печати, достигшими расцвета к началу 1900-х гг., с удовольствием воспользовались сатирические иллюстрированные журналы. До 1890-х гг. большинство из них публиковались фотоцинкографским способом черно-белой печати. Так, к примеру, издавался «Le Chat Noir». Если цвет и появлялся вдруг на страницах «La Caricature», «Le Courrier français» или «Le Mirliton», то чаще всего это была трафаретная печать. В начале 1890-х гг. витрины парижских газетных киосков меньше, чем за год, стали разноцветными. По мнению Ф. Д. Кейта, фоторепродуцирование совершило колористическую революцию во французской печатной графике [87]. Если издания, претендующие на высокий профессиональный, научный или люксовый статус, отнеслись к техническим новшествам с известной долей скепсиса, то художественно-развлекательный сатирический журнал воспринял нововведения с большим энтузиазмом. «Le Rire», «Le Sourire», «Le Charivari», «Le Monde Comique illustré», «Le Journal Amusant», «La Vie Illustré», «Le Tutu», «Le Frou-frou», «La Caricature», «Le Canard Sauvage», «Cocorico», «Le Cri-cri», «L'Eclat de rire» и масса

других юмористических журналов превратились, цитируя Ж.-Л. Форена, в настоящие выставочные площадки. С этого момента ход развития французской журнальной иллюстрации изменился.

Наверное, самыми известными французскими иллюстрированными юмористическими журналами являлись два конкурента, история которых началась еще в 1830-е гг. — «La Caricature» и «Le Charivari». Оба издания просуществовали больше века: «La Caricature» с 1830 по 1904 гг. (1830-1835, 1880-1904), а «Le Charivari» с 1832 по 1937 гг. За свою историю эти «долгожители» прославились именами таких карикатуристов, как О. Домье, П. Гаварни, Грандвиль, Шам, Г. Доре, А. Жиль, Надар, А. де Тулуз-Лотрек, Т.-А. Стейнлен, Ж.-Л. Форен. Если расцвет «Le Charivari» приходится на середину XIX в., то «La Caricature» в 1880-е — 1900-е гг. переживает второе рождение. Его главой становится А. Робида — писатель, художник, историк, фантазер. Незаурядная личность этого человека создает неповторимую атмосферу, отразившуюся в журнале и его оформлении. Традиции Ж. Шере, на которые опирается А. Робида, а также ностальгия по французскому галантному XVIII веку рождают 12 плодотворных лет существования журнала под его руководством.

Истинно французским наиболее популярным среди массового читателя юмористическим журналом стал «Le Rire», чей тираж к 1900 г. достиг 150 тыс. экземпляров. Он отличался фривольностью тем и незамысловатостью содержания. Стремительно растущей популярностью «Le Rire» обязан своим профессиональным сотрудникам, среди которых в разные годы были А. де Тулуз-Лотрек (1894-1898 гг.), Ф. Валлоттон (1894-1896 гг.), Т.-А. Стейнлен (1896, 1900 и 1902 гг.), Л. Каппьелло (1899-1903 гг.), Эрманн-Поль (1894-1899, 1901-1904 гг.), А.-Г. Ибельс (1901-1910 гг.), Х. Грис (1910 г.), Ф. Пульбо (1904—1910 гг.), К. ван Донген (1903 г.)[3], Ф. Купка (1903-1907 гг.) и многие другие. К началу 1900 г. успех «Le Rire» был столь громким, что у него довольно быстро начали появляться

[3] К. ван Донген был одним из наиболее активных представителей французского авангарда, печатавших рисунки в юмористических журналах. Его графические произведения на злобу дня можно встретить в «Le Frou Frou», «Le Rab’lais», «L’Indiscret», «L’Assiette au beurre», «Cri de Paris», «Les temps nouveaux» и некоторых других [179, pp. 41-43]

конкуренты, иногда даже не скрывающие откровенной подражательности. В 1899 г. начинает выходить «Le Sourire», имя которого отлично рифмуется с «Le Rire» и одновременно указывает на тематическую близость двух изданий. Его шеф-редактором становится Альфонс Алле, вслед за которым в журнал приходят такие талантливейшие люди, как Макс Жакоб и Саша Гитри. Надо полагать, что именно богатый издательский опыт, непререкаемый авторитет редактора, талант журналистов и безупречных вкус стали основой успеха, которым пользовался «Le Sourire» вплоть до начала Второй мировой войны. Штат художников мало отличался от того, что был сформировал в «Le Rire». В разные годы «Le Sourire» печатал рисунки Л. Каппьелло (1899-1903 гг.), Эрманн-Поля (1899-1914 гг.), Ф. Пульбо (1904-1912 гг.) и т. д.

В один ряд с развлекательными «Le Rire» и «Le Sourire» часто ставят «Fantasio». Возможно, это связано с тем, что его изданием с 1906 г. занимался печатный дом «Феликс Жювен и Кº», тот же, что публиковал и «Le Rire». Другая причина может заключаться в наличие вводящего в заблуждение подзаголовка — «Веселый журнал». Степень «веселости» «Fantasio» была не столь уж высока. Во всяком случае по сравнению с «Le Rire» он явно отличался большей серьезностью и степенностью. Связано это было с тематикой «Fantasio». Это был журнал, посвященный литературе, театру, музыке и событиям околотеатральной жизни Парижа. Он выходил дважды в месяц, был толще своих юмористических «собратьев» и содержал больше текста, автором которого мог оказаться Ж. Куртелин, Д. Бено, Т. Бернар, М. Декобра или Л. Деллюк. С художественной точки зрения, наибольший интерес для исследователя французской журнальной иллюстрации представляют обложки «Fantasio». Большая их часть на протяжении долгих лет исполнялась Огюстом Рубийем. Его рисунки легко узнать. И в этом помогает не только его выразительная линия, колкие формы и сложные композиции, строящиеся на резком пересечении диагоналей, но и своеобразная подпись, которая представляет собой маленькую человеческую маску,

рождающуюся из переплетения латинских букв A (Auguste) и R (Roubille)[4]. Когда листаешь французские иллюстрированные журналы Belle Époque, создается впечатление, что эта миниатюрная маска-мордочка А. Рубийя вездесуща. После 1897 г. она встречается буквально везде — в «Le Rire», в «Le Sourire», в «L'Assiette au beurre», в «Le Cri de Paris», в «Gazette du Bon Ton», в «Cocorico», в «La Baïonnette», в «Le Canard sauvage». Вклад О. Рубийя в сложение французской журнальной иллюстрации поистине огромен. Остается лишь сожалеть о том, что по сей день его графическое наследие не вызвало специального научного интереса и что о нем не было выпущено ни одного отдельного исследования.

На страницах «Le Rire», «Le Sourire», «Fantasio» и аналогичных журналов зритель в основном получал картинки водевильной парижской жизни. Бытовая карикатура без навязчивых нравоучений и назиданий — вот основой жанр, которому отдавали предпочтения издания юмористически-развлекательного толка. Беспощадная едкая сатира, которая делает объектом для насмешек внутреннюю и внешнюю политику государства, социально-экономической проблемы общества, положение церкви, ханжескую мелкобуржуазную мораль, весь французский быт целиком, требовала иного формата, подразумевающего большую серьезность и художественную смелость.

Площадкой для подобных выступлений стал основанный в 1901 г. «L'Assiette au beurre». Этот журнал — настоящий символ «золотого века» французской журнальной иллюстрации. Уже одно его название бросало вызов главной проблеме французского общества рубежа века — коррупции. История «L'Assiette eu beurre» — это история французской журнальной иллюстрации 1900-х гг., ибо с ним сотрудничали все ведущие представители французской печатной графики: Ж. Шере, Ф. Валлоттон, Т.-А. Стейнлен, К. ван Донген, Ф. Купка, Х. Грис, А.-Г. Ибельс, Каран д'Аш, Ж.-Л. Форен, Л. Каппьелло, А. Виллетт, Ш. Леандр, О. Рубий и многие-многие другие. Важно подчеркнуть, что, видя свою задачу в изменении политического климата в стране и в связи с этим рассчитывая на

[4] Помимо маски, заменяющей подпись, Огюст Рубий иногда подписывал рисунки своей фамилией без указания имени.

массового зрителя, «L’Assiette au beurre» тем не менее не ставил перед собой цели создания единого художественного лица или выработки единой формы графического высказывания. Наоборот, каждый новый номер журнала в очередной раз доказывал полную свободу художественного самовыражения, предоставляемую редакцией художникам-иллюстраторам. За Т.-А. Стейнленом, в «Справедливость. Видение Гюго» (илл. 293-300) ломающего привычные художественные стереотипы и делающего решительный шаг в сторону освоения протосюрреалистического метода, публиковались «Преступлениями и наказаниями» Ф. Валлоттона (илл. 301-306), где мастер отдавался свободе эксперимента и отказывался от ксилографии в пользу литографии. Дерзость художественно-политических графических высказываний «L’Assiette au beurre» соответствовала времени и шагала в ногу с другими анархическими изданиями, распространенными на тот момент в Западной Европе. Прямым аналогом (а лучше сказать предшественников) «Кормушки» являлся мюнхенский «Simplicissimus»[5], основанный Альбертом Лангеном и Томасом Теодором Гейне в 1896 г. Но если в Германии и Австро-Венгрии политическое инакомыслие, приобретавшее форму яркого графического высказывания, жестко преследовалось по закону и удушалось в крепких объятьях цензуры[6], то во Франции изданию «L’Assiette au beurre» официальная власть практически не препятствовала. Благодаря закону от 29 июля 1881 г. и умелому издательскому лавированию С. Шварца «Кормушка» стала олицетворением двуликой Прекрасной Эпохи, закончившейся кровавыми буднями Первой мировой войны.

[5] Интересно, что журналом, подсказавшим А. Лангену форму существования будущего «Simplicissimus», послужил французский «Gil Blas Illustré» [74, p. 710].
[6] Хорошо известен скандал, который разгорелся вокруг «Simplicissimus» в 1898 г., когда после публикации обложки номера «Палестина», оскорбляющей кайзера Вильгельма, журнал на какое-то время был запрещен, а его издатель А. Ланген был вынужден бежать в Швейцарию [50, p. 39; 238, p. 93].

§ 2.2. Художник-график, его положение и роль внутри печатного иллюстрированного издания рубежа XIX — XX вв.

Во французском языке по сей день можно встретить любопытное слово, которое употребляется по отношению к художнику, специализирующемуся на создании журнальной иллюстрации (или, как его принято называть во Франции, художнику прессы). Это слово «юморист». Сегодня его используют все реже, но в период 1880-х — 1920-х гг. оно было популярно и широко распространено. Его вхождение в литературно-речевой обиход было стремительным, о чем свидетельствует анализ лексического состава текстов об истории карикатуры, написанных в эпоху Fin de Siècle.

В 1885 г. известный художественный критик, увлеченный коллекционер и хранитель музея фарфора севрской мануфактуры Шамфлери издал последний пятый том истории французской карикатуры — «История современной карикатуры» [99]. Строгий историографический подход и легкий литературный стиль ни разу не были скомпрометированы модными словечками типа «юморист». Шамфлери соблюдал научную выдержку и пользовался исключительно проверенными «художник», «рисовальщик», «мастер».

Но не прошло и трех лет, как Джон Гран-Картере, которого Ф. Кэнель [109, pp. 305-314] и Р. Томсон [248, p. 151] ныне именуют одним из наиболее значимых исследователей печатной графики XIX в., публикует «Нравы и карикатура во Франции» [139]. Он позволяет себе неслыханные вольности и целых 11 раз за 690 страниц употребляет в отношении художников прессы слово «юморист». Впервые Дж. Гран-Картере использует его при сравнении французской и английской карикатуры эпохи Наполеоновских войн. Описывая политические сатирические рисунки Ораса Верне и Филиппа-Луи Дебюкура, он применяет термин «юморист карандаша» («humoristes du crayon») [139, p. 114]. На следующей странице Дж. Гран-Картере уточняет смысловое значение введенного словосочетания путем его противопоставления антонимичному «юморист пера» («humoristes de la plume»), обозначающему литературного деятеля, занятого в создании текста сатирико-юмористического содержания. Можно было бы подумать, что Дж. Гран-Картере

пользуется этими двумя словосочетаниями как синонимичными «художнику-сатирику» и «писателю-сатирику» соответственно. Однако на странице 262 мы обнаруживаем прямое свидетельство того, что это не так. Здесь слова «юморист» и «сатирик» исследователь приводит через запятую, как понятия близкие, но имеющие принципиальное семантического различие. Чем ближе Дж. Гран-Картере подходит к анализу карикатуры середины XIX в., тем чаще слово «юморист» в отношении художников-графиков используется без приставки «карандаш». Так, юмористом исследователь называет Р. Топффера [139, p. 282, 329], Д. Крукшенка [139, p. 289], Л. Пти [139, p. 395], А. Робида [139, p. 487] и Каран д'Аша [139, p. 509].

Предложенную Дж. Гран-Картере терминологию «подхватывает» Арсен Александр, уже успевший положительно зарекомендовать себя как знаток французской карикатуры, опубликовав в 1888 г. монографию об Оноре Домье [49]. В 1892 г. в свет выходит его «Искусство смеха и карикатуры». После беглого исторического обзора художественной сатиры от Древнего Египта до XVIII в., А. Александр приступает к подробному теоретизированию о карикатуре XIX в. Начиная со страницы 141, где рассматривается вопрос художественного наследия Дж. Крукшенка и Дж. Лича, автор активно пользуется термином «юморист»[7], не считая нужным делать какие-либо пояснения или терминологические расширения в виде поэтических эпитетов (не в пример Дж. Гран-Картере).

К началу XX в. возросшая частота применения неологизма «юморист» начинает требовать уточнения смысловых границ употребляемого термина. В 1900 г. попытку дать дефинитивное определение предпринимает журналист А. Бриссон. Он издает сборник публицистических эссе «Наши юмористы» [73], где во введении указывает на следующую особенность профессии художника-графика: «Общий термин «юморист» состоит из подвидов, на которые интересно указать, и нюансов, которые в повседневной речи недостаточно определены. Можем ли мы одинаково классифицировать такие разные темпераменты, как Шам и Домье,

[7] Арсен Александр использует слово «рисовальщик» 17 раз за оставшиеся 200 страниц, т. е. в 5,6 раз чаще, чем Джон Гран-Картере.

Гранвиль и Гаварни, Шарле и Андре Жиль? Не следует ли нам в угоду правды отметить черты, которые их разделяют или сближают? Я считаю, что было бы полезно последовательно выделять карикатуристов [les caricaturistes], пародистов [les parodistes], фантазистов [les fantasists] и сатиристов [les satiristes], при том что все эти группы объединены большой семьей “юмора”» [73, p. IV]. Вторя А. Бриссону, в статье «Сатирический журнал, гибридный объект» Б. Тийе идет еще дальше, когда пишет: «Такой специальности как “журнальный график” [dessinateur de revue] не существовало. Их называли либо “юмористами” [les humoristes], употребляя термин, который избегает возможности отдать привилегию “карикатуристам” [les caricaturistes] и использует понятие, покоящееся на специфической особенности их способа графического выражения, либо еще “художниками прессы” [les dessinateurs de presse] сообразно названию, смешивающему понятия “журнал” и “газета”… Со сменой века меняется и статус художника прессы, постепенно эволюционируя от “художника” к “журналисту”» [251, pp. 223-236].

Таким образом, следуя намеченной логике, можно сделать вывод, что в эпоху Fin de Siècle в отношении тиражной печатной графики слово «юморист» обладает высокой степенью универсальности и включает в себя все виды жанровой специализации, разнообразие которой мы наблюдаем в многочисленных иллюстрированных журналах. Слово «юморист» воспринимается художниками рубежа XIX — XX в. как свидетельство повышения их профессионального статуса внутри журнала. «Карикатурист» — это ремесленник. В то время как «юморист» равен «журналисту», а значит, он профессионал, имеющий право требовать к себе уважения, отстаивать свои интересы, иметь собственную точку зрения, быть независимым и т. д. Кристиан Дельпор в статье «Художник прессы, от художника к журналисту» пишет: «Самыми знаменитыми рисовальщиками 1918 г. были те, кто создал прекрасный век сатирической и юмористической прессы. Большинство из них называли себя «юмористами». У них было свое ежегодное мероприятие (Салон юмористов) и своя ассоциация взаимопомощи (Общество художников-юмористов)… Появление термина «юморист» в начале века было связано с

конфликтом поколений. Молодежь, отвергнув хорошо прижившийся и успевший стать классическим эпитет «карикатурист», стала претендовать на искусство старших (Андре Жиля или Лё Пти, к примеру), искусство, воспринятое уже в новых формах юмора по сравнению в теми, которых придерживались их предшественники. Больше шаржей, больше гротескных портретов, но более замысловатые сюжеты, извлекающие пользу как из комичности ситуации, так и из подписи» [110, p. 30].

Вслед за К. Дельпором, уточним, что Общество художников-юмористов было основано Шарлем Леандром совместно с Луи Мораном в 1904 г. Они преследовали простую и понятную цель — объединить и защитить права художников-графиков, занятых в создании журнальной иллюстрации. Это был своеобразные профессиональный синдикат, организованный по образу и подобие тех, что стали во множестве появляться по Франции после принятия так называемого «закона Вальдек-Руссо» от 1 марта 1884 г. Важно подчеркнуть, что сама потребность в организации профсоюза является свидетельством качественного изменения самосознания художника-иллюстратора, который отныне считает свою деятельность высокопрофессиональной и позволяющей требовать от работодателя, в данном случае издателя, гарантии соблюдения его прав. За созданием «Общества художников-юмористов» тянется и потребность в организации выставочной площадки, где уже объединившиеся журнальные иллюстраторы могли бы публично выставиться и продемонстрировать результаты своего творчества. Открывшийся в итоге в 1907 г. «Салон художников-юмористов», организацию которого взял на себя Феликс Жювен, лишний раз подчеркнул высокий статус и общественную востребованность профессии журнального иллюстратора.

Важно отметить, что «Общество художников-юмористов» объединяло мастеров разных поколений. Здесь были и «мастодонты», к которым можно отнести того же Ж.-Л. Форена или Каран д’Аша, и молодежь поколения 1870-х гг. — Ф. Пульбо, Ж. Гранджуан, О. Рубий и т. д. Поэтому тезис К. Дельпора о том, что появление термина «юморист» связано с конфликтов поколений, звучит

неубедительно. «Юморист» не противопоставляется «карикатуристу». Этот термин семантически шире. Он указывает на профессиональную деятельность, которая включает в себя помимо всего прочего и специализацию на художественном изготовлении графических произведений в жанре карикатуры. К. Дельпор при этом абсолютно прав, когда говорит о новых формах юмора, появившихся в период 1880-х — 1900-х гг. И в данном случае искусство художника-юмориста, его уверенность в собственной профессиональной востребованности, общественное признание полезности его деятельности выступают маркерами качественного изменения общественной парадигмы, которое мы наблюдаем в Belle Époque во Франции.

Об этом красочно и не без доли иронии пишет Р. Томсон в главе «“Запутавшись в завуалированной сатире”. Критическая грань карикатурного» книги «Искусство Актуального: Натурализм и Стиль в ранней Французской Третьей Республике, 1880-1900» [248, pp. 143-183]. Он утверждает, что расцветшая после отмены цензуры карикатура «глубоко укоренилась во французском общественном сознании и значительно повлияла на формирование авангардного искусства» [248, p. 144]. Для придания своему тезису большей убедительности Р. Томсон вводит специальный термин — карикатурная ментальность. Ее проявление он находит повсеместно: в росте числа юмористической прессы, в популярности афиши, в рождении артистических кабаре, в развитии формы кафе-концерта, в повальной моде на городской шансон. «Карикатура как медиум и карикатурное начало как расположение духа были определяющими осями французской культуры между 1880 и 1900 гг. <…> Карикатурное начало — как ментальность, как общественное проявление, как традиция, как товарный знак — дала рост в эти два десятилетия» [248, pp. 148-149] — заключает Р. Томсон.

Прямым результатом общественной трансформации стало изменение статуса художника-карикатуриста и, как следствия, отношение зрителя к оценке художественной ценности созданного им графического произведения искусства. Художники прессы (соблюдая историческую справедливость лучше было бы сказать «юмористы») начали открывать персональные выставки. Об их искусстве

стали выходить специальные монографии. Сами художники приступили к выпуску авторских тематических альбомом с подборкой ранее опубликованных журнальных иллюстраций [82; 128; 153; 154; 228].

Стремительное развитие журнальной иллюстрации при высоком уровне публичного внимания к творчеству отдельных ее представителей превращало иллюстрированные периодические журналы Парижа в художественную платформу, в рамках которой талантливый начинающий художник мог с минимальными усилиями и молниеносной быстротой достичь относительного финансового благополучия и славы. Иллюстрированный журнал воспринимался как один из трамплинов для будущей успешной карьеры. Это порождало высокую конкуренцию, преодоление которой возможно было только при условии наличия неповторимого индивидуального стиля и разработки новых форм графического высказывания, отличных от тех, что использовались конкурентами.

§ 2.3. Жанровая специфика французской журнальной иллюстрации конца XIX — начала XX вв. Comic strip как новая форма графического высказывания

По нашему глубокому убеждению, появление и рост частоты употребления слова «юморист» по отношению к художникам прессы в эпоху Fin de Siècle связан прежде всего с расширением жанрового репертуара журнальной иллюстрации в период после принятия закона о печати 1881 г., когда уровень конкуренции внутри издательской среды достиг максимальных показателей. В борьбе за потребителя каждый новый журнал старался предложить читателю уникальный контент, находящий отражение в том числе и в иллюстративном материале. Классическую политическую и бытовую карикатуру стали теснить новые жанровые формы — разного рода комиксы, музыкальные иллюстрации, портреты-шаржи, графические портреты и т. д. Появились художники, специализировавшиеся на том или ином специфическом жанре графической журнальной иллюстрации. К примеру, Каран д’Аш отдавал явное предпочтение comic strip, благодаря чему французы сегодня называют его одним из отцов-основателей bande dessinée [143]. Л. Каппьелло вошел в историю французской графики как создатель театрального графического портрета, поскольку большая часть его художественного наследия связана с графической репрезентацией богатой театральной культуры Парижа 1900-х гг. За продолжительную журнальную карьеру Т.-А. Стейнлен опробовал все возможные жанровые формы. В 1880-е гг. он активно осваивал «истории без слов», в 1890-е гг. его постоянно привлекали для оформления музыкальный нот, а в 1900-е гг. с радикализацией политических взглядов мастер вернулся к классической политической карикатуре.

Самым серьезным жанровым завоеванием французской иллюстрированной прессы Fin de Siècle, по нашему мнению, стал comic strip. Именно он, как никакая другая жанровая форма, явился «лакмусовой бумажкой» бурно происходящих структурно-композиционных и визуально-образных изменений журнальной иллюстрации. Трансформация других видов графических высказываний несомненно важна ничуть не меньше. Однако если в портрете-шарже, к примеру,

жанровое переформатирования проявляется прежде всего на уровне поиска новых средств художественного выразительности (отказ от излишней детализации, любовь к деформации форм, предпочтение, которое отдается резкому развороту фигуры и игре с ракурсом, усиление колористического звучания), то comic strip является абсолютно новым видом графического искусства, границы которого в эпоху Belle Époque только начинают обозначаться.

Французская журнальная тиражная графика впервые активно задействует comic strip в 1880-е гг. Именно в этот период комиксовая форма максимально адаптируется к композиционно-графической конструкции журнала и становится одним из основных способов художественного выражения содержательных компонентов издания. Более ранние случаи применения comic strip во французской журнальной традиции, по нашему убеждению, не носили систематического характера, а, следовательно, не могут быть использованы для указания на прямую художественную и композиционно-жанровую преемственность. Скажем, отдельные примеры обращения художников прессы середины — третьей четверти XIX в. к comic strip, которые можно обнаружить в таких французских журналах, как «Le Journal Amusant», «La Lune», «L’Eclipse», «Le Hanneton», «Le Bouffon», «Le Grelot», «La Fronde», «Le Monde illustré», «Paris-Caprice», являются скорее спорадическими и больше характеризуют жанровое разнообразие художественного творчества Шама, Леонса Пти и Гюстава Доре [262].

Анализ периодических изданий 1880-х гг. демонстрирует качественные и количественные изменения в обращении мастеров к comic strip. Наравне с социальной-бытовой и политической карикатурой, комиксовому жанру начинают все чаще прибегать журналы, тематика которых носит ярко выраженный развлекательный характер. Примером здесь могут выступить «Le Rire» и «Le Sourire». Отдельные издания делают comic strip магистральным в своей условной жанровой иерархии. Несомненным лидером здесь выступает «Le Chat Noir».

В контексте мировой истории комикса созданные для «Le Chat Noir» Т.-А. Стейнленом, А. Виллеттом и Каран д’Ашом рисованные «истории без слов» являются лишь малым кирпичиком, закладывающим основу будущей культуры

массового потребления подобной печатной продукции зрителем-читателем XX и XXI вв. При всем том, с точки зрения генезиса и жанровой специфики французской (и шире франкофонной) печатной журнальной графики периода Belle Époque, comic strip, систематически издаваемый в «Le Chat Noir», явился полноценной основой для формирования устойчивой национальной традиции создания, издания, культуры потребления (одновременного чтения и рассмотрения) и, как итог, признания bande dessinée в качестве самостоятельной графической формы, имеющей при том достаточно оснований, чтобы претендовать на высокое звание девятого вида искусства.

С тематической точки зрения, художники «Le Chat Noir» отдают явное предпочтение социально-бытовой проблематике. А. Виллетт бесконечно множит истории бедолаги Пьеро, вечно попадающего в переплет. Т.-А. Стейнлен, каждый раз демонстрируя блестящий дар художника-анималиста, повествует о парижских приключениях бездомного черного кота. Каран д'Аш, пришедший в «Le Chat Noir» ближе к концу 1880-х гг., делает решительный разворот в сторону обострения политической проблематики и постепенного отказа от использования comic strip в сугубо развлекательных целях.

Подобные попытки, хотя и не имевшие повторения, уже предпринимались А. Виллеттом. Так, 27 декабря 1884 г. в «Le Chat Noir» вышел рисунок «Джон Буль в Конго» (илл. 71). Надо полагать, что обращение художника к отраженной в названии теме связано с результатами Берлинской конференции ноября 1884 г., в рамках которой Англия и Португалия окончательно лишились контроля над устьем реки Конго. В данном рисунке А. Виллетт впервые для себя пытается адоптироваться форму comic strip к освещению событий, имеющих широкий политический резонанс. Он намеренно отказывается от напрашивающегося аллегорического изображения конкурирующих держав, от шаржированных портретов Отто фон Бисмарка, Жюля Ферри или королевы Виктории. Вместо этого в качестве героя А. Виллетт избирает Джона Булля, собирательный образ типичного англичанина, который всегда слишком консервативен, надменен и близорук. Оказавшись в Конго, он нанимает двух носильщиков-африканцев,

одетых в белые свободные балдахины Пьеро, вид которых должен подсказать зрителю будущие злосчастья бедного англичанина. Стоит невыносимая жара, о которой красноречиво свидетельствует лежащий на спине лапами вверх крокодил. Джона Булля, удобно расположившегося с бутылкой вина под парасолем, тащат в портшезе под палящим солнцем. Вдруг неизвестно откуда появляется муха цеце. Она кусает за нос носильщика, идущего впереди. На второго африканца тут же нападает оживший крокодил. В результате Джон Булль падает на землю вместе со всей поклажей.

Забавная история, уложившаяся в четыре длинных стрипа, звучит по-детски безобидно. Кажущаяся легковесность жанра comic strip нивелирует остроту избранной темы. Значимость политического события низводится почти до нуля. Если бы не название, подсказывающее высокую актуальность поднятой проблематики для франкофонного мира рубежа веков, рисунок А. Виллетта мог бы вообще остаться незамеченным.

Смеем предположить, что «Джон Булль в Конго» является показательным примером того, почему А. Виллетт и другие мастера, работающие в журнальной печатной графике, избегают использование жанра comic strip для освещения серьезных политических и социально-экономических событий своего времени. Французские графики 1880-х гг., делающие первые шаги на пути освоения новой для них комиксовой формы, не умеют пока в полной мере адаптировать ее к нуждам политической печати. Жанр comic strip кажется им больше подходящим для изображения водевильных историй на подобие сценок из жизни Пьеро, созданных на потребу жаждущей доступных развлечений публики. Возможно, именно поэтому кабаретно-рекламный «Le Chat Noir» обладает большей жанровой гибкостью и открытостью, чем остро политический сатирический «L’Assiette au beurre».

Со временем, однако, ситуация начинает меняться. К 1890-м гг. становится очевидно, что как бы ни был легковесен жанр comic strip для графической интерпретации актуальной социально-политической и экономической проблематики, изначально заложенные в нем богатые возможности по

наращиванию событийно-нарративного потенциала рисунка за счет отказа от сингулятиности изображаемого события являются столь привлекательны, что не могут оставить равнодушными художников, создающих графические произведения на злобу дня. Для преодоления политической аморфности жанровой формы comic strip оказывается нужен лишь правильный катализатор, основанный на индивидуальном титаническом художественном усилии, большом таланте и личной высокой политической заинтересованности.

Именно этой комбинацией обладал, как уже и было упомянуто, Каран д'Аш. Он начал публиковать остро-политические стипы ближе ко второй половине 1880-х гг. Какое-то время мастер сотрудничал с «Le Chat Noir», но постепенно дороги Р. Сали и Каран д'Аша разошлись. В результате к 1890-м гг. художник успел значительно расширить связи с печатным миром Парижа. Его политические рисунки в формате comic strip периодически выходили в «Le Tout-Paris», «La Vie Militaire», «La Caricature».

Апогеем художественно-печатной деятельности Каран д'Аша несомненно стало его сотрудничество с «Le Figaro». В один из ведущих журналов Франции художник был приглашен после успешного выступления в «Le Journal», с которым Каран д'Аш сотрудничал в период с 26 марта 1894 г. по 25 ноября 1895 г. Там, по инициативе основателя и издателя Фернана Ксо, художник впервые опробовал новую для себя форму деятельности — ведение еженедельной графико-сатирической рубрики, выходящей по понедельникам. В декабре 1895 г. «Le Figaro» принял решение увеличить количество страниц издания с 4 до 6 и отдать часть появившейся свободной площади под еженедельные творческие выступления Каран д'Аша. Художник не раздумывая согласился на предложение, и уже 2 декабря 1895 г. в журнале «Le Figaro» вышел первый его рисунок. Плодотворное сотрудничество с «Le Figaro» длилось чуть более 10 лет, вплоть до 14 мая 1906 г. За это время было напечатано более 500 рисунков, из которых около трети были исполнены в жанре comic strip. Именно в «Le Figaro» 14 февраля 1898 г. был опубликован рисунок, ныне являющийся одним из самых известных графических иллюстраций к делу Дрейфуса. Лист носит название «Семейный

ужин» (илл. 352) и состоит всего из двух стриповых ячеек, размещенных одна над другой. В первой художник показывает семейство, которое, усевшись за стол, заранее договаривается о том, что разговоры о деле Дрейфуса вестись не будут. Вторая ячейка с подписью «Они о нём поговорили…» изображает драку, в которой все члены семьи от мала до велика тузят друг друга на фоне перевернутого стола.

Жизнеспособность, популярность и современная востребованность политических комиксовых листов Каран д’Аша связана прежде всего с универсальным методом работы, выкристаллизованным художником на протяжении нескольких десятилетий сотрудничества с «Le Figaro» и позволившим вывести жанр comic strip на уровень большой политической графики. Поначалу перегружая рисунки излишними деталями и экспериментируя с размером и формой ячейки, художник постепенно уходит в сторону все большей и большей простоты. Достигается это предельно простым способом. Сначала делается подробный рисунок, который благодаря проработки деталей максимально точно соответствует замыслу. Затем с помощью калькирования художник «перерисовывает» уже имеющееся изображения, избавляясь при этом от всего того, что не имеет семантико-прагматического значения. Полученный результат, в случае необходимости «переработанный» повторно, отличается значительно большей художественной выразительностью и содержательной остротой, чем первоначально версия. Отвлекающие взгляд зрителя деления на стрипы исчезают. Плотная штриховка уступает место тонкой тягучей линии. Очертания персонажей становятся все пластичнее. Ритм усиливается. Конечно же, подобный метод имеет и обратную сторону, выраженную, к примеру, в том, что композиционно-пространственное решение рисунков Каран д’Аша часто воспринимается выхолощенным, а образная структура — безликой. Однако художник умело скрывает названные недостатки, выдавая их за отличительные особенности собственного художественного стиля и поэтики.

А. Виллетт, Т.-А. Стейнлен, Каран д’Аш — это мастера, чей вклад в жанровое обновление печатной тиражной графики Франции трудно переоценить. Они не просто сделали первые шаги на пути к освоению такой новой жанровой формы

графического высказывания, как comic strip. Они позволили французской печатной журнальной графике зазвучать в унисон с «Ally Sloper's Half Holiday» Чарльза Энри Росса и Мари Дюваль, «Fliegende Blätter» Вильгельма Буша и Германа Фогеля и т. д. А. Виллетт, Т.-А. Стейнлен, Каран д’Аш любовью к эксперименту и упорством в освоении новых форм выражения подготовили выход comic strip из узких рамок одного графического листа в периодическом издании на просторы графического романа, периодической comic book, bande dessinée и в определенной мере мультипликации.

Глава 3. Типология французской журнальной иллюстрации конца XIX – начала XX вв.

§ 3.1 Свободная пресса 1880-х гг. Иллюстративно-художественное оформление развлекательно-юмористического журнала «Le Chat Noir»

3.1.1. Кабаре «Le Chat Noir». Его история, особенности устройства и редакторской политики

Кабаре «Le Chat Noir» — яркий маркер декадентской городской культуры Belle Époque. Первый в череде последующих «Черный кот» определил характер коллективного художественного самовыражения, основанного на неизбывной потребности в экспериментаторстве, повышенной самоиронии и сатире, а также смелости программно-манифестных заявлений как этико-эстетического, так и социально-политического толка. Именно «Le Chat Noir» был «выразителем динамизма художественного сообщества» [233, p. 41] Монмартра, эпицентром зарождающегося авангарда, эстетической Меккой, в прямом смысле восхождение к которой должен был совершить любой мало-мальски заявивший о себе деятель искусств.

Для понимания специфики деятельности «Le Chat Noir» важно заранее обозначить несколько принципиально значимых моментов. Во-первых, следует дать определение понятию «кабаре» в контексте эпохи Fin de Siècle, указать на истоки и характерные особенности данного явления. Во-вторых, необходимо определить художественно-экспозиционные, театрально-технические, политико-социальные и финансово-организационные особенности «Le Chat Noir». В-третьих, важно очертить узкий круг мастеров, которые благодаря активному участию в жизни кабаре раскрепостились достаточно для того, чтобы с юношеской дерзостью и духом озорства подойти к обновлению графического языка издаваемого кабаре одноименного журнала.

В русском языке слово «кабаре» чаще всего ассоциируется с кафе или рестораном с эстрадным дивертисментом. Оно оказывается стоящим в одном коннотативном ряду с варьете, опереттой, мюзик-холлом, чем-то развлекательно-

ненавязчивым. Редко кто при произнесении этого слова вспоминает московскую «Летучую мышь» Н. Балиева или петербургскую «Бродячую собаку» Б. Пронина. Подобную же ситуацию в европейских языках отмечает Л. Аппиньянези: «Так уж сложилось, что при слове «кабаре» нам представляется злачное заведение со стриптизом, затерянное среди промозглых городских улиц, или ночной клуб, где посетителю предложат слабенькую развлекательную программу и заоблачные цены на коктейль. Фильм «Кабаре» довершил этот сомнительный образ, сдобрив его иронией и сентиментальностью и окутав аурой Веймарского декаданса» [2, с. 9]. Развивая свою мысль, автор добавляет: «Однако эти более поздние версии кабаре — лишь дальние родственники тех первых артистических заведений, что появились во Франции в конце XIX века, а в Германии 1920-30-х годов стали единственными в своем роде проводниками политической и культурной сатиры. Конечно, у всех кабаре, старых и новых, есть кое-что общее: и те, и другие развлекают своих гостей и дают им личное пространство, где можно покурить и пообщаться, а при желании также выпить и закусить. Но все же во многом наши поздние версии не дотягиваются до своих прототипов: те артистические кабаре отражали и воспроизводили ключевые моменты западного модернизма. Они были ночными двойниками модернизма, юными и бесшабашными, а их голос, временами осипший, был голосом самого города, полного утопических надежд и хохочущего над этими надеждами» [2, с. 9].

Указав на модернистский характер кабаре Fin de Siècle, к сожалению, Л. Аппиньянези теряется в попытке дать универсальное определение или предложить типологию этих заведений. Она говорит о роли шансона в культуре рубежа XIX – XX вв., указывает на связь кабаре и кафешантана, вспоминает о французских гидропатах, говорит о гибкости и ориентированности кабаре на раскрытие злободневной тематики, пытается определить его типичную программу. В итоге автор приходит к мысли о том, что в разговоре о кабаре следует сделать акцент на «уникальном жанре, связанном корнями с модернизмом XX века, — жанре живой сатиры, объединившем в себе интеллектуальное, артистическое и «народное» начало [2, с. 9]. Вряд ли можно согласиться с тем, что единственным

связующим звеном между кабаре и модернизмом является столь странно и расплывчато определенный «жанр». Сатира – лишь одна из удобных форм при ведении диалога с зарождающимся искусством XX в., но она отнюдь не определяет его содержание и тем более не является «жанром».

Гораздо более точное и взвешенное определение можно найти в статье Г. Сиджела, посвященной кабаре эпохи Fin de Siècle. Автор указывает, что «в Париже, как и в любом другом месте, старающемся имитировать Париж, кабаре в то время возникало как воплощение желания художников собираться вместе, чтобы делить общие интересы в искусстве, выступать друг перед другом, развлекать друг друга, свободно экспериментировать в уединении только им принадлежащего общества, не рискуя быть отвергнутыми незрелой публикой и критикой. Ключевым был именно момент союза творческих личностей и кабаре. Как только кабаре становилось увеселительным мероприятием, где исполнитель развлекал публику больше ради денег, чем для наслаждения и искусства, так сразу это место переставало быть кабаре в том смысле, в котором данный термин понимался в конце XIX – начала XX вв.» [233, p. 44]. Определение кабаре как гостеприимного приюта художников, на вечер отгородившихся четырьмя стенами от пошлой буржуазной действительности, выглядит вполне убедительно. Во всяком случае именно так началась история «Le Chat Noir».

В ноябре 1881 г. в здании заброшенной почты по адресу бульвар Рошешуар д. 84 швейцарец Родольф Сали открыл новое монмартрское заведение — кабаре «Черный кот». О названии только что открытого кафе исследователи спорят по сей день. К примеру, Дж. Бригсток [72, pp. 29-48] указывает на связь между названием кабаре, одноименным рассказом Э. А. По [57, p. 199], поэтичными воспеваниями кошачьих Ш. Бодлером и любовью к этим животным Э. Мане. М. Обертюр, основываясь на воспоминаниях современников, утверждает, что в выборе имени для заведения Р. Сали одновременно ориентировался на образ кота как на излюбленный символ богемы [207, p. 13] и на уже успевшую сложиться парижско-монмартрскую топонимику питейных заведений [207, p. 15]. Впрочем, какова бы не была мотивация Р. Сали, как показала история, выбор был сделан верно и точно

соответствовал будущей богемно-эстетической свободе, которая царила в данном заведении.

Довольно быстро кабаре превратилось в приют гидропатов [219, p. 55], художественно-литературной группировки, лидером которой был друг Р. Сали — Эмиль Гудо [43; 137, p. 251-252]. Она состояла в основном из традиционных жителей Латинского квартала — поэтов, писателей, начинающих художников, студентов. В разные годы к гидропатам себя причисляли А. Жиль, Ж. Мореас, Ж. Роденбах, Г. Кан, Ж. Лафорг, Ж. Фражероль, А. Массон, С. Бернар и многие другие. Для полноты восприятия будущей эстетики кабаре «Le Chat Noir» ни лишним будет упомянуть А. Алле, который примкнул к гидропатам в 1883 г.

Члены сообщества собирались пятничными вечерами, чтобы громким голосом декламировать вирши, делать поэтические заявления, исполнять пантомимические этюды и слушать городской шансон. Часто участники вели себя вызывающе, а шокирующие буржуазную публику выходки оправдывали «фумизмом»[8], мировоззренческой позицией, основанной на нигилистском саркастическом высмеивании любых общепризнанных нравственных ценностей и регулятивов.

Обосновавшись в «Le Chat Noir», гидропаты довольно быстро перекроили питейное заведение Р. Сали в артистическое кабаре. За ними к подножью Холма потянулись остальные завсегдатаи литературных кафе Латинского квартала. К гидропатам присоединились молодые художники, среди которых Монмартр уже более 10 лет пользовался популярностью благодаря низкой стоимости аренды жилья при относительной близости к центру. В общем «Le Chat Noir» превратился, по словам самого Р. Сали, в «мозг Парижа» [207, p. 9].

Помещение кабаре настраивало на фумистский лад. На стенах старинное оружие соседствовало с портретами постоянных членов клуба (илл. 2). С потолка свешивались тяжелые церковные люстры. К оформлению были привлечены молодые художники. Так, А. Виллетт в 1882 г. исполнил полотно «Пара друзей»

[8] Слово «фумизм» является производным от фр. «fumiste» — трепач, враль, несерьезный человек, мистификатор и шарлатан.

(илл. 3), на котором была изображена молодая девушка в нижнем белье в подвязанных розовыми лентами чулочках, с шеи на грудь которой спускался огромный черный кот. В тот же год для витража входной двери мастер создал картон «Зеленая Дева» (илл. 4), главной героиней которого была олицетворяющая Ночь молодая парижанка в темно-зеленом платье, удерживающая на голове тощего черного кота.

Стены кабаре служили импровизированной выставочной площадкой. К ним крепились полотна и рисунки тех художников, которые были вхожи в «Le Chat Noir». А таких было не мало. В январе — феврале 1883 г. в кабаре на бульвар Рошешуар явился Эммануил Яковлевич Пуаре, больше известный французской публике под псевдонимом Каран д'Аш. В тот же год «Le Chat Noir» открыл для себя лозаннец Теофиль-Александр Стейнлен. Р. Сали мгновенно нашел общий язык со своим соотечественником. Тогда же Поль Синьяк затащил в душное помещение кабаре своего друга детства — Анри Ривьера [207, p. 35], никак не осмеливающегося войти. В 1884 г. в кампанию влился Жорж Орьйоль. За художниками тянулись музыканты, поэты. Постоянными завсегдатаями были Морис Мак-Наб, Леон Ксанроф, Эдмонд де Гонкур. В 1884 г. сюда впервые заглянул Аристид Брюан, свидетельством чему стала «Баллада Черного кота».

Р. Сали принимал самое непосредственное участие в жизни кабаре. Он был и декоратором, и метрдотелем, и конферансье, и артистом, и активным участником многочисленных фумистских выходок. К примеру, 22 апреля 1882 г. Сали объявил себя мертвым и собрал в кабаре поминки, в которых сам принял активное участие. В 1884 г. форму художественной акции приобрело баллотирование Р. Сали в муниципальное собрание. В своей предвыборной программе он решительно требовал отделения Монмартра от Парижа. В начале 1885 г. одна из фумистских вечеринок в «Черном Коте» закончилась плачевно: случилась потасовка, Р. Сали был ранен, один человек погиб. Стало понятно, что давно назревшую проблему скученного пространства следует незамедлительно решать.

29 апреля 1885 г. Р. Сали объявил о планируемом переезде, который, разумеется, явился отличным поводом для незабываемого праздника. По задумке

Сали, переезд должен был сопровождаться торжественным шествием, состоявшимся в ночь с 10 на 11 июня 1885 г. Во главе огромной толпы шел хозяин заведения в костюме префекта. Рядом в роли супрефекта вышагивал мажордом. Вместе они серьезными голосами с известной регулярностью выкрикивали «Соблюдайте порядок!». За ними двигались 7 студентов Консерватории, без перерыва горланящих скабрезные песенки. Потом шли официанты, наряженные в костюмы академиков. И уже за ними шумела толпа завсегдатаев, каждый из которых нес в руках зажженный фонарь. Ажиотаж был огромен. Ссылаясь на записи полиции, М. Обертюр указывает, что в первые несколько дней кабаре посетило от 1800 до 2000 человек [207, p. 64].

В распоряжении «Le Chat Noir» отныне находилось большое помещение в три этажа на рю де Лаваль. Шануаровцы с энтузиазмом взялись за работу. За реконструкцию и декор помещение отвечал М. Изабе. А. Пиль быстро переделал фасад, фронтон которого украсила монументальная деревянная скульптура в виде кота на фоне луны работы А. Шарпантье[9]. Э. Грассе сделал эскизы для больших фонарей, освещающих вход. Вывеска А. Виллетта была сохранена и заняла свое законное место над крыльцом (илл. 5). Не менее обстоятельно подошли шануаровцы и к решению внутреннего убранства. Пройдя тщательный «фейс-контроль», осуществляемый бдительным швейцарским гвардейцем при входе, посетитель поначалу оказывался в небольшой помещении, стены которого были украшены четырьмя крупноформатными полотнами Т.-А. Стейнлена. Отсюда поднималась лестница, ведущая в основное помещение. Пространство делилось на несколько комнат, каждая из которых имела свое название и соответствующее заявленной тематике оформление. Зал Франсуа Вийона, в котором обычно проводились музыкальные вечера, украшали произведения А. Ривьера, Каран д’Аша, А. Сомма. Из изданного в 1887 г. «Путеводителя Черного кота» известно, что среди дополняющих обстановку предметов декора публике предлагалось обозреть «череп и правую тазобедренную кость Вийона, фаянсы Руана и Невера»

[9] В «Путеводителе по Ша Нуар» Р. Сали утверждал, что скульптура кота была найдена при раскопках Помпей и вывезена специально для оформления фасада кабаре [229, p. 4].

[229, pp. 6-7], а также пастель А. Алле «Белая ночь красного гусара», намекающую на регулярность фумистских комических постановок в кабаре[10].

С особой роскошью Р. Сали украсил зал под названием «Оружейная палата». Совместными усилиями А. Виллетта и А. Ривьера окна были превращены в шесть ярких витражей, объединенных общим названием «Te Deum Laudamus» (илл. 6). В центре помещения находился большой камин, портал которого был исполнен по эскизам Э. Грассе. Здесь хозяин выставил на всеобщее обозрение личную коллекцию оружия. Вдоль стен были расставлены многочисленные вазы, статуэтки, кухонные предметы, горшки с цветами и т. д. Стены пестрили живописью. А. Виллетт развесил цикл работ, обыгрывающих французские фразеологизмы, а также знаменитое «Parce, Domine! Parce Populo tuo! Ne in aeternum irascaris nobis» (илл. 7). В пандан к нему Т.-А. Стейнлен в тот же год исполнил «Апофеоз котов» или «Монмартрские коты собираются в Ша Нуар» (илл. 8).

Поднявшись по лестнице на второй этаж, посетитель попадал в «Праздничный Зал», помещение бывшей мастерской А. Стевенса, трансформированное в небольшое театральное пространство. Основная «коробка» и занавес были выполнены по эскизам Э. Грассе и А. Ривьера. Сложность заключалась в том, что задуманный «бандой Сали» театр был не драматическим, как можно было бы подумать, а театром теней. Возможно, поэтому создание сцены потребовало много сил, а открытие затянулось до конца 1885 г. В собрании музея Орсе хранится большое количество фотографий, сделанных А. Ривьером за кулисами в конце 1880-х - начале 1890-х гг. Следуя от одной фотографии к другой, можно во всех подробностях рассмотреть, как художники выставляли свет, как передвигали сделанные из цинка фигурки, полюбоваться сложностью организации театрального закулисья.

[10] А. Алле издал пьесу «Белая ночь красного гусара» в журнале «Chat Noir» 8 января 1887 г. В тот же год пьеса была выпущена отдельным тиражом в твердой обложке. В качестве иллюстратора был привлечен Каран д’Аш [51]

Идея создания театра теней скорее всего пришла в «Черный Кот» вместе с постоянным посетителем — Полем Йёделем, который в 1885 г. опубликовал небольшую биографическую книгу «Китайские тени моего отца». Однозначно утверждать, что именно прочтение работы П. Йёделя стало толчком к театральным поискам шануаровцев, нельзя. Однако не столько важна причина, сколько важно то, что в декабре 1885 г. А. Ривьер с друзьями впервые решают растянуть по залу ткань и, пока Жуль Жуи поет свои «Les Sergeonts», разыграть за ней небольшой кукольный спектакль. Успех не заставил себя ждать. Идея очень понравилась Р. Сали. И с 1886 по 1897 гг. «Le Chat Noir» непрерывно занимался новыми театральными постановками. За 11 лет было подготовлено и представлено публике 40 спектаклей. За это время простая ткань превратилась в экран. Куклы были заменены на цинковые пластинки [62, pp. 19-21], управление которыми требовало специальной подготовки. Кулисы расширились. А зрителю в зале стало тесно.

Театр теней стал горнилом самых немыслимых графических экспериментов во Франции рубежа XIX — XX вв. Можно смело утверждать, что сухой графический стиль Г.-А. Жоссо, Ф. Валлоттона, А. де Тулуз-Лотрека, Л. Каппьелло, Каран д’Аша выкристаллизовался не без помощи оптических экспериментов в «Черном коте». Художник-график, привыкший молниеносно создавать карикатуры на злобу дня, в момент работы над созданием декораций для театра теней был как никогда лимитирован в выборе средств художественной выразительности. Пятно, линия и никакой штриховки или точки— вот все, что имеется в распоряжении художника для выявления характера персонажа или сюжетной ситуации. Жесткий каркасный силуэт принимает на себя основной удар по созданию цельной композиции. В отсутствие возможности развития объемной характеристики создаваемого образа художник мог бы пойти по пути насыщения композиции орнаментальными мотивами. Однако чаще всего этого не происходит. Незначительный размер цинковой доски, необходимость придания динамики образу (вызванная особенностями театрального искусства) вкупе со спешной сменой декораций заставляют художника избирать наиболее лапидарный способ

художественного выражения. Точность, ясность, динамичность — основные критерии, которым должен удовлетворять создаваемый образ.

Наиболее известной постановкой театра «Le Chat Noir» стала «Эпопея» Каран д'Аша. Премьера спектакля состоялась 27 декабря 1886 г. На следующий день ее создатель проснулся знаменитостью. С этого дня на «Эпопею» стал съезжаться Весь Париж [62, pp. 38-39]. Сюжет был прост и прямо соответствовал реваншистским настроениям французского общества 1880-х гг. [250, pp. 169-210]. Пьеса была посвящена наполеоновским войнам в период с 1808 по 1812 гг. Каран д'Аш, блестяще разбиравшийся в истории военной формы и амуниции, безошибочно воспроизвел образ французского солдата и шире образ французской армии. В момент работы над декорациями для облегчения задачи Каран д'Аш сначала делал акварельную зарисовку, затем переводил ее в гризайль, отказываясь от лишних деталей, и уже потом пробовал воссоздать образ в цинковой доске. Благодаря столь тщательному поэтапному труду полученные пластинки обладали особой убедительностью и достоверностью найденного образа. Для придания значительности происходящему на сцене спектакль сопровождался комментариями Р. Сали, барабанным боем А. Алле и музыкой Ш. де Сиври [62, p. 86].

Среди других значимых графиков, активно занятых в постановках театра теней, следует назвать А. Сомма, которому принадлежит «Берлина для эмигранта, или никогда не поздно сделать что-нибудь хорошее» (1885) [194], «Слон» (1885), «От Киферы до Монмартра» (1889), «Почетный гость» (1887), А. Виллетта с «Золотым веком» (1888), А. Робида с «Ночь времен» (1889), Ф. Фо с «True for life» (1890), «Дело чести» (1892), «Секрет манифестанта» (1893). Особенно активно в постановках театр теней был занят А. Ривьер. Театр был его страстью, полем для инженерных и творческих экспериментов. Свою первую полностью самостоятельно выполненную пьесу — «Искушение святого Антония» — А. Ривьер поставил в 1888 г. Спустя два года его посетила мысль придать театру теней большей убедительности, добавив цвета. Так, в 1890 г. был поставлен первый «цветной» спектакль — «Марш к звездам». Он был небольшой, включал в себя

лишь 10 цинковых пластин. Но полученный художественный эффект был столь впечатляющим, что впредь А. Ривьер безостановочно экспериментировал с цветными тенями. Среди наиболее значимых театральных работ А. Ривьера следует выделить «Роланда» (1891), «В другом месте» (1892) [152, pp. 52-55], «Святая Женевьева Парижская» (1893), «Лунный свет» (1896).

За редким исключением, исследователи «Le Chat Noir» стараются избегать разговоров о конфликтах, которые с известной регулярностью случались между завсегдатаями. К сожалению, картина всеобщего веселья, сопровождаемая творческим подъемом и продуктивной совместной деятельностью, не всегда была радужной. Чем больше посетителей приходило в кабаре, чем большую денежную выгоду получал Р. Сали, тем жестче становилась критика со стороны верных шануаровцев. Стремление хозяина заведения к буржуазному благополучию вызывало отторжение и воспринималось как предательство идеалов богемы, лежавших в основе кабаретной эстетики. Наравне с А. Брюаном Р. Сали регулярно обвиняли в коммерциализации Монмартра. При этом чаще всего это делали те, кто коммерциализировал монмартрскую культуру ничуть не в меньшей степени. Ходили слухи, что скряга Р. Сали, продающий бон бок по завышенной цене, не платит художникам, развлекающим публику, что А. Виллетт и его друзья работают в «Le Chat Noir» за кружку пива. Маргарита Стейнлен оставила нелестный отзыв о Р. Сали, назвав его «эгоистичным негодяем, который умер в шато, купленном за счет труда других людей» [157, p. 9].

Однако самым ярким выступлением против Р. Сали и ему подобных стала организация А. Виллеттом и Э. Гудо карнавального шествия «La Fête de la Vache Enragée» [106, pp. 195-213]. Название праздника восходило к одноименному роману Э. Гудо «La Vache Enragée», «Бешеная корова» или «Нужда», и заранее определяло состава участников. В шествии были задействованы: молодые представители монмартрской богемы, преданные своему творчеству и не готовые продавать музу за грош дельцам à la Р. Сали, рабочие, которые составляли немалое число жителей Холма, небольшое число верующих, ибо «Нужда» и образ Христа

не без помощи художников слились воедино, социалисты, анархисты и националисты (включая антисемитов).

Однако отметим, что несмотря на возникающие время от времени разногласия, сопутствующий данному мероприятию коммерческий успех был мало значим. За неполных 18 лет существования кабаре пережило как финансовые взлеты, так и падения. Оно держалось на плаву прежде всего благодаря творческому энтузиазму своих завсегдатаев, фонтанирующих фантазией и смелостью в освоении и комбинации новых видов и форм искусств, жанров, средств художественной выразительности и т.д. Ни разу «Le Chat Noir» не позволил себе скатиться до уровня многочисленных подражателей, которые больше напоминали мюзик-холлы с акцентом на эротические шоу и пошлые выступления, способствующие активным продажам еды и алкоголя. В момент основания ориентируясь на узкий круг единомышленников и герметично существующее художественное сообщество Монмартра, Р. Сали не рассчитывал на привлечение массового потребителя, как можно было бы подумать. Когда же «Le Chat Noir» стал обрастать все большей популярностью, когда не без помощи одноименного журнала о нем начал говорить Весь Париж, Р. Сали не спешил открывать двери своего заведения всякому туда просящемуся. Шануаровцы никогда не выставляли особых преград, однако всегда умели негласно дать незваному гостю понять, что впредь его здесь не ждут. Насмешек шануаровцев боялись, ибо они очень быстро могли стать достоянием издаваемого ими же журнала, и хуже того, получить карикатурную форму графического выражения, которая, как известно, запоминается гораздо легче, чем литературная.

Идея создания журнала, название которого отвечало рекламным целям кабаре, надо полагать, была подсказана Э. Гудо. Еще в 1879 г. гидропаты отважились выйти за пределы сценическими пространства и смело заявить о себе в прессе. 22 января 1879 г. вышел первый номер журнала «Les Hydropathes». Он представлял собой четырехстраничное издание in folio, распространяемое по цене в 10 сантимов за номер или 3 франка в случае годовой подписки. На обложке (илл. 10) в античной тоге с огромным пером наперевес красовался улыбающийся

Э. Гудо, президент гидропатов. Он празднично возлагал лавровые листы с небольшими мифологическими фигурами на алтарь искусства, больше напоминающий огромную промышленную цистерну. Надпись на цистерне гласила «Битум для цветов», таким образом отсылая к поэтическому сборнику Эмиля Гудо «Цветы битума», названному по аналогии с «Цветами зла» Ш. Бодлера. Авторство рисунка, техника исполнения которого благодаря темной заливке фона больше напоминала ксилографию, принадлежало поэту и художнику Жоржу Лорану, скрывающемуся за псевдонимом Кабриоль. Именно ему будет принадлежать честь создавать обложки для «Les Hydropathes» на протяжении всего недолгого существования журнала.

Традиционно для французской прессы 1860 — 1870-х гг. Кабриоль будет отдавать предпочтение жанру портрета-шаржа. Следуя художественным заветам Альфреда Пти, одного из ведущих французских карикатуристов последней трети XIX в. и по случаю активного гидропата, мастер перенесет максимальный выразительный акцент на голову изображаемого, а маленькой тело сделает лишь придатком. Такова обложка журнала № 2 от 5 февраля 1879 г. (илл. 11), на которой в образе Геракла изображен с пышной шевелюрой Андре Жиль, отбивающийся от своих врагов копьем-кистью. Особенно показательно выглядит в указанном контексте Сара Бернар, образ которой был использован Кабриолем для оформления № 6 от 5 апреля 1879 г. (илл. 12) Усевшись с расставленными ножками на маленький развернутый спинкой стульчик, великая актриса вкрадчиво смотрит на зрителя огромными глазами. Фон в виде шестиконечной звезды с четырех сторон украшен атрибутами искусств. Однако ничто не отвлекает зрителя — все внимание отдается сложной графической дробности линии, указывающей на внутреннюю сценическую драму Сары Бернар. Среди наиболее ярких шаржей Кабриоля, созданных для «Les Hydropathes» также следует назвать «фармацевтический» портрет Альфонса Алле (илл. 14), оформивший обложку от 28 января 1880 г., и профильное изображение Эжена Батайя в номере от 15 марта 1880 г.

Гидропаты никогда не изменяли сложившейся еще в первом номере схеме оформления журнала. Из четырех имеющихся в распоряжении издателей полос только первая обладала правом быть графически оформленной. Оставшиеся три точно отвечали заявленной литературной ориентации печатного органа и обычно содержали выдержки из литературных текстов, рассказы, стихи, шутки («blagues hydropathiques»), театральные новости и т. п. «Les Hydropathes» изменили себе лишь однажды, а именно в № 1 от 15 января 1880 г. Этот выпуск включал себя не 4, а 8 полос с приложением в виде графического листа под названием «Сеанс гидропатов» (илл. 13), ярко иллюстрирующего тот ажиотаж, который творился на благотворительном концерте, устроенном гидропатами в пользу бедных 10 января 1880 г.

Э. Гудо, бессменный редактор «Les Hydropathes», с момента «переезда» в «Le Chat Noir», вероятно, рассчитывал на продолжен издательской деятельности. Предложенная им идея был встречена Р. Сали с явным энтузиазмом. И уже спустя пару месяцев после открытия кабаре был выпущен первый номер нового журнала.

Однако Р. Сали не был бы Р. Сали, если бы передал контроль по осуществлению печати кому бы то ни было. Огромный творческий потенциал, невероятная работоспособность и личная финансовая заинтересованность в успехе мероприятия вынудили Р. Сали как обычно все взять в свои руки и определить будущий характер печатного органа. М. Обертюр по этому поводу замечает: «Сали не хотелось публиковать местечковый журнал на подобие «L’Eté» или «Le Furet de la Ville et des Banlieues», что выходили в 1848 г. Он также не хотел, чтобы это была политическая газета, если только не брать в расчет актуальные события сегодняшнего дня. «Le Chat Noir» не должен был стать и литературно-художественным рупором, продвигающим идеи или теории в защиту какого-либо отдельного движения. Сали стремился прежде всего в тому, чтобы его журнал был «иронически-насмешливый». И он преуспел» [207, p. 48].

На правах директора и полноправного члена редакции Р. Сали изменил не только характер и эстетическую ориентацию «Le Chat Noir». Он также постарался изменить форму. Еженедельник «Le Chat Noir» с подзаголовком «Орган

монмартрских интересов» должен был выходить по субботам в формате in folio по цене в 15 сантимов. Если не считать заставки, сохранявшейся в неизменном виде с первого до последнего номера, рисунок (или иллюстрация) должен был занимать всю третью полосу журнала. Остальное пространство отдавалось под рассказы, анонсы, фельетоны и т. п. С самого начала Р. Сали допускал издание приложений. В частности, они сопроводили журнал за номерами 1, 10, 17, 329, 414, 520, 609, 610, 612, 613, 614, 615. А один из декабрьских номеров 1891 г. даже имел приложение в виде календаря наступающего года. Тираж журнала был относительно большим и варьировался в зависимости от года от 12000 до 20000 экземпляров. Указание на него печаталось обычно на последней странице. Для эпохи Fin de Siècle это довольно редкое явление, ибо большинство журналов указывали размер тиража на первой странице, там же, где приводились сведения о главном редакторе, директоре и администраторе. Читатели «Le Chat Noir» могли оформить годовую и полугодовую подписку. В январе 1882 г. для жителей Парижа стоимость годовой подписки составляла 10 франков, полугодовая обходилась в 7. В департаментах цена была немного выше. За годовой абонемент Р. Сали просил 12 франков, а за полугодовый — 8. Краткое содержание журнала приводились на первой странице, обычно слева под заставкой.

Редакция «Le Chat Noir», располагавшаяся тут же в кабаре и шуточно прозванная «Институт», до переезда на улицу Лаваль отделялась от остального пространства небольшой занавеской. Здесь всегда кипела работа. Некоторые не выдерживали напряженного ритма еженедельной гонки по подготовке выпуска и покидали редакцию. Отсюда административная чехарда, влекущаяся за собой запутанность в истории редакторского состава.

В редакции «Le Chat Noir» не было ни одного человека, который бы проработал на своем месте с момента основания журнала и до его закрытия. Секретари менялись столь же быстро, сколько и главные редакторы.

По началу обязанности секретаря были вверены Эдмонду Дешому, ныне почти забытому французскому поэту и писателю. Но 14 апреля 1884 г. его сменил А. Ривьер, к тому моменту уже активно занятый в художественном оформлении

номеров. Начиная с № 102 от 22 декабря 1884 г. фамилия Ривьера чуть ли не еженедельно заменяется именами неожиданными, принадлежащими людям, не имеющих ровно никакого отношения к «Le Chat Noir» или Монмартру. Дело в том, что смена имени секретаря на обложке — еще одна фумистская выходка владельца журнала. Кому-то она даже приходится по вкусу. Так, 27 февраля 1887 г. Гюстав Эйфель увидел свою фамилию, указанную в колонке редактора [207, p. 91]. Ему очень понравилась данная шутка, и он пригласил редакцию «Ша Нуар» в полном составе на экскурсию по строящейся Эйфелевой башне. А. Ривьер, по собственной воле исполняющий роль страстного фоторепортера, запечатлел эту поездку в фотографиях, которые ныне хранятся в музее Орсе.

Администратором журнала на протяжении первого года значился Виктор Реи, но в начале декабря 1882 г. Р. Сали решил его заменить. Он получил согласие Ги де Мопассана, однако через неделю писатель прислал уведомление об отказе. В итоге, несмотря на то, что во всех номерах в период с 30 декабря 1882 г. по 17 февраля 1883 г. администратором числиться Ги де Мопассан, фактически административных обязанностей он не выполнял. В конце февраля Р. Сали наконец нашел человека, готового справиться с поставленными задачами. Им стал Дюбю де Лафорес, которого в 1887 г. сменил Пьер Делькур.

Особую сложность в исследовании организационно-административных особенностей «Le Chat Noir» вызывает редакторский вопрос. В первом номере журнала обязанности главреда взял на себя Э. Гудо. 16 октября 1886 г. его сменил А. Алле, занимавший эту должность вплоть до 10 августа 1891 г. Ему помогал Леон Грандийо, которого, в свою очередь, в июне 1893 г. сменил Эмиль Буше. Недолгий период в редакторской работе «Le Chat Noir» принимал Феликс Фенеон. Трудно указать точные номера, за которые он отвечал, поскольку иногда фамилия Ф. Фенеона сохранялась лишь формально. Но можно смело утверждать, что он был активным участником жизни редакции до ухода в «La Revue Blanche». Помимо редакторской деятельности Ф. Фенеон печатал в «Le Chat Noir» много статей [203, p. 58], основная масса которых датируется 1891-1893 гг.

Активно занятая еженедельной подготовкой журнала, поддержанием бурной жизнедеятельности кабаре и многими другими вещами, «банда Сали» тем не менее находила в себе силы задуматься о максимально продуктивном использовании бренда «Le Chat Noir». Начиная с середины 1880-х гг. редакторы предпринимают многочисленные попытки издать нечто большее, чем просто еженедельник. Так, в октябре 1885 г. выходит не слишком удачный с коммерческой точки зрения «Альбом Черного кота», представлявший собой сборник из 6 рассказов с фоторепродукциями графических работ, ранее уже печатавшихся в журнале. Баснословная цена на данную продукцию, варьирующаяся от 100 до 1500 франков, сделала ее практически невостребованной публикой. Спустя полгода от идеи издания «Альбома Черного кота» отказались. В 1888 г. Р. Сали выпускает «Путеводитель Черного кота», шуточную брошюру, в которой в изысканно ироничной манере читателю предлагается ознакомиться с достопримечательностями кабаре — различными предметами, украшающими интерьер, живописью А. Виллетта и Т.-А. Стейлена. Приводимые к «Путеводителе» факты не имеют никакого отношения к действительности, зато прекрасно настраивают посетителя на нужный фумистский кабаретно-артистический лад. 10 мая 1890 г. Р. Сали издает «Альманах», пожалуй, самое роскошное издание из всех, которое кабаре когда-либо выпускало. Его цветную обложку оформляет Ж. Шере, а над иллюстрациями трудятся Ж. Рошгросс, А. Пиль, Л. Моран, Ф. Фо, Ж. Орьйоль, А. Ривьер и другие. В 1891 г. не менее изящный «Альманах» выходит вновь. Приблизительно тогда же, т. е. с период с 1888 г. по 1890 г., Р. Сали работает над «Сказками Черного кота». Он планирует выпустить 4 тома с названиями, соответствующими временам года. Однако реализованными оказываются лишь 2 первых — «Зима» (1888 г.) с предисловием Филиппа Жиля и прологом Адольфа Виллетта и «Весна» (1890 г.) с предисловием Франсиска Сарси. Иллюстрации к «Сказкам» были созданы А. Ривьером, А. Виллеттом, Т.-А. Стейнленом, А. Пилем, А. Соммом, Юзе (настоящее имя Ашиль Лемо), Ф. Фо, А. Робида, О. Рёделем. Но самым ценным художественным достоянием «Сказом» можно смело называть обложки, авторство которых

принадлежит Жоржу Орьйолю. Обе представляют собой ярчайший пример чистого японизма, который был подлинной страстью А. Ривьера, Ж. Орьйоля и Ж. Жуи еще с начала 1880-х гг. Тонкая линия японской ксилографии цитируется здесь в дивной сетке кленовой листвы, обрамляющей передний план «Зимы». А заполненная ирисами обложка «Весны», фрагментированная в нижнем правом углу небольшой графической вставкой в виде сценки с двумя прогуливающимися девушками, почти прямо отсылает к традициям укиё-э.

Напряженные рабочий ритм, пребывания в состоянии постоянной собранности, необходимость нелегкого каждодневного взаимодействия с органами власти, пристально следящими за деятельность «Черного кота», пребывание в кабаре до последнего клиента, верность алкоголю — все это предсказуемо привело Р. Сали к состоянию глубокой усталости и потребности покоя и отдыха. Чтобы снять с плеч хотя бы часть нагрузки, 6 апреля 1893 г. Р. Сали продает журнал Шарлю Галло. Несмотря на договоренность о сохранении формы и содержания «Черного кота», уже в августе 1893 г. становится понятно, что соблюдение условий продажи невозможно. «Le Chat Noir» переезжает на улицу Шоша, 4. Вслед за А. Алле журнал постепенно покидают основные авторы и иллюстраторы. К весне 1895 г. нежизнеспособность «Le Chat Noir» становится очевидным фактом. Ш. Галло, честно боровшийся за журнал почти два года, 30 марта 1895 г. выпускает последний 688-й номер и закрывает издание.

Подытоживая особенности организационно-издательской специфики журнала, важно подчеркнуть, что все те многочисленные издания, о которых мы вспоминаем сегодня в разговоре о художественно-стилистических особенностях формирования графического искусства А. де Тулуз-Лотрека или выделяем в контексте условий генезиса изысканно тягучей линии французского ар нуво, были скроены по образцу и подобию того, что был подписан в печать Р. Сали 14 января 1882 г. «Le Mirliton», «Le Divan Japonais», «La Tavern du Bagne», «L’Auberge du Clou», «La Larochefoucault» — все эти заведения (кто-то раньше, кто-то позже) в едином порыве приступили к осуществлению печатной практики, стремясь обогнать своего конкурента в лице «Le Chat Noir». Кому-то, как «Le Mirliton», это

почти удалось. Кто-то, как «Le Divan Japonais», в истории изобразительного искусства остался благодаря рекламным плакатам А. де Тулуз-Лотрека. Однако можно смело утверждать, что ни одному из монмартрских кафейно-кабаретных изданий не удалось достичь общеевропейской славы «Черного кота».

3.1.2. Особенности художественного оформления журнала «Le Chat Noir»

Принято считать, что в художественном оформлении журнала «Le Chat Noir» в период с 1882 по 1895 гг. было задействовано около 80 художников-графиков. В частности, именно таким числом оперирует М. Обертюр в момент подготовки каталога выставки «Le Chat Noir», проходившей в музее Орсе в 1992 г. [203, p. 33]. В действительности к 1895 г. «Черный Кот» издал графические работы более 100 художников. В стремлении выявить точное значение можно даже осторожно назвать число 110. Это будет немного опрометчиво, поскольку часть подписей, регулярно сводимых к краткому указанию инициалов, не всегда доступна для дешифрования, а, следовательно, при более пристальном рассмотрении потенциально может оказаться одним из художественных псевдонимов уже взятого в расчет мастера. Явно одно: М. Обертюр значительно (как минимум на 1/5 часть) преуменьшает количество мастеров. К сожалению, данный факт не облегчает поставленной задачи. Но он лишний раз указывает на невероятное художественное разнообразие журнала «Le Chat Noir».

Число задействованных мастеров требует особой исследовательской щепетильности в выявлении неких общих тенденций.

Во-первых, надо отдать должное Р. Сали и собранной им редакторской команде в деле сохранения художественно-стилистической и образно-тематической гомогенности журнала. Очевидно, что произведения таких разных мастеров, как, к примеру, А. Виллетт и Ж.-Л. Форен, Т.-А. Стейнлен и О. Рёдел, в силу целого ряда обстоятельств (в том числе политических разногласий) с трудом могут ужиться на страницах одного печатного СМИ. Требуется талант и ежедневное умелое административно-редакторское лавирование, чтобы каждое из предложенных художником-графиком произведений звучало в унисон с остальными. Отчасти задача редакции «Le Chat Noir» облегчена тем фактом, что не

все иллюстраторы отличаются одинаково высокой творческой фертильностью. А. Виллетт, к примеру, опубликует в «Le Chat Noir» чуть больше 50 рисунков, Т.-А. Стейнлен — более 90. А вот О. Рёдел обойдется 5, Ж.-Л. Форен — 2.

Во-вторых, художественное единство журнала, как и его долголетие, во многом стало возможно благодаря демонстративной аполитичности, возведенной в постулат Р. Сали еще в момент основания печатного органа. Здесь, однако, требуются некоторые пояснения. Политическая индифферентность «Le Chat Noir» на отличалась последовательностью. Журнал игнорировал или высказывался предельно мягко в отношении внутренней политики французского государства. Кажется, в море скандалов 1880-1890-х гг., погрузивших общество в пучину конфликтов, «Le Chat Noir» остался островком спокойствия, не знавшим ни буланжизма, ни экономических биржевых кризисов, ни Панамского скандала, ни дела Дрейфуса. Благодаря аморфности в оценке социально-политической жизни страны, «Le Chat Noir» имел возможность дать графически высказаться в равной степени и Каран д'Ашу, и Л. Писсарро. Однако нотки напряженной дискуссии проскальзывали в диалоге со зрителем, когда речь заходила о внешней политике. Регулярными объектами для графических насмешек «Le Chat Noir» становились соседи Франции — Великобритания, Германия, Италия. И здесь предсказуемо такие политические оппоненты, как, к примеру, Ж.-Л. Форен и Л. Писсарро, выступали единым фронтом.

В-третьих, как уже отмечалось, не все мастера сотрудничали с «Le Chat Noir» в равном степени активно. Согласно количеству поданных графических произведений, с относительной легкостью можно выявить явных лидеров, чьи произведения редакция печатала с особенным удовольствием. Более того, смена ведущих мастеров, которая легко выявляется путем статического подсчета изданных рисунков, может служить основой для периодизации художественной жизни «Le Chat Noir».

Так, в иллюстративно-графическом развитии журнала «золотым веком» можно считать период с 1882 по 1886 гг. Именно в эти пять лет «Черный кот» пользуется наиболее смелыми художественными приемами. Художники

испытывают жанровые границы журнальной иллюстрации, а редакция поддерживает их в самых смелых начинаниях. Явными лидерами этого этапа являются Т.-А. Стейнлен (65 рисунков), А. Виллетт (55 рисунков), А. Ривьер (38 рисунков), Юзе (33 рисунка), А. Пиль (18 рисунков), Каран д'Аш (17 рисунков), Ж. Тире-Бонье (8 рисунков), Э. ле Муёль (8 рисунков), Л.-П. ле Пуаттёван (7 рисунков).

К 1887 г. состав иллюстраторов «Le Chat Noir» значительно меняется. Конфликт с Р. Сали вынуждает покинуть журнал, к примеру, А. Виллетта, который был по истине душой «Черного кота» на протяжении всех 1880-х гг. К сожалению, это негативно сказывается на структурно-жанровых особенностях печатной журнальной графики. Примеру А. Виллетта следуют Юзе, который после 1886 г. подаст в «Le Chat Noir» лишь один рисунок, Л.-П. ле Пуаттёван, Э. ле Муёль, Ж. Тире-Бонье, А. Пиль. В 1887 г. освободившиеся места Р. Сали попытается заполнить молодежью. Начнется условный второй творческий период в художественном развитии журнала, который продлится до 1890 г. Как раз тогда в редакцию «Черного кота» придут Ф. Фо (59 рисунков), Л.-К. Сабаттье, публикующий графические работы под псевдонимом Доэ (50 рисунков за подписью Доэ, 4 рисунка — за Сабаттье), и Годефруа. Они будут работать, равняясь в основном на Каран д'Аша (16 рисунков) и Т.-А. Стейнлена (18 рисунков), которые хоть и значительно снизили рабочий темп, все равно остались верны Р. Сали.

В 1890 г. журнал «Le Chat Noir» окончательно покидает Каран д'Аш. В последующие годы его рисунок выйдет лишь однажды, в № 604 от 19 августа 1893 г. Если не брать в расчет редкие графическое работы Т.-А. Стейнлена, то можно смело утверждать, что в последний период существования журнала, а именно с 1890 по 1895 гг., старшее поколение графиков уступает место молодежи. По началу абсолютным лидером «Le Chat Noir» в 1890-1891 гг. становится Л.-К. Сабаттье (30 рисунков). В 1891 г. в редакцию приходят М. Капи (19 рисунков), В.-А. Пуарсон (13 рисунков), М. Радиге (18 рисунков), иногда сокращающий свою

подпись до короткого Rad, А.-А. де Сен-Аляри, больше известный как Анри де Ста (13 рисунков).

Как следует из кратко приведенной статистики участия ведущих мастеров, занятых в художественном оформлении журнала, «Le Chat Noir» не отличался консервативным постоянством. Скорее наоборот. Как живой организм, он бурно реагировал на смену настроения хозяина, на его взаимоотношения с друзьями, которые иногда очень быстро превращались во врагов, на требование жаждущей перемен публики и многое другое. За годы существования издание прошло серьезную эволюцию, последний этап которой мало чем напоминал юношеские пробы пера первой половины 1880-х гг. Тем не менее, лицо журнала, его титульная заставка (илл. 15), оставалась неизменной с первого до последнего дня издания. Ее авторство принадлежит А. Пилю, живописцу, графику и завсегдатаю «Черного кота».

Внимательное рассмотрение заставки «Le Chat Noir» заставляет думать, что ее рождение было спонтанным и не потребовало от А. Пиля даже минимальных усилий. Кажется, будто художник привычно взял в руки перо (а именно рисунками пером особенно славился А. Пиль) и за пару мгновений набросал нервной линией очертания еще незастроенного монмартрского холма. У его подножия он поместил бездомного черного кота, напряженная поза которого, задранный вверх хвост и изогнутая спина будто сопротивляются чему-то. Кошачье недовольство подчеркивается нервной линией-штриховкой, образующей взъерошенную шерсть. Кот наклонил косматую голову и слегка прижал уши, словно уклоняясь от поглаживания. Он дикарь, живущий на просторах пока еще свободного Монмартра. На заднем плане виднеются типичные представительницы Холма — мельницы, своими громадными лопастями прорывающие полукруг заставки. На той, что ближе всего находится к зрителю, читаем «Moulin de la Galette». Тонкий повторяющийся штрих, заполняющий все тело мельницы снизу до верху, едва намеченная провисающая лестница при входе, сломанные лопасти и прохудившаяся крыша рождают ложное ощущение заброшенности. А. Пиль намеренно «обветшал» «Мулен де ла Галетт». Ему хотелось избавиться от образа

коммерциализированной достопримечательности и, в противоположность, подчеркнуть грубую рустикальность уходящего монмартрского пейзажа. И кот, и полузаброшенные мельницы, и пустынный пейзаж, и намеренно небрежная манере исполнения — все для того, чтобы подготовить будущего читателя к революционно-мечтательной атмосфере свободы, которую пропагандировало кабаре «Le Chat Noir» и его одноименный журнал.

Созданная А. Пилем титульная заставка была уникальна не только с художественной точки зрения. По меркам периодических изданий второй половины XIX в. она занимала непомерно много места, а именно около четверти обложки. При скромных размерах самого журнала, ограниченного четырьмя полосами, из которых одна полностью отдана под иллюстрацию развлекательного характера, такая «роскошь» выглядит неоправданной. Можно было бы подумать, что подобная блажь вызвана неопытностью Р. Сали как человека, мало сведущего в издательском деле. Но отсутствие изменений изначально найденной формы и размера заставки в процессе «взросления» журнала свидетельствует об обратном. Даже размолвка и последовавший за ней уход из «Le Chat Noir» А. Пиля не оказали влияние на Р. Сали, который как издатель предпочел сохранить заставку без изменений.

Лишь единожды, а именно в № 124 от 24 мая 1884 г., «Le Chat Noir» неожиданно изменил общему композиционно-иконографическому решению, найденному А. Пилем (илл. 57). Привычные читателю мельницы вдруг уменьшились в размере и раздвинулись, уступив место огромному солнцу, заливающему все вокруг длинными лучами. Кот подрос, повернулся мордой к зрителю и впер в него свой пристальный взгляд. До сего момента обезличенный и принадлежавший исключительно самому себе, на этот раз он решил установить близкое ситуативно-личностное общение с читателем. Ему это легко удалось, благо вызывающе наглый образ, как считается, был «списан» А. Пилем с вывески А. Виллетта, встречавшей посетителей при входе в кабаре. Надпись, введенная редакцией по верху названия журнала, служила читателю пояснением случившегося. Слева имелись слова «être félibre ou mourir!», т. е. «будь фелибром

или умри!», среди которых интерес вызывает существительное «félibre», крайне редко используемое в классическом французском и на провансальском диалекте означающее поэта или писателя. Справа над названием журнала намеренно увеличенным шрифтом были аккуратно выведены слова «Lou Matagot», где артикль «lou» вновь указывает на пиетет, который испытывает редакция номера 124 перед провансальским диалектом. Южно-французский акцент, который так активно педалируется в оформлении обложки, поддерживается и включенными в номер текстами, большая часть которых посвящена восхвалению Фредерика Мистраля, знатока и собирателя французского языка, выступавшего за сохранение и поддержание провансальской культурной идентичности. На третьей полосе журнала помещен рисунок А. Виллетта (илл. 58), художественные качества которого, а именно аморфная композиции и надуманная аллегоричность, к сожалению, оставляют желать лучшего. На нем одетый в военную форму наполеоновской эпохи Ф. Мистраль бьет в походный барабан и через выцветшую на южным солнцем высокую траву увлекает за собой вооруженную крестьянскую толпу. Повышенный интерес к личности Ф. Мистраля со стороны представителей «Le Chat Noir», надо полагать, был вызван солидарностью центробежным идеям, открыто высказываемым поэтом. Монмартр Р. Сали мыслился аналогично Провансу. Как уже упоминалось, в 1884 г. хозяин «Le Chat Noir», баллотируясь в муниципальное собрание, всерьез призывал к отделению Холма от Парижа.

Возвращаясь к особенностям оформления обложки, повторим, что за исключением № 124 от 24 мая 1884 г. титульная заставка «Le Chat Noir» оставалась без изменений в изначальном виде. Постоянство в использовании найденных форм, а также верность неординарному крупному формату заставки, на наш взгляд, отвечали первоначальным коммерческим целям издания. Основная задача журнала «Le Chat Noir» сводилась к популяризации идей и образа жизни одноименного кабаре. Заставка, таким образом, принимала на себя функцию броской вывески, цель которой заключалась в моментальной вербовке максимального количества посетителей.

В отличие от титульной заставки, художественная иллюстрация «Le Chat Noir» чутко реагировало на потребность публики. Это особенно очевидно в период с 1882 по 1886 гг., в «золотой век» шануаровской печатной графики.

Первые несколько месяцев Р. Сали испытывал публику на стойкость к собственным графическим опытам. К примеру, 14 января 1882 г. на третьей полосе «Le Chat Noir» Р. Сали издал подписанный им же самим рисунок «Не двигайтесь! Все пройдут» (илл. 16). В центре листа художник поместил фотокамеру, за которую поставил одетого по моде эпохи Людовика XIII черного кота, фотографирующего выстроившуюся в очередь толпу клиентов — модно одетых уток и ослов. С художественной точки зрения, Р. Сали не справился с поставленной задачей. Его не спасло ни обучение в школе изящных искусств, ни преклонение перед творчеством Грандвиля, увлечение которым дает о себе знать в решении персонажей, ни даже почти прямое композиционное заимствование вывески «Проворного кролика» А. Жиля [96, pp. 24-25].

Художественно-графическим спасательным кругом для «Le Chat Noir» служила карикатура, созданная друзьями Р. Сали. Социальной остротой отличались работы Ж. Тире-Бонье. Примерами могут служить такие листы, как: «Мы их гильотинируем…» (илл. 17), где на переднем плане изображен бурный уличный спор двух рабочих, «Пьяницы, все пьяницы» (илл. 18), изображающий трех элегантно одетых мужчин, спешащих как можно быстрее пройти мимо неопрятного рабочего, «Послушай-ка, блондинчик…» (илл. 19), обыгрывающий популярную по французской прессе тему уличной проституции. На фоне Р. Сали рисунки делающего первые шаги в профессии Ти-Бека выглядят не лишенными таланта. Художник прекрасно справляется с общим решением композиции, умея подчеркнуть главное и нивелировать второстепенное. Особенно хорошо ему удаются листы, в которым есть возможность использовать прием повтора и, таким образом, усилить ритмическое звучание.

А. де Ста немного заостряет шануаровскую карикатуру, добавляя ей международно-политической проблематики. Великолепен его портрет-шарж лорда Гладстоуна, названный «Парламентская фумистерия» (илл. 27) и сопровожденный

подписью «Мы собираемся в Египет не за тем, чтобы принести людям войну, а чтобы доставить угнетение и военную тиранию». В созданной карикатуре от тучной фигуры именитого английского премьер министра не остается и следа. Словно восточный джин, Уильям Эдвард Гладстоун с улыбкой на лице вытягивается в тростинку и, улыбаясь, наслаждается звуками оружейного залпа, направленного на привязанных к столбам африканцев. Колониальная политика Англии — один из излюбленных сюжетов де Ста. 16 сентября 1882 г. мастер публикует рисунок (илл. 30), в котором создает собирательный образ англичанина — Джона Булля, который, гордо задрав голову, опирается на окровавленный топор палача. У его ног валяются только что отрубленные головы жителей Африканского континента, которому он, и его империя, на заднем плане представленная в образе льва, зажавшего в пасти кость, вместе несут добро. А. де Ста немного перегружает рисунок деталями. Однако выразительность образа Джон Булля «выравнивает» чуть пошатнувшуюся композицию и удерживает взгляд зрителя в семантической зоне, т. е. в данном случае в верхней части листа.

Названные карикатуры наглядно показывают, что ранняя манере А. де Ста складывается под сильнейшим воздействием, с одной стороны, А. Жиля, а с другой — классической французской иллюстрацией, представленной, к примеру, Г. Доре. Как и предшественники, А. де Ста отдает предпочтение плотной энергичной штриховке, наполняющей большую часть листа, точной линии, педантично описывающей форму, детали, значение которой часто неоправданно завышено. Как и А. Жиль, особое внимание А. де Ста уделяет голове героя. Однако маленькое тельце не низводится художником до незначительного придатка, графическая проработка которого не заслуживает траты времени. Скорее наоборот. Тело, хоть и «потерявшее» в размерах, прорисовывается А. де Ста с тем же усердием, что и голова. Фигура работает целиком, несмотря на соблюдение внешней преемственности А. Жилю.

Приведенные примеры социально-политической карикатуры, которую относительно часто печатал «Le Chat Noir», несомненно важны для понимания образно-тематической специфики издания. Однако, как бы талантливы ни были

произведения, созданные А. де Ста или Ж. Тире-Бонье, не им принадлежит честь сделать «Le Chat Noir» одним из наиболее примечательных французских изданий эпохи Fin de Siècle. В этом отношении слава всецело принадлежит А. Виллетту, Т.-А. Стейнлену и Каран д'Ашу, которые не побоялись подвергнуть сомнению привычную иерархию графических газетно-журнальных жанров и впервые системно обратиться к абсолютно новому виду графического высказывания — comic strip.

В отношении своей художественной продукции сами мастера названный термин предсказуемо не употребляли. Comic strip — словосочетание, происходящее из английского языка, — закрепилось в литературно-языковой практике ближе к 1920-м гг., когда стрипы и комиксы стали одним из проявлением массовой англо-американской и европейской культуры. В эпоху Belle Époque французы предпочитали называть свои графические творения рисованными историями без слов (histoire sans paroles) или историями «в картинках» (histoire «en images»). Тем не менее, принятый и широко используемый в современной научной литературе термин comic strip как никакой другой безошибочно позволяет определить и точно классифицировать жанровую принадлежность издаваемых в «Le Chat Noir» графических листов. Он также последовательно соответствует их формально-художественной организации.

Употребление нами словосочетания comic strip в аутентичном английском варианте вызвано отсутствием возможности адекватного перевода термина на русский язык. Калькированный с французского перевод comic strip как «истории в картинках» не удовлетворяет истинному значению словосочетания, искажает его смысл и поэтому не может считаться точным его эквивалентом. Тому есть несколько причин. Во-первых, comic strip подразумевает логическую последовательность рисунков, связанных единым повествованием, но отделенных друг от друга с помощью рамки, пространственного люфта или любым другим способом. Во-вторых, рисунки, складывающиеся в comic strip, подчиняются принципу ленточной развертки слева направо и сверху вниз вдоль поверхности листа, на что и намекает слово strip, которое можно перевести как «полоска» или

«лента». «История без слов» или «история в картинках», напротив, словосочетания, не несущие строгой жанровой заданности, не определяющие формально-художественную организацию создаваемого графического произведения, не указывающие на узкие временные или пространственные рамки и т. д. Таким образом, по нашему убеждению, «история в картинках», как и «история без слов» допустимы к использованию в качестве контекстуального синонима термина comic strip, но только при условии обозначения исторического контекста в виде период Belle Époque и указания на мастеров, которые применяли подобные эпитеты к своим произведениям.

Мастером, который познакомил «Le Chat Noir» с жанром comic strip, был А. Виллетт. 25 марта 1882 г. журнал опубликовал его рисунок «Пьеро-фумист» (илл. 21). Избранный А. Виллеттом комический сюжет балансирует на грани порнографии. Парадно одетый Пьеро, снимая сложенный шапокляк, приветствует на улице парижского клошара, безуспешно пытающегося для собственного удовольствия извлечь мелодию из дудочки. Поздоровавшись и любезно предложив свою помощь, Пьеро берет музыкальный инструмент, засовывает его себе в задний проход, «прочищает» и с улыбкой отдает его закрывшему руками искаженное ужасом лицо клошару. Пьеро исчезает, а сценка заканчивается изображением бездомного, при свете луны фальшиво играющего на дудочке и заставляющего разбегаться даже блуждающих по улице котов.

Описанный сюжет, сегодня вполне оправданно вызывающий потребность в порицании, являлся для французской массовой публики конца XIX — начала XX в. не менее шокирующим. Вместе с тем, следует признать, что обращение к скатологической теме в изобразительном искусстве, как и использование копрологической инвективной лексики в литературе, в тот период было частым явлением. Г. Вейсберг видит причины подобного интереса в том, что «скатологические аллюзии ломают барьеры между разными общественными классами, фокусируясь на сюжете, общем для всех — физической потребности испражниться» [256, p. 18]. Развивая высказанную мысль, исследователь также указывает на то, что использование скатологической темы в изобразительном

искусстве способно выявить общественные интересы и модификации общепринятых ценностей с вынесением особого акцента на метафорическую демонстрацию глубоких недугов, поразивших общество. Таким образом, скатология в XIX в. становится «действенным инструментом атаки на тех, кто находится у власти, и развенчания их самомнения» [256, p. 19].

Следуя логике Г. Вейсберга, сюжетно-тематическое решение рисунка «Пьеро-фумист» своей публичной откровенностью имеет цель, с одной стороны, размывание социальных границ, а с другой — указание на болезнь, охватившую французское общество. Мишенью для А. Виллета является известный своим ханжеством и лицемерием буржуа. Представляя то, как господин в форменном черном сюртуке будет разглядывать для собственного удовольствия «Пьеро-фумиста», художник рассчитывает на однозначный эмоциональный отклик зрителя — возмущение. Бурная реакция буржуа на рисунки в «Le Chat Noir» прекрасно проиллюстрирована Т.-А. Стейнленом в номере от 25 апреля 1885 г. (илл. 80). Господин в высоком цилиндре и с ароматной сигарой во рту приступает к чтению журнала. Спустя недолгое время он вчитывается, затем всматривается, потом закашливается, бьет кулаком по столу и наконец запускает смятой газетой в подоспевшего официанта, получающего вместо чаевых тумаки тростью. Как и Т.-А. Стейнлен, А. Виллетт заранее заявляет, что оскорбительная сатира его рисунков заведомо недоступна для понимания буржуа, что он, художник, не скрывает своего социального высокомерия, что ему глубоко все равно, что подумает о нем «приличное общество». Анархисту А. Виллетту гораздо важнее показать ужасающее положение обычного люда. По выражению Г. Вейсберга, «экскременты используются для символизации «дерьма нищеты», в котором пребывали самые бедные слои населения» [256, p. 19]. Таким образом, с помощью публичного скатологического акта Пьеро, как истинный фумист, проявляет высшую степень нигилизма и с услужливой улыбкой на лице бросает вызов социальной несправедливости современного ему французского общества.

Нельзя не отметить, что острое сюжетно-тематическое решение социальной проблематики в рисунке А. Виллетта обладает ярко выраженным субъективно-

оценочным компонентом. Неслучайно центральным персонажем художник избирает Пьеро. Для мастера это не просто одна из масок комедии дель арте, возрождение интереса к которой является одной из приметных черт эпохи Fin de Siècle [138; 140; 241; 242]. Пьеро — это alter ego А. Виллетта, лирический герой, подчинивший себе жизнь своего создателя. М. Дебутен ярко подметил данную особенность в графическом портрете художника (илл. 9), для которого Виллетт позировал в костюме Пьеро. То, как «составлен» образ для портрета М. Дебутена, позволяет нам судить о характере любимого персонажа А. Виллетта. Обычный белый балдахин сменен на траурно черный. Белая манишка с массивными пуговицами и большим воротником смотрится скромно. Если не считать слегка акцентированных губ, грим отсутствует. Виллетт-Пьеро смотрит на зрителя прямо, не скрывая взгляда за маской меланхолии и уныния. Слегка выдвинув вперед левую ногу и подбоченись, он заявляет о себе как о смелом одиночке, бросающем вызов обществу. Подтверждением этому служит трущийся о ноги черный кот. Пьеро готов совершить поступок, заявить о себе, биться за себя, если потребуется. Он ни с кем не вступает в коалиции и не принадлежит никому кроме себя. Конечно, он одинок. Его одиночество фатально и неотвратимо, а, следовательно, его нужно принять с горечью и юмором, поданными в равной пропорции.

Ровно таким мы видим Пьеро в многочисленных графических листах, созданных А. Виллеттом для «Le Chat Noir». Некоторые исследователи даже делают попытки выстроить многочисленные рисунки в определенной, анахронической по отношению к времени издания, последовательности и, таким образом, восстановить рисованную биографию любимой виллеттовской маски. Д. Канзл, в частности, считает базовой, с семантической точки зрения, иллюстрацию к «Le Chat Noir» от 22 ноября 1884 г. под названием «Белая сказка. Черная сказка» (илл. 67) [173, pp. 31-32]. В данном случае comic strip А. Виллетта занимает целый разворот, где левая страница логично отдается под «Белую сказку», а правая — под «Черную». Однако сюжет для обоих повествований является сквозным, а закрепленное в названиях деление условным. Композиционно-пространственное и стилистическое решение рисунка также

свидетельствует о единстве двух сказок: разворот объединен плотной заливкой, по которой А. Виллетт предпочитает работать с помощью жестко очерченных белых пятен, необходимых для усиления пространственной глубины листа, и легкой нервной штриховки, из которой рождаются персонажи. В верхней левой части «Белой сказки» молодая девушка, одетая лишь в нижнее белье и черную маску, на фоне вывески кабаре «Le Chat Noir» под звуки музыки оставляет на снегу младенца. Спустя какое-то время под предводительством черного кота к нему начинают подбираться черти. Однако ровно в этот самый момент ребенка замечают Святой Петр и Святой Иосиф, до того мирно обедавшие в скромной сторожке у Рая. Они встают на защиту малыша, прогоняют чертей и забирают ребенка к себе на воспитание. В последнем стрипе «Белой сказки» мы видим лестницу, наверху которой стоит Святой Петр и осеняет крестным знамением сбегающего вниз маленького Пьеро. «Черная сказка» начинается с ночной баллады Пьеро, в которой он повествует о воспоминаниях детства. Первый стрип развернут на всю ширину листа: Пьеро с гитарой в руках при свете луны бредет к зрителю, в то время как призрак его матери, скачущей на метле, увлекает за собой толпу мужчин. Отныне перед нами иной герой — меланхоличный поэт, жаждущий любви и понимания. Любовь находит его уже в следующем стрипе. Девушка, которую он сжимает в своих объятьях, как две капли воды похожа на ту, что оставила его когда-то умирать на снегу. События развиваются стремительно, что А. Виллетт подчеркивает путем уменьшения размеров стипов и ускоренным ритмом их смены. За объятием следует расставание. Легкомысленная Пьеретта бросает своего любовника и растворяется в темноте заливке, показывая ему нос. Лик луны преображается, и на ее фоне появляется рука, размер которой в каждой последующей сценке будет все увеличиваться. К безутешному Пьеро бегут бутылки. Он топит свое горе в вине. И когда Пьеро делает последний глоток, огромная темная рука, силуэт которой виднелся на фоне луны, хватает его целиком. В следующем стрипе Пьеро преображен: он облачается в черное, берет в руки пистолет, и на фоне черепа, занявшего место луны, устремляется вперед. Мораль истории выводит Святой Петр в развернутом на всю ширину листа самом нижнем

стрипе — он выметает метлой многочисленных маленьких Пьеро, оставленных у ворот Рая.

Как уже упоминалось, Д. Канзл выдвигает идею о том, что столь подробно описанная история маленького Пьеро, да еще и занимающая целый разворот журнала «Le Chat Noir», — это рассказ о детстве, в котором, по мнению исследователя, А. Виллетт стремится отыскать истоки формирование основных черт характера своего лирического героя. Детство, полное невзгод и разочарований, должно одновременно объяснить и оправдать многочисленные пороки, которым Пьеро без зазрения совести и не без удовольствия отдается во взрослой жизни [173, p. 33]. Для подтверждения этой мысли Д. Канзл приводит еще один рисунок — «Две страницы любви» (илл. 74). Как и «Белая сказка. Черная сказка», он занимает полный разворот. Сюжет слегка видоизменен. Некий Пьеро, проходная роль которого подчеркивается наличием белого, а не черного балдахина, во время полуденного моциона встречает милую девушку, шагающую по улице в сопровождении своего ребенка — маленького голенького аморетто с крыльями за спиной. Пока Пьеро играет с ребенком, девушка, разморенная солнцем, беззаботно засыпает, сидя на парковой скамейке. Воспользовавшись случаем, Пьеро похищает маленького купидона. Он учит его играть на гитаре, распивать вино, в итоге пьяный забывает о своем подопечном и удаляется прочь при свете двойной луны. Наконец мать обнаруживает дитя у того фонарного столба, где его оставил Пьеро. Она несет его домой, но оттуда ее прогоняют. С ребенком на руках она оказывается на улице. Ей ничего не остается, как начать зарабатывать деньги, предлагая себя проходящим мимо мужчинам. В один прекрасный вечер на улице она вновь встречает беззаботно прогуливающегося Пьеро. Амаретто радостно бросается ему навстречу. Однако их счастье оказывается недолгим, ибо в момент их объятья в спину Пьеро втыкается нож одного из тех, кто выгнал его мать на улицу.

Сюжетная канва двух описанных рисунков многое объясняет в характере Пьеро. Обделенный любовью, с детства одинокий и никому не нужный, он находится в вечном любовном поиске. Он ищет свою Пьеретту повсюду. В рисунке «Влюбленный Пьеро» (илл. 20) он уводит ее у тучного солидного господина,

натянув тому на глаза широкополую шляпу. В «Пьеро веселится» (илл. 36) он бьется за нее на дуэли с Арлекином, в конце вешаясь на фонарном столбе из-за собственной ревности. Иногда Пьеретта выступает в виде неодушевленного предмета. К примеру, 5 мая 1883 г. «Le Chat Noir» издает рисунок, где Пьеро вступает в битву со шмелем, осаждающим огромную пышную розу (илл. 40), символизирующую одновременно любовь и поэтическое вдохновение.

Потребность в любви и жажда любовных утех не означает в случае Пьеро верность Прекрасной Даме. Он не умеет ни любить (при том, что он женат и у него четверо детей (илл. 24, 38), ни хранить верность. Пьеро – прожигатель жизни и лентяй (илл. 33, 52). Он не умеет вести себя на публике, что часто приводит к конфузным передрягам (илл. 21, 29, 54). Его поведение не находит общественного понимания. Мысля Пьеро поэтом, А. Виллетт регулярно подчеркивает публичную невостребованность результатов творчества своего героя (илл. 42, 59).

Смерть Пьеро, как и смерть Пьеретты, — основной лейтмотив рисунков А. Виллетта. Активное обращение художника к данной теме, на наш взгляд, может быть интерпретировано в качества потребности во включении назидательного элемента жанра ванитас, призванного выразить авторское предостережение о тщетности удовольствия и быстротечности жизни. Судьба Пьеро — яркая иллюстрация наставительного memento mori. В доказательство данного утверждения можно привести листы «Пьеро в печали» (илл. 23), «Смерть Пьеро» (илл. 41), «Наконец-то, вот она холера!» (илл. 43), «Вот тебе, холера!» (илл. 68).

Многогранность характера Пьеро, открывающая богатые возможности для многочисленных сюжетных ходов, внешняя простота художественного исполнения рисунков, востребованность найденного образа у публики, продуманная самореклама и целый ряд других факторов позволили А. Виллетту почти полностью отказаться от обращения к иным темам. На протяжении нескольких лет сотрудничества с «Le Chat Noir» художник неустанно публиковал истории из жизни проказливого Пьеро. Исключения, конечно же, бывали, но их было крайне мало. Так, 1 июля 1882 г. в формате comic strip вышел рисунок «Смерть Жавера» (илл. 25), где главным героем, как ясно из названия, является

один из персонажей романа «Отверженные» В. Гюго. 21 апреля 1883 г. А. Виллетт пробует себя в качестве оформителя музыкальных нот, создав иллюстрацию к песенке Леона Монтанси на слова Эмиля Гудо (илл. 39). Художественная жизнь столицы Франции находит отражение в серии рисунков под общим названием «Монстры Парижа». Оформленные как comic strip, они выходят осенью – зимой 1884 г. и включают в себя номера от 25 октября (илл. 63), 1 и 8 ноября (илл. 64, 65), 6 декабря (илл. 69). Значимые события социально-политической жизни Европы почти не вызывают интереса у А. Виллетта в период сотрудничества с «Le Chat Noir». Исключением могут служить: рисунок «Боже, храни королеву» (илл. 26), изданный в номере от 22 июля 1882 г. и приуроченный к началу Англо-Египетской войны 1882 г., иллюстрация к специальному выпуску от 13 января 1883 г. (илл. 34), посвященному Бисмарку, «Восхождение графа Парижского на Монмартр» (илл. 78) от 28 марта 1885 г., «Джон Буль в Конго» (илл. 71) от 27 декабря 1884 г. и некоторые другие.

С точки зрения формального решения, рисунки А. Виллетта, издаваемые в «Le Chat Noir» в жанре comic strip, по сравнению с будущими свершениями Т.-А. Стейнлена или Каран д'Аша выглядят несколько архаично. В отличие от своих последователей, А. Виллетт не чувствует себя свободным в обращении с базовыми компонентами композиционной структуры comic strip. Особую заботу вызывает у него рамка отдельно взятой панели. Не используя ее впрямую, т. е. не обводя границы ячейки плотной линией, А. Виллетт тем не менее проявляет потребность в ее сохранении. Наиболее часто в качестве условного сюжетно-тематического разделителя композиции комиксового листа выступает тот или иной предмет обстановки. В «Пьеро-фумист» (илл. 21) условную границу намечает фонарный столб. Будучи помещенным в самый центр панельного ряда, он незаметно для глаз зрителя разделяет единую композицию на две условные ячейки, логика последовательного рассмотрения которых слева направо не нарушается. В рисунках А. Виллетта функцию панельного разделителя могут принимать на себя высокие цветы (илл. 21, 28, 42), деревья (илл. 20), свечи (илл. 22), отдельно взятые

неподвижные персонажи (илл. 31), настенные часы (илл. 33), зеркало (илл. 69), будка пограничника (илл. 73).

Чем больше А. Виллетт практикуется в создании комиксового рисунка, тем чаще он старается уйти от использования разделителя, усилив, таким образом, в нарушение законов жанра ощущение единства сжатого пространства и быстротечности времени. Первый опыт создания единой комиксовой композиции без подчеркнутого разделения на панели вряд ли можно считать удачным. В рисунке «Мурашки на коже Пьеро» (илл. 32) от 11 ноября 1882 г. А. Виллетт в попытке убрать любые препятствия, разделяющие одну сценку от другой, настолько суживает пространство, что зрителю требуется усилие для реконструкции сложно построенного повествования. Ситуация ухудшается еще и тем, что художник не соблюдает горизонтального развертывания ячеек. Вместо этого А. Виллетт «заваливает» ячеечные строки по диагонали и тем самым нарушает композиционную стройность. В итоге сюжетное решение рисунка выглядит сумбурно и путано. Для графического произведения, созданного в жанре comic strip, подобные ошибки оказываются фатальными.

Аналогичную художественную погрешность мы находим в листе «Пьеро в Гранд отель» (илл. 54). Здесь к уже названным проблемам композиционного построения добавляется еще одна — А. Виллетт решается на эксперимент над шириной ячеечной строки. Она то значительно расширяется, то неоправданно сжимается до тоненькой полоски. Самой узкой лентой становится та, что располагается в середине листа. Самой широкой — последняя. Размер остальных варьируется без поддающейся логическому объяснению причины. В отличие от «Мурашек на коже Пьеро», сюжетная логика повествования «Пьеро в Гранд отель» не нарушается. Но, к сожалению, пропадает композиционная цельность листа. Рисунок вновь выглядит непродуманной графической импровизацией, требующей значительных исправлений и доработок.

Испробовав различные методы комиксового построения, путем проб и ошибок А. Виллетту все-таки удается найти необходимый баланс. Успех приходит с листом «Белая сказка. Черная сказка» (илл. 67) Мы уже упоминали тот факт, что

в этой работе мастер впервые за время сотрудничества с «Le Chat Noir» прибег к использованию плотной заливки, заменившей чистоту белого листа. Именно использование цвета для организации фона и стало для А. Виллетта ключом к созданию композиции, позволяющей без обращения к условным разделителям, во-первых, сохранить впечатление единства пространства и времени, а во-вторых, соблюсти логику повествования. С этих пор плотная фоновая заливка — излюбленный виллеттовский прием. Его мы видим в «Вот тебе, холера!» (илл. 68), в «Двойное преступление Фурно» (илл. 72) и некоторых других произведениях.

В отличие от А. Виллетта, Т.-А. Стейнлен и тем более Каран д’Аш обладают значительно большей смелостью в освоении новых методов построения композиции. Некоторые созданные ими листы буквально точно отвечают современному типичному решению comic strip. Каждому эпизоду повествования мастера отводят свою панель с рамкой. Т.-А. Стейнлен регулярно пользуется широкой канавкой, разделяющей панели на условные пространственные люфты (илл. 83, 109, 110, 111, 113, 114). Каран д’Аш, наоборот, в большинстве случаев отказывается от канавок, тем самым внося в композицию усиленный ритм и движение (илл. 35, 47, 48, 86).

Даже при отсутствии деления на панели с помощью рамки стандартизация высоты ряда и количественная унификация ячеек вместе создают необходимую композиционную хорду, готовую принять любое повествование. Для того чтобы это было сделать еще проще, графики постоянно прибегают к одной и той же художественной уловке — принципу композиционной репризы, при которой фон и предметная среда (а иногда и персонажи, как, например, в рисунках Каран д’Аша «Влажность» (илл. 94) или «На вкус и цвет товарища нет» (илл. 95)) одной ячейки почти без изменений калькируются в последующую, сосредотачивая внимание зрителя на хорошо срежиссированном действии переднего плана (илл. 89, 91, 105, 112).

Упростив и универсализировав принципы жанрового формообразования комиксовой иллюстрации «Le Chat Noir», Т.-А. Стейнлен и Каран д’Аш одновременно изменили и образно-тематические предпочтения журнала.

Постепенно от виллеттовской развлекательно-водевильной картинки не осталось и следа. Вместо этого в «Le Chat Noir» начала брать верх линия, направленная на развитие остро социальной проблематики. Комикующий Пьеро уступил место маленькому человеку, чаще всего парижанину с его повседневными заботами, горестями и радостями. Каран д'Аш, активно занятый в это время в работе над «Эпопеей», привнес в журнал военно-политический оттенок, любовно переведя в графику грубые армейские анекдоты и байки. За Т.-А. Стейнленом и Каран д'Ашом последовала молодежь.

Однако смелость художественный открытий пришла не сразу. Чтобы убедиться в этом, достаточно посмотреть на первый рисунок Т.-А. Стейнлена, изданный в «Le Chat Noir» 1 сентября 1883 г. (илл. 44). Если бы не подпись, подтверждающая авторство, можно было бы подумать, что перед нами произведение А. Виллетта. Здесь нет и следа узнаваемой стейнленовской сдержанности, любви к строго построенной и очищенной от лишних деталей композиции. «Лето» — идеальный пример раннего подражания А. Виллетту. В центре композиции мы видим прелестную Пьеретту, прячущуюся под китайским зонтиком от заливающего полянку солнца. Она будто сошла с картины А. Ватто и чудесным образом материализовалась на фоне монмартрских мельниц. За ее спиной тянется вереница пасторальный пастухов и пастушек, которые одновременно исполняют важную композиционную функцию, замыкая кулисное построение переднего плана.

Видимо, после публикации рисунка «Лето» Т.-А. Стейнлен сам осознал глубину проблемы поиска индивидуального художественного стиля. Именно это, на наш взгляд, объясняет тот факт, что в последующие полгода, а именно с 1 сентября 1883 г. по конец февраля 1884 г., Т.-А. Стейнлен не публиковал работы в «Le Chat Noir». Пауза, взятая на раздумье, принесла результат — 23 февраля 1884 г. был опубликован рисунок, тема и композиционное решение которого говорили о рождении новой художественной звезды. Т.-А. Стейнлен представил свою первую графическую басню «Ворон и кот» (илл. 49).

Выбор главного героя — кота — лежал на поверхности. Мало того, что черный кот был символом кабаре и журнала «Le Chat Noir». Среди монмартрской художественной общины любовь Т.-А. Стейнлена к кошачьим была притчей во языцех. В его доме всегда присутствовали кошки, которых он с великим удовольствием использовал в качестве постоянных моделей. Достаточно вспомнить его коммерческий афиши «Стерилизованное молоко Венжана» (1894, литография), «Французская шоколадная и чайная компания» (1895, литография), «Клиника Шерон» (1905, литография) или исполненный для Р. Сали «Гастроли Черного кота» (1896, литография).

Сегодня теплые чувства к кошачьим и содержание из в доме кажется обыденностью. Однако во второй половине XIX в. присутствие кошки в доме могло вызвать недоумение или вообще заставить думать о нечистоплотности хозяев. К. Кит в монографии, посвященной домашним животным в Париже XIX в., указывает на интересный факт. В отличие от сегодняшних представлений, человек XIX в. считал кошку крайне нежелательным домашним питомцем. В противоположность собаке, которая могла «счастливо интегрироваться в семейный быт», кошка считалась неспособной адаптироваться к домашнему очагу. В буржуазной среде кошка ассоциировалась с маргинальностью, повышенной сексуальностью, эгоистичностью, независимостью и в конце концов опасностью [168, pp. 115-116]. Благодаря Ш. Бодлеру, Э. Мане и Шанфлери, кошка в последнюю треть XIX в. стала ассоциироваться с животным, любовь к которому испытывают в основном люди свободных профессий — поэты, писатели-интеллектуалы, художники. Именно они являются заводчиками кошек в качестве домашних животных. В этом контексте К. Кит вспоминает А. Дюма, Ж. Барбе д’Оревильи, Ш. О. де Сент-Бёва [168, p. 124-129]. Т.-А. Стейнлен может смело продолжить данный ряд, тем более что его вклад с развитие образа кошки в изобразительном искусстве рубежа веков поистине огромен.

Отмеченная особенность восприятия кошачьих позволяет дать объяснение важной иконографической особенности анималистического comic strip Т.-А. Стейнлена. В своей печатной журнальной графике художник предельно редко

обращается к образу домашнего кота. Кот Т.-А. Стейнлена по большей части уличное животное, не знающее и не соблюдающее правил, не поддающееся управлению, вечно попадающее в переделки. По сути это тот же виллеттовский Пьеро, только еще более скандальный и провокационный. Его гендерная принадлежность строго определена. Это именно кот, а не кошка. Кошка, если и появляется в рисунках, то как персонаж проходной, второстепенный, необходимый для сложения сюжета и чаще всего обреченный на падение или даже смерть.

Емкое слово «басня», которое мы чуть раньше применили к определению комиксового рисунка Т.-А. Стейнлена, было введено в оборот самим художником. Впервые он использовал его в скобках к названию листа «Ворон и кот (басня)» (илл. 49). Басенный жанровый канон был соблюден в рисунке в полной мере. Краткость басни согласовывалась с лимитированным пространством одного листа. Действующими лицами, высмеивающими человеческие пороки, непревзойденный анималист Т.-А. Стейнлен сделал животных. Развернутое повествование, подразумевающее высокий уровень детализированной описательности действий, оказывалось доступным для перевода на язык графики благодаря обращению мастера к форме comic strip. Непременному для басни краткому нравоучительному заключению Т.-А. Стейнлен отдал пару последних ячеек нижнего стрипа. В итоге лист оказался настолько удачным, что вслед за простенькой историей кота, по неосторожности выпрыгивающего в окно в попытке поймать ворона-задиру, последовали многочисленные графические продолжения без слов.

В марте 1884 г. Т.-А. Стейнлен начал присваивать главным героям своих графических историй имена. В листе от 8 марта 1884 г. (илл. 51) прозвище получил кот. Т.-А. Стейнлен назвал его Мэгриу, что на русский язык можно перевести как «Худой» или «Худяга». Выбор имени был неслучаен. Как раз в это время Т.-А. Стейнлен, как и другие шануаровцы, поддерживал плотные дружеские отношения с А. Брюаном, регулярно выступавшем в «Le Chat Noir». В 1883-1884 гг. А. Брюан сочинил задорную незатейливую песенку «Рефрен Мэгриу», повествующую об истории бродячего кота, символа кабаре «Le Chat Noir». Простой мотив быстро стал популярен, и А. Брюан решил выпустить к песенке ноты,

иллюстратором к которым выступил Т.-А. Стейнлен. Так, безымянный кот Т.-А. Стейнлена позаимствовал имя у брюановского Мэгриу. Спутница Худяги была прозвана художником Бланше или «Белышка». 11 апреля 1885 г. из листа «Страшный конец Базужа или мгновенная гибель от невоздержанности» (илл. 79) мы узнаем имя ворона. Базуж залезает длинным клювом в бокалы с вином, пьянеет и тут же умирает от перенасыщения алкоголем. Отныне круг из трех именованных героев был очерчен: приключения Мэгриу, Бланше и Базужа стали сюжетно-тематической основной для многочисленных рисунков Т.-А. Стейнлена для «Le Chat Noir».

Главным героем бесспорно являлся Мэгриу, бродячий кот, вечно попадающий в переделки. Его образ предоставлял мастеру широкий выбор способа создания художественно-образной характеристики. В некоторых листах Мэгриу наделялся присущими человеку чертами, совершал поступки и испытывал переживания, заставляющие зрителя забыть, что перед ним обыкновенный беспородный черный кот. Характер Мэгриу довольно богато разработан. Зрителю известно, что он — одиночка, бродяга, не умеющий впустить в свою жизнь любовь и заботу. Впервые столкнувшись в Бланше при свете Луны на одной из парижских крыш, вместо проявления внимания и заботы он устраивает бой и падает на землю (илл. 51). Только тогда, когда Бланше по неосторожности в прямом смысле слова сваливается Мэгриу на голову и им вместе приходится отбиваться от английского бульдога, он обращает на нее внимание (илл. 53). Яростная схватка — единственный повод для знакомства с Мэгриу и устройства семьи (илл. 82). Но надежды на верность и заботу Бланше питать опрометчиво. Из самого большого рисунка под названием «Белый кот. Черный кот» (илл. 70), созданного Т.-А. Стейнленом для «Le Chat Noir» 13 декабря 1884 г. и занявшего полный разворот, мы узнаем, что семейная жизнь Мэгриу никак его не изменила. Он продолжает быть полон любопытства и стремится к веселой и беззаботной жизни при Луне. В такой ситуации любовной идиллии Мэгриу и Бланше не суждено длиться долго. Однажды призывным мартовским криком Мэгриу подманивает свою возлюбленную к чердачному окну на соседней крыше (илл. 77). Чтобы перебраться

к любимому, Бланше совершает неосторожный прыжок, падает вниз и расшибается насмерть. Мэгриу невозмутимо наблюдает на происходящим. Даже тогда, когда лапы Бланше еще цепляются за скользкую черепицу, он не приходит ей на помощь.

Работая над этими графическими листами, Т.-А. Стейнлен великолепно справляется с проблемой образной типизации. Как и Пьеро А. Виллетта, его Мэгриу — обобщенный образ человеческой индивидуальности, популяризируемый и эстетизируемый фумистским движением кабаре «Le Chat Noir». При и так усиленной условности, достигаемой за счет обращения к образу животного, художник стремится дополнительно повысить обобщенное звучание найденного характера с помощью лимитирования детализации бытового антуража. Это придает рисованной истории еще большей убедительности.

Характерным примером здесь может выступить лист «Идиллия» от 28 февраля 1885 г. (илл. 77). Перед Т.-А. Стейнленом стоит непростая задача. Ему требуется изобразить сценку, при которой сидящий на крыше кот выманивает к себе кошку, выглядывающую из окна мансарды соседней крыши. Единственное действие, способное оживить сценку и придать ей динамику, а именно неудачный прыжок Бланше, занимает лишь одну ячейку стрипа. Все остальное пространство листа отведено под непереводимый кошачий диалог, напряженный драматизм которого художнику нужно передать тем или иным способом. Для воплощения задуманного, Т.-А. Стейнлен отказывается от подробного и детализованного описания среды. Темно-серая плотная заливка фона затягивает сценку туманом. Обычно круглый смеющийся лик Луны низводится до еле читаемого полумесяца. Мансардное окошко Бланше являет собой темный прямоугольник, из которого выглядывает ее пушистая головка. О том, что Мэгриу сидит на крыше, мы догадываемся лишь благодаря паре линий в верхнем левом углу листа, намекающих на наличие дымоходной трубы. Такая же подсказка дается зрителю и в нижней правой части рисунка, где тело упавшей Бланше изображается рядом с едва тронутым штриховкой основанием фонарного столба. Мэгриу сидит на остром коньке крыши. О том, что это самая высокая часть кровли, мы узнаем по мере «чтения» графической истории. Поначалу линия конька вообще не читается. Затем

по мере возрастания тревожной неопределенности и напряженного ожидания она становится все жирнее. И только после совершения прыжка, когда когти Бланше беспомощно пытаются удержать ее от гибели, по положению ее головы зритель узнает, что Мэгриу сидит на скользкой двускатной крыше, приземление на которую было заведомо смертельным.

В работе, направленной на усиление сюжетной драматизации, отказ Т.-А. Стейнлена от использования богато разработанной среды позволяет мастеру сосредоточиться на главном — позах героев, посредством которых с помощью пантомимы и ведется основное повествование. Трудно представить, сколько времени провел мастер, наблюдая за повадками кошек, чтобы найти столь убедительные положения их тел. Мэгриу то тихо усаживается на краю крыши, то призывно кричит, опершись на все четыре лапы и вытянув хвост, то пружинит, имитируя прыжок. Убедительная выразительность образа дополнительно усиливается за счет того, что Т.-А. Стейнлен предпочитает работать пятном, сводя фигуру черного кота к жестко очерченному силуэту.

Колкие линейные рисунки Т.-А. Стейнлена, созданные для «Le Chat Noir», базируются на успешном союзе строго очерченного пятна и гибкой податливой линии. Художник старается минимизировать использование штриховки. Заливка фона, чаще всего светло-серая, используется редко и является скорее исключением из правил. Выразительность графического произведения достигается, главным образом, за счет акцентирования театрально-аффектированных движений персонажей (илл. 55, 56, 61, 62, 76, 79, 88).

Главным героем большинства работ Т.-А. Стейнлена является черный кот. Однако в отличие от цикла рисунков, посвященных истории Мэгриу, антропоморфизм его характера в остальных рисункам мастера подчеркнут в значительно меньшей степени. Кошачье животное естество особенно проявляется тогда, когда в рисунках появляется ребенок. При сопоставлении с человеком кот теряет свою людскую сущность и превращается в обычного проказу, либо ищущего ласки, либо желающего чем-нибудь поживиться. (илл. 50, 66, 75, 84, 87).

Среди графических произведений Т.-А. Стейнлена, главным героем которых выступает кот, можно найти и те, где мастер не только открыто игнорирует проблему антропоморфности, но более того — всецело отказывается от необходимости присутствия в рисунке развернутого сюжета и повествования. Примером здесь могут служить две работы, опубликованные в «Le Chat Noir» летом 1886 г. Первая от 3 июля 1886 г. (илл. 96) не имеет названия и представляет собой собрание эскизов кошек, представленных в различных позах. 24 июля 1886 г. за ней следует вторая, название которой откровенно постулирует цели мастера, — «Наброски» (илл. 97). На этот раз лист заполнен многочисленными зарисовками белых мышей, представленных в разных позах, в покое и в движении.

Сомнений нет, названные работы — прекрасная иллюстрация блестящего таланта Т.-А. Стейнлена-анималиста. Тем не менее, нельзя не признать, что они мало соответствуют требованиям периодической журнальной иллюстрации, подразумевающей наличие выраженной в той или иной форме нарративной составляющей. Иногда мастер предпринимает попытки оправдать использования набросков для художественного оформления «Le Chat Noir». К примеру, 19 июля 1884 г. (илл. 60) одному из аналогичных листов, пространство которого заполнено множеством небольших зарисовок с кошачьих разного вида и окраса, Т.-А. Стейнлен присваивает название «Предки Мэгриу». Однако подпись не способна скрыть изначально поставленной утилитарной цели. Демонстрируя высокий уровень ремесленного мастерства, эти листы реализуют исключительно репродукционную задачу и являются не чем иным, как рекламным продуктом, прославляющим зоркий глаз и твердую руку художника.

При рассмотрении откровенно эскизных иллюстраций Т.-А. Стейнлена возникает закономерный вопрос о беспрецедентной редакторской лояльности, которую проявляет «Le Chat Noir» к этому мастеру. Никому другому не позволено использовать журнал в угоду собственных коммерческих целей. Никто, кроме Т.-А. Стейнлена, и так публикующегося в «Le Chat Noir» чаще, чем любой другой мастер, не представляет в редакцию сырые наброски. Почему же вдруг он, молодой художник, только делающий первые шаги в профессии, обладает такой серьезной

преференцией? Нам кажется, ответ кроится в близких личных связах Т.-А. Стейнлена и Р. Сали. Они оба швейцарцы. Землячество дает им возможность лучше понять и поддержать друг друга в чуждом для них Париже. Недавно переехавший во Францию Т.-А. Стейнлен бесконечно благодарен за возможность работать и на небольшой гонорар содержать семью. Самолюбие Р. Сали тешит стейнленовский пиетет, получающий в том числе и графическое выражение (илл. 59, 81, 83, 98, 100, 101). И самое главное, после ухода А. Виллетта, ныне без стеснения обвиняющего Р. Сали в стяжательстве и обкрадывании художников, кабаретному антрепренеру нужен человек, на которого можно было бы опереться. За добрую дружбу и верность Т.-А. Стейнлен и получает право публиковать в «Le Chat Noir» все, что при согласии Р. Сали он сочтет заслуживающим внимания.

Т.-А. Стейнлен эпохи Р. Сали, т. е. второй половины 1880-х гг., мало похож на того мастер, который известен нам по произведениям 1890-х гг. В нем пока мало угадывается плакатист, создающий остросоциальные афиши, человек, прославивший себя и всю Францию смелыми графическими высказываниями на актуальные политические темы, автор рисунков к «Dans la rue» А. Брюана, или защитник обездоленных, смело отстаивающий свою позицию в сборнике графических работ «Dans la vie». В самом конце 1880-х – начале 1890-х гг. «Le Chat Noir» публикует несколько стейнленовских иллюстраций в жанре comic strip, где художник делает первые шаги на пути к освоению социальной проблематики (илл. 103, 104, 109, 113, 115). Упомянутые графические листы, в основном описывающие жизнь парижских апашей и их преступления, появляются нерегулярно и вряд ли могут быть причислены к магистральной тематической линии, которую художник развивал во времена сотрудничества с «Le Chat Noir».

Гораздо большую смелость художественных высказываний на социально-политические темы в первые годы сотрудничества с журналом проявляет Каран д’Аш (илл. 35, 37, 45, 46, 48). Реваншист и ярый шовинист мастер тонко улавливает изменения в настроении европейской внешней политики. Главным объектом его сатиры быстро становятся страны, заключение Тройственного союза между которыми в мае 1882 г. еще больше подогрело и так не простую политическую

обстановку, — Германия, Италия и Австро-Венгрия. Больше всего от Каран д’Аша предсказуемо достается немцам. От карикатуры к карикатуре он стремится подчеркнуть их тучные бюргерские силуэты, их солдафонство, их неспособность критически оценивать ситуацию, потребность в получении незаслуженных наград и т. д. Итальянцев он видит этакими себялюбцами, больше думающими о красе ногтей, чем о поддержании боевого духа.

Художественно-эстетическое значение большей части ранних политических карикатур Каран д’Аша, изданных в «Le Chat Noir» в 1883 г., не велико. Художник сосредотачивается не столько на решении композиционно-пространственных задач, сколько заботится о точности в описании деталей офицерского мундира иностранной армии. Чаще всего рисунки представляют собой монофигурную композицию, где главный герой, обычно представитель кавалерии, сидя на коне занимает весь передний план. Для придания фигуре монументальности художник значительно занижает линию горизонта. Чтобы хоть как-то углубить пространство листа, Каран д’Аш по всем правилам прямой линейной перспективы размещает на заднем еще одного персонажа, к этому моменту уже не имеющего никакого смыслового назначения. Сатирическое начало графических произведений Каран д’Аша теряется за излишней документальной точностью. Спасательным кругом для художника становится едкая подпись. В итоге, именно она делает рисунки Каран д’Аша графическим свидетельством эпохи, историческое значение которого оправдывается тем, что рисунки мастера наглядно анатомируют скрытые националистические настроения большей части французского общества.

В 1884 – 1885 гг. рисунки Каран д’Аша почти полностью исчезают со страниц «Le Chat Noir». Причиной тому, скорее всего, становится расширение круга профессиональных знакомств художника. Как раз в это время рисунки мастера на военные темы начинают публиковать специализированные журналы. Одновременно Каран д’Аш оказывается активно вовлечен в поставки театра теней «Le Chat Noir». Он готовит «Эпопею», что, конечно же, отнимает массу творческих сил.

Возвращение иллюстраций Каран д’Аша в «Le Chat Noir» приходится на вторую половину 1885 г. Первое, что бросается в глаза, — смена жанра. Мастер отказывается от аморфной классической политической карикатуры в пользу comic strip, к тому моменты успевшему стать основным видом графического высказывания для «Le Chat Noir». 14 ноября 1885 г. в журнале выходит первый комиксовый рисунок Каран д’Аша — «На Вас смотрит дама в белом» (илл. 89). Этот лист представляет переведенный в графическую форму армейский анекдот, высмеивающий бахвальство офицеров. Молодой человек в военной форме гарцует на прекрасном белом скакуне, красуясь перед миловидной барышней, наблюдающей за ним из окошка. В определенный момент лошадь отказывается подчиняться приказам и сбрасывает неосторожного наездника. Тот падает в грязь, а белокурая девушка захлопывает ставни. Незатейливый сюжет в сочетании с довольно плоским армейским юмором — вот та комбинация, которая не единожды встречается в иллюстрациях Каран д’Аша для «Le Chat Noir» (илл. 91, 95). Несмотря на некоторую примитивность избираемых сюжетов, предельно простая композиция, в основе которой лежит принцип ритмического повтора, лаконичное сопоставление пятен и суховатая работа линии заставляют звучать рисунки мастера свежо и привлекательно.

Владение богатым арсеналом графических средств художественной выразительности Каран д’Аш не без удовольствия показывает и в других комиксовых рисунках. Особенно интересным является «Как маленький Жан понимает битву при Йене» от 2 января 1886 г. (илл. 92). В нем художник умело имитирует детский рисунок вымышленного Жана Дюпона, передающего в графической форме рассказ о знаменитом двойном сражении, принесшем Наполеону победу над Пруссией. Фигурки занятых боем всадников исполнены схематично быстрыми тонкими линиями. Для пущей убедительности Каран д’Аш забрызгивает рисунок чернильными пятнами. Подпись художник делает ломанным почерком, говорящем о том, что Жан Дюпон еще не владеет чистописанием. Единственный пейзажный элемент — прямоугольный домик с высокой крышей, каким обычно его рисуют дети, — разворачивается по отношению к основному

изображению на 90 градусов и размещается резко справа. Высокая динамичность рисунка достигается за счет колких острых линий, резко меняющих свое направления от ячейки к ячейке. Работа мгновенно привлекает внимание юмором, талантливым исполнением, сюжетной внятностью и легкостью восприятия.

Успешно апробированный в «Как маленький Жан понимает битву при Йене» прием графического утрирования станет в дальнейшем узнаваемым почерком Каран д'Аша. Фигуры персонажей, разыгрывающих сцену, будут напоминать схематично изображенных человечков с палочкой вместо тела и маленькой жирной запятой вместо головы. Было бы по меньшей мере опрометчиво заявлять, что утрированно-схематичная манера рисунка Каран д'Аша, использованная в «Как маленький Жан понимает битву при Йене», является авторской находкой. В 2010 г. А. Сосвер, один из ведущих французских специалистов по истории комиксовой графической культуры, выпустил статью, в которой убедительно доказал, что подобная манера исполнения, названная автором «проволочной» (на французском языке «en fil de fer»), была заимствована Каран д'Ашом из мюнхенских «Fliegende Blätter», где такого рода произведения публиковались с конца 1870-х гг. [230]. Полученные А. Сосвером исследовательские результаты в 2014 г. послужили основной для одной из глав монографии Т. Смольдерена «Истоки комисков: от Уильяма Хогарта до Уинзора Маккея». Если верить сравнительному иконографическому анализу, осуществленному автором [237, pp. 25-34], то истоки «проволочной» манеры Каран д'Аша можно обнаружить не только у мюнхенских иллюстраторов «Fliegende Blätter», но еще и у Джорджа Крукшенка, Жан Гранвиля, Родольфа Топффера и некоторых других.

В этой связи особенно важно подчеркнуть, что во Франции именно Каран д'Ашу удалось сделать индивидуальной отличительной манерой то, что долгое время выкристаллизовывалось в графической журнально-иллюстративной традиции XIX в. До этого ни один другой художник не использовал возможности упрощенного «проволочного» рисунка столь талантливо и выразительно. На наш взгляд, именно благодаря вдохновляющей художественной смелости Каран д'Аша

на французской графической авансцене появились имена таких смелых экспериментаторов, как Морис Радиге или Жюль Депаки.

33 рисунка, в разное время опубликованные Каран д'Ашом в «Le Chat Noir», были первыми успешными шагами мастера на пути к выходу на большую иллюстративно-журнальную сцену. Творческой кузницей и последовавшим за ней художественным трамплином журнал «Le Chat Noir» послужил для многих художников. Здесь у них появлялась уникальная возможность публиковаться рядом с Ж.-Л. Фореном (илл. 116, 118), Ж.-Ф. Рафаэлли (илл. 85), А. Соммом (илл. 99, 102, 107), Л. Писсарро (илл. 93, 108), А. Робида (илл. 90, 106).

Без сомнений, журнал «Le Chat Noir» стал незаменимой школой для таких мастеров, как: Юзе, долго колебавшегося в выборе авторского стиля и одинаково успешно справлявшегося как с жанром традиционной политической карикатуры, так и с comic strip; Фернан Фо, мгновенно усвоившего простые принципы композиционному построения историй без слов; Годефруа и Доэ, подражательный талант которых заведомо лишил их будущей широкой славы.

В самом конце существования «Le Chat Noir», а именно в 1893 г., в редакцию приходят Альбер Гийом и Гюстав Вербек. А. Гийом публикует свой первый рисунок 1 апреля 1893 г. Им становится простенькая по своему сюжетную решению comic strip под названием «Достойные люди» (илл. 117). Проявляя значительную стилистическую самостоятельность, смело работая пятном и широко распределяя массы, Гийом, тем нее менее, остается подражателен в выборе темы. Критика особенностей буржуазного быта, как и подбор простых и едких названий в духе «Люди Чести», «Высшее общество», «Достойный уважения» и т.п., — это удел, где всецело в 1880-е гг. властвует Ж.-Л. Форен. Молодому мастеру выдержать такую конкуренцию не представляется возможным. Возможно, поэтому, несмотря на высокий старт, А. Гийому потребуется несколько лет, чтобы на правах уважаемого независимого художника смело подать свои рисунки в редакции «L'Assiette au Beurre», «Le Gil Blas», «Le Rire», «Le Figaro Illustré».

22 июля 1893 г. в «Le Chat Noir» выходит «Поистине гениальный способ поймать страуса» Г. Вербека (илл. 119). Г. Вербек — мастер удивительной судьбы.

Он родился в Нагасаки, в семье голландского представителя нидерландской реформатской церкви в Японии. Там же он получил образование, которое после завершения школы решил продолжить во Франции, поскольку планировал стать художником. В Париже довольно быстро он свел контакты с представителями кабаре «Le Chat Noir», где ему и представилась возможность попробовать свои силы в газетной иллюстрации. Формат comic strip, необычный для глаза европейского зрителя, не вызвал удивления у Г. Вербека. Его органичная связь с японским эстампом и изначально иная культура восприятия нетрадиционных для европейского искусства методов построения композиции в сочетании с безупречным владением техникой карандашного рисунка приносят мгновенный успех. То, до чего А. Виллетт, Т.-А. Стейнлен или Каран д'Аш путем проб и ошибок доходят в течение нескольких лет, Г. Вербеку удается с первого раза. Он смело кадрирует, играет с ракурсами, режет фигуры, экспериментирует с формами предметов (илл. 120, 121, 122). В начале XX в. Г. Вербек покинет Париж и увезет свой художественный багаж в Нью-Йорк. В США его талант будет широко востребован. Г. Вербек будет сотрудничать с «The Harper's Magazine», «The New York Herald» и другими. Его вклад к сложение американской истории комиксового искусства трудно переоценить.

Одним из последних мастеров, кто принес свои рисунки в редакцию «Le Chat Noir», стал Карл Хаппель. На момент знакомства с Р. Сали ему исполнилось 74 года. До переезда в Париж в конце 1880-х гг. художественная карьера К. Хаппеля складывалась на зависть удачно. Как живописец он был известен и востребован в Германии. Его работы в стиле бидермейер высоко ценились на рынке. Он обладал широкими художественными связями, к примеру, одним из его друзей был К. Шпицвег. Страстный путешественник, посетивший не мало стран, побывавший, в частности, в США, в конце 1880-х гг. неожиданно для всех на старости лет художник решился на переезд в Париж. Отныне он не Карл Хаппель. Он — Карл-Хап. Причем с тем, как писать свое имя, мастер определился не сразу. Так, к иллюстрациям для «Le Chat Noir» конца 1892 г. можно встретить: Carl Hap, Carl-Happ, Carl-Hap. В итоге Карл Хаппер остановился на варианте без двойного

«р» с дефисом, и именно им без изменений пользовался в рисунках для «Le Chat Noir» с 1893 г.

В отличие от молодежи Карл-Хап консервативен в выборе графического жанра. О легковесном comic strip и речи идти не может. Кар-Хап мыслит шире и видит свою задачу в том, чтобы привить «Le Chat Noir» вкус к модным веяниям французского символизма. Забегая вперед, скажем, что реализация задуманного удается Карл-Хапу с большим трудом. Его тучные барышни в обтягивающий трико с нимбами над головами и крыльями за спиной едущие на велосипедах (илл. 125, 126), прыгающие козлом друг через друга (илл. 124), переодевающиеся в мужские костюмы эпохи А. Ватто (илл. 123) выглядят несуразно и смешно. Если в этом состоит соль его сатиры, то нельзя не признать — Карл-Хап преуспел. Миловидность девушек и подчеркнутая эротичность занимаемых ими поз подсказывают будущие успешные свершения Карл-Хапа в плакате, но, к сожалению, плохо ладят с задачами, которые до появления этого мастера в редакции ставили перед собой шануаровцы.

Карл-Хап — кризисный симптом угасающего на глазах журнала. Открытый, молодой, смелый и свободный «Le Chat Noir» устал. Его покинули питательные графические силы. Крупных художественных имен больше нет. Ему приелись жанры, в которых он был первопроходцем. Пришел момент, когда «Le Chat Noir» пора признать поражение. 30 марта 1895 г. Шарль Галло, последний владелец журнала, закрывает издание. Одновременно закрывается и кабаре.

Подводя итоги, скажем, что наследие «Le Chat Noir» как особого явления французской культуры Fin de Siècle не было утеряно. Несмотря на кажущуюся легковесность жанровых форм пространственных, временных и пространственно-временных видов искусств, которым отдавало предпочтение кабаре, именно они стали бетонирующим элементом при создании художественно-эстетической платформы различных направлений модернизма. «Le Chat Noir» послужил прототипом для «Бродячей собаки» в Петербурге, «Летучей мыши» в Москве. 2 февраля 1916 г. при открытии кабаре «Вольтер» в Цюрихе будущие дадаисты ориентировались на перформансы, успешно опробованные именно на парижской

кабаретно-театральной сцене. Смелость литературных воззваний В. Маяковского или Т. Тцара, художественная оригинальность произведений М. Дюшана или М. Эрнста, неординарность театральных экспериментов М. Рейнхардта или кинематографическая выразительность С. Эйзенштейна вышли из протомодернистских выходок Р. Сали, А. Алле, Каран д'Аша, А. Ривьера, а также тех, кто изо дня в день заполнял страницы журнала «Le Chat Noir» сатирическими рисунками, не имевшими, как на тот момент казалось, серьезного культурного значения.

§ 3.2. Иллюстрированные литературно-художественные журналы 1890-х гг. «La Plume» и «La Revue Blanche»

3.2.1. Художественные приложения к литературным журналам и коммерческие литературно-художественные проекты 1890-х гг.

С законом об отмене цензуры французская пресса в 1880-е гг. почувствовала пьянящий вкус свободы. Предоставленный карт-бланш, оказавшись в руках профессионального журналистского сообщества, предсказуемо вызвал непреодолимое желание эксперимента. Путем проб и ошибок французская пресса стала осваивать новые типы и виды существования, овладевать новоизобретёнными жанрами, внедрять досель не испытанные периодической печатью формы художественного высказывания, смело обновлять привычные принципы стилистического оформления. Законодательно закрепленная свобода самовыражения и возникшее благодаря этому эфемерное ощущение вседозволенности привлекло в сферу журналистики большое число талантливых молодых людей, заряда творческой энергии которых, как можно было убедиться на примере сотрудников «Le Chat Noir», хватало на поддержание буквально круглосуточной трудоспособности.

За десять лет со дня отмены цензуры французская пресса достигла высокой степени развитости. Свободное саморегулирование в условиях рыночных отношений и жесточайшей конкурентной среды привело к тому, что многие журналы, история которых началась в первой половине 1880-х гг., к началу 1890-х гг. вынуждены были объявить о своем закрытии. Вслед за одноименным кабаре закрылся «Le Chat Noir». Его когда-то верные сотрудники, А. Виллетт, А. Пиль, перешли на работу во вражеский «Le Courrier français». Каран д’Аш стал вести постоянную рубрику в «Le Figaro». И так давно наступавший на пятки Р. Сали «Le Mirliton», основанный в октябре 1885 г. Аристидом Брюаном и ему же принадлежащий, в 1890-е гг. пытался спастись за счет эксплуатации образа своего хозяина, блестяще интерпретированного в форме рекламного плаката молодым А. де Тулуз-Лотреком. К художественному оформлению «Le Mirliton» были

привлечены уже известные к тому моменту монмартрские графики. К примеру, одним из мастеров, создавших большую часть обложек для журнала, был Т.-А. Стейнлен. В итоге, несмотря на однообразие формального решения и часто сомнительное содержание, «Le Mirliton» на какое-то время оттянул часть бывшей публики «Le Chat Noir». Тем не менее, своеобразная манера общения А. Брюана со зрителем, любовь к жанру stand-up, дозволяющему использование оскорбительного тона, своеобразный лексикон, характерный для рабочей и воровской среды окраин Парижа, — все это постепенно пропитывало журнал «Le Mirliton», подтачивая его жизнеспособность и публичную востребованность.

Ниши, освобождающиеся с закрытием прежде популярных печатных органов, заполнялись буквально молниеносно. Приходящие на смену издания отличались разной степенью востребованности и, как следствие, длительностью существования.

Одним из наиболее успешных проектов конца 1880-х — начала 1890-х гг. можно считать «Gil Blas illustré», иллюстрированное художественное приложение к одноименному литературному журналу. По своей периодичности, стилю оформления, невысокому качеству печати и формату сам «Gil Blass», «отец» «Gil Blas illustré», больше напоминал газету, плотность текста которой не оставляла надежды на размещение иллюстративного материала. Впрочем, и размещать его было негде. Все четыре полосы были всецело отданы под жаркие литературные споры Огюста де Вилье де Лиль-Адана, Поля Арена, Эмиля Бержера, Октава Мирбо, Эмиля Золя, Ги де Мопассана. Рядом со статьями и фельетонами журнал публиковал деловые и международные новости, анонсы театральных событий и светскую хронику.

Несмотря на указанное тематико-содержательное многообразие, оценка качества «Gil Blas» разниться. Рене Белле, к примеру, называет его «типично парижским, “шуточным”, бульварным, намеренно скатывающимся до банальности. При желании быть “литературным”, он [«Gil Blas] не чурается сплетен, даже самых скабрезных. Успех, который он завоевал, неоднозначный. Литературным он остается благодаря публикации рассказов и новелл (особенно

Мопассана), но читаемым — благодаря скандальной хронике [«nouvelles à la main»] (рубрике, заимствованной у старых журналов XIX в.) и вестям [«ses échos»] («Хромой Дьявол» и т.п.), написанным очень по-парижски. Его парижскость и “галльскость” квасные, наигранные, аффектированные. Он подготавливает ту самую “Прекрасную Эпоху”, совершенным выражением которой “Gil Blas” впоследствии и станет. Его очень парижские вести специализируются “на трескучих фразах о падении нравов, о всеобщем измельчании, об ослаблении патриотического чувства и об анемии национальной гордости у французов”» [60, pp. 813-814].

Подобная оценка примечательна. В утрированном виде ее можно расширительно применить к любому крупному неспециализированному периодическому изданию рубежа веков, рассчитанному на массовую аудиторию. Она прекрасно подойдет к «Le Figaro», который, как и «Gil Blas», пытался «усидеть на двух стульях» и одновременно печатал работы заклятых врагов — статьи дрейфусара Эмиля Золя, предвосхищающие будущую «Я обвиняю…» в «L’Aurore» от 13 января 1898 г., и карикатуры антидрейфусара Каран д’Аша, вылившиеся в итоге в ярый антисемитский «Psst…!». Формулировка Р. Белле подойдет и «Le Mercure de France», возродившемуся в 1890 г. и поначалу объединившему под крылом символизма авторов самых разных направлений.

Что касается той части резкого высказывания, где Р. Белле называет «Gil Blas» одним из провозвестников наступления Belle Époque, то здесь с автором невозможно не согласиться. Действительно, жаркие споры «Gil Blas», щедро сдобренные анекдотами из парижской светской хроники, вполне соответствуют мозаичному разнообразию жизни Fin de Siècle. Но не только литературная составляющая журнала «рождает» эпоху. Особый вклад в сложение эстетики Belle Époque вносит иллюстрированное приложение, которое «Gil Blas» начинает выпускать с 1891 г.

Напомним, что первый номер «Gil Blas» вышел в 1879 г. Основателем журнала стал Огюст Дюмон, человек, вложивший в свое детище весь накопленный к 1880-м гг. богатейший опыт издательского дела. Ему «Gil Blas» обязан своей

великолепной издательство-редакторской командой, в состав которой вошли Катюль Мендес, Арман Сильвестр и Фернан Ксо. Именно Огюст Дюмон сумел превратить журнал в одну из крупнейших культурно-дискуссионных площадок Франции 1880-х гг. Со смертью основателя в 1885 г. и сменой владельца (управление перешло к печатнику Элуа Дюбьиссону, который, в свою очередь, продал издание Рене д'Ювер у и Жулю Герену) «Gil Blas» начал постепенно терять завоеванные позиции. В 1888 г. редакцию покинули К. Мендес, А. Сильвестр и Ф. Ксо. Они перешли в основанный в 1884 г. Эдмоном Бланом консервативный «L'Echo de Paris», тем самым спровоцировав начало упадка «Gil Blas». О тяжелом положении, в котором оказалось издание, красноречиво свидетельствует анализ ценообразования. Если в 1887 г. номер журнала стоил 15 сантимов, то уже к 1890 г. цена снизилась втрое, до 5 сантимов!

Видимо, в попытке спасти утопающий в долгах и стремительно теряющий читательскую аудиторию «Gil Blas» Э. Дюбьиссон в 1891 г. принимает решение обновить, освежить и слегка разбавить журнал модной и востребованной иллюстрацией. 30 мая 1891 г. публикуется первый номер иллюстрированного приложения. О том, что издатель колеблется с выбором формата его существования, красноречиво говорит отсутствие у первых четырех номеров приложения специального названия. Они публикуются, как и прежде, под общим наименованием издания «Gil Blas» с добавлением нейтрального уточнения — Supplément, т. е. приложение. Лишь спустя месяц, а именно 28 июня 1891 г., к устойчивому словосочетанию добавляется прилагательное Illustré, ясно указывающее на будущее превалирование в оформлении приложения художественно-развлекательно начала.

Выбранная модель существования мгновенно принесла успех и почти на десять лет вперед выровняла турбулентное финансовое положение «Gil Blas». Читательская аудитория «Gil Blas Illustré» со дня основания показывала устойчивый рост. Тираж, составлявший в начале 160000 экземпляров, к концу первого года вырос до 200000. 9 июля 1893 г., т.е. на конец второго года издания, «Gil Blas illustré» выходил уже впечатляющим тиражом в 264000 экземпляров!

Являясь приложением и распространяясь бесплатно вместе с «Gil Blas», «Gil Blas Illustré» стал спасательным кругом для увядающего литературного журнала. В мае 1896 г. приложение стало продаваться как самостоятельный журнал по цене в 10 сантимов. За 5 сантимов его и раньше можно было приобрести отдельно от основного, но это мало кто делал, поскольку 15 сантимов за оба журнала обладали большей экономической привлекательностью.

Ключом к успеху приложения, без сомнений, являлось его богатое художественное оформление, в котором были заняты ведущие графики современной французской прессы. К изданию «Gil Blas illustré» подошли с размахом. Восьмиполосный журнал открывала цветная обложка. Сдержанным цветовым решением она сильно напоминала «Le Mirliton», но при этом почти вдвое превышала его по формату[11]. До 15 сентября 1895 г. для печати обложки использовались только два цвета — черный и розовато-красный. Но даже тогда, когда 22 сентября 1895 г. благодаря применению хромотипографии палитра была расширена до четырех цветов, по сравнению с «Le Rire» и «Le Sourire» «Gil Blas illustré» продолжил выглядеть скромно и представительно. В отличие от большинства журналов 1880-х гг., старавшихся ради экономии ограничить цветную печать обложкой, «Gil Blas illustré» применял ее и при оформлении разворотов. Особенно часто сочетание красного и черного подсвечивало музыкальную рубрику, в которой печатались ноты популярных французских песен.

Сложившаяся еще в начале 1891 г. форма существования «Gil Blas illustré» мало менялась на протяжении первых наиболее успешных лет существования. Первая полоса предсказуемо отдавалась под обложку. Вторая и третья были заняты новостной лентой, светской хроникой и т.п. Четвертую страницу долгие годы занимал развлекательный comic strip, темами для которого чаще всего служили любовные коллизии и бытовые сценки из жизни Парижа. Восьмая полоса положительно выделяла «Gil Blas illustré» на фоне конкурентов: здесь печатались ноты песен Аристида Брюана, Леона Ксанрофа и Иветт Гильбер.

[11] «Gil Blas Illutré» печатался в формате in folio, а «Le Mirliton» — in quarto.

Главным и несменным художником-оформителем журнала был Т.-А. Стейнлен. В первый год он создал 41 иллюстрацию для «Gil Blas illustré», во второй — 131, в третий — 146! Иногда Т.-А. Стейнлен иллюстрировал отдельные номера почти целиком. К примеру, 13 марта 1892 г. (илл. 128) и 22 апреля 1894 г. (илл. 129) вышли «Gil Blas illustré», в которых авторству художника принадлежало сразу 4 рисунка из 5.

Начиная с четвертого года издания интенсивность сотрудничества Т.-А. Стейнлена с журналом несколько снижается. С 1896 г. художник ограничивается не более двумя иллюстрациями в номере. Причина тому кроется не в том, что Т.-А. Стейнлен охладел к иллюстрированию современной литературы или созданию развлекательной иллюстрации, а в том, что с июня 1893 г. в журнал пришел Поль Баллюрио, популярный на рубеже веков французский график-плакатист. С 1894 г. он поровну разделил обязанности Т.-А. Стейнлена по оформлению «Gil Blas illustré». Продуктивность совместной работы можно объяснить высокой степенью подражательности стиля П. Баллюрио. В случае отсутствия легко читаемой подписи, исследователю потребуется не мало усилий, чтобы отличить рисунок Т.-А. Стейнлена от его коллеги. Как и Т.-А. Стейнлен, П. Баллюрио отдает предпочтение работе крупными массами, смело нанося широкие линии литографского карандаша на бумагу. Ему также нравится плотная штриховка, позволяющая создавать резкие переходы от светлого к темному. В обращении с формой П. Баллюрио гораздо консервативнее, чем Т.-А. Стейнлен. Он не готов к смелому кадрированию и резким ракурсам. Ему проще показать героев на фоне широкого пейзажного задника, декоративность которого умело скрывает частые ошибки в перспективном построении.

Смеем предположить, что именно отсутствие художественной независимости и стилистической самостоятельности сказались на количестве обложек, создание которых было доверено П. Баллюрио. Показателен в этом отношении 1897 г., когда журнал, скорее всего, в силу экономических причин максимально ограничил число художник-оформителей. В сущности, в тот год «Gil Blas illustré» обходился только услугами П. Баллюрио и Т.-А. Стейлена. Выпавший

счастливый шанс, тем не менее, ровным счетом ничего не дал П. Баллюрио. Из 53 номеров, отпечатанных в 1897 г., мастеру позволили исполнить только две обложки. Неоспоримое лидерство Т.-А. Стейнлена и стилистическая «покладистость» П. Баллюрио позитивно сказались на сложении единого художественного лица «Gil Blas illustré». Читатель мог быть уверен, что издание предлагает ему качественную печатную продукцию высокого уровня, позволяющую легко визуализировать иллюстрируемый литературный материал (обложка), насладиться авторским графическим произведением на свободную тему (обычно фотоцинкографии Т.-А. Стейнлена и П. Баллюрио располагалась на 5-ой странице издания) и получить в дополнение к новеньким музыкальным нотам высокохудожественную виньетку (обычно на последней странице), размеры и сложность композиции которой часто меняют ее утилитарно-декоративную функцию и придают рисунку высокую степень независимости.

Неожиданно обретенная за 1897 г. художественно-стилистическая гомогенность «Gil Blas illustré», была «разбавлена» редакторами уже на следующий год. В 1898 г. в журнал пришел Луи Абель-Трюше (илл. 130, 131), Рене Прежелан, Жак Вийон (илл. 132, 133). В 1899 г. свои первые рисунки приносят в редакцию Альбер Жараш (илл. 134) и Франсиск Пульбо (илл. 135). 20 апреля 1900 г. к молодой команде присоединяется Люсьен-Анри Вейлюк, который за оставшиеся два года существования «Gil Blas illustré» создаст 10 рисунков и 1 обложку (илл. 143).

По всей вероятности, осознание естественного и неизбежного процесса «омоложения» журнала и ощущение себя вне формата заставляет Т.-А. Стейнлена покинуть издание в 1901 г. Его место быстро заполняет молодежь. Создание обложек поручается Фердинанду Баку (илл. 137), Томасу Леаль да Камара (илл. 139), Жюлю Грюну (илл. 136), Фердинанду-Луи Готтлобу (илл. 142), Жоржу Редону (илл. 138). П. Баллюрио, оставшись верным «Gil Blas Illustré», продолжает заниматься музыкальной иллюстрацией и, таким образом, возлагает на себя обязанность по сохранению привычной для журнала формы и консервативным

стилистическим звучанием своих рисунков сдерживает нарастающий энтузиазм авангардной молодежи.

Если допустить сослагательное наклонение и представить, что поражающий художественной несгибаемостью П. Баллюрио покинул журнал вместе с Т.-А. Стейнленом, то при умелом руководстве «Gil Blas Illustré» обладал бы убедительным шансом вернуть скучающего зрителя и стать одним из ведущих художественно-литературных изданий Belle Époque. Ведь костяк той молодой артели художников, которые пришли в журнал, а именно Л. да Камара, Ж. Грюн, Л.-А. Вейлюк, Ф.-Л. Готтлоб, Ф. Пульбо, составил основу многочисленной команды графиков, объединившейся после 1901 г. вокруг знаменитой «L'Assiette au beurre». С приходом Ж. Грюна обложки «Gil Blas Illustré» покрыли чудесные гибкие линии ар нуво. Заливки красного и черного стали плотными, насыщенными, работающими на усиление образной структуры рисунка (илл. 136). Ф. Бак постепенно стал приучать глаз зрителя к новым колористическим сочетания, отныне легко достижимым благодаря использованию фотомеханического способа цветной печати. К примеру, в обложке № 2 от 11 января 1901 г. (илл. 137) пиджак пожилого господина, ведущего на улице пикантный диалог с миловидной девушкой, неожиданно окрашивается в непривычный для «Gil Blas Illustré» синий цвет. Уже в следующем номере Жорж Редон решается на использование желтого для создания шали торговки (илл. 138).

Осторожно расширив палитру, в апреле 1901 г. «Gil Blas Illustré» ненадолго пробует экспериментировать с различными графическими техниками. В № 14 от 5 апреля 1901 г. печатается рисунок де Симон'са «Нас не больше двоих» (илл. 140), в котором художник в подражание А. де Тулуз-Лотреку для придания выразительности фону использует плотное разбрызгивание. Линии утолщаются и колко ломают утрированные формы. Мастер работает большими заливками, образующими крупные пятна света и тени на одежде солдат и встречающей их женщины. В следующем номере, № 15 от 12 апреля 1901 г., итальянец Марио Педзилла, развивая свою любимую тему ночного Парижа, публикует рисунок «Носильщица хлеба» (илл. 141), в котором показывает сценку ограбление (а

возможно, и будущего убийства) бедной работницы в одном из темных переулков французской столицы. Мастер предлагает зрителю новый художественный метод, при котором рисунок создается с помощью беглой плотной штриховки. Ее интенсивность неизменно сохраняется на протяжении всего листа. Образы главных героев, очертание домов на заднем плане визуально «вычленяются» с помощью изменение направления штриха. Подобный метод типичен для эстампа неоимпрессионистов, однако для создания печатной тиражной графической продукции он применяется редко. Его повышенная экспрессивность, а также сосредоточенность на решении формальных задач отвлекает массового зрителя от сюжетно-фабульной составляющей рисунка. Тем не менее консервативный «Gil Blas Illustré» в 1901 г. готов дать М. Педзилла возможность высказаться и напечатать рисунок.

К сожалению, после апреля 1901 г. журнал возвращается к натуралистической манере в духе рисунков Т.-А. Стейнлена. Редко, когда на его страницах попадаются столь же смелые произведения, как работы де Симон’са или М. Педзилла. Конечно же, исключения встречаются, но назвать их системными не представляется возможным. Так, 28 июня 1901 г. «Gil Blas Illustré» публикует рисунок Эдуарда-Александра Бернара «Не кажется ли тебе, что я теперь выгляжу лучше?...» (илл. 144). Его художественной исполнение — прямое свидетельство вездесущности искусства А. де Тулуз-Лотрека. Крупные заливки образуют монументальные фигуры главных героев на переднем плане. Редко прерывающаяся линия уверенно описывает контуры. Плотный фон вибрирует на наших глазах благодаря хаотично разбрызганной краске. Несмотря на высокую степень подражательности рисунка, «Не кажется ли тебе, что я теперь выгляжу лучше?...» Э.-А. Бернара — свежее решение для «Gil Blas Illustré», говорящее о потенциальной готовности журнала к принятую новых художественных веяний.

Попыткой преодоления стилистической герметичности журнала можно также считать рисунок «Хороший тип» от 26 июля 1901 г. (илл. 145), авторство которого принадлежит Жоржу Табуро, скрывающемуся за псевдонимом Сэнди-Хук. Как и в случае Э.-А. Бернара, рисунок Сэнди-Хука подражателен. Толстые

линии-завитушки, образующие цветочный рисунок платья, едва намеченная тонкая штриховка занавесок на окне, гибкая извилистая диагональная линия спины героини, мощное акцентное пятно пиджака героя — все это откровенно отсылает нас к плакатам П. Боннара. Приемы, использованные Сэнди-Хуком, почти точно повторяют «Франс-Шампань» 1891 г. Воздействие японствующего набида [19, с. 42] также читается в обложке от 9 августа 1901 г. (илл. 146), где Сэнди-Хук высмеивает модный канкан и на переднем плане помещает танцовщицу, готовую задрать юбку не только спереди, но и сзади. П. Боннар напоминает о себе и в обложке Сэнди-Хука от 22 ноября 1901 г. (илл. 147), изображающей двух дам, которые пытаются соблазнить молодого человека в центре композиции.

К сожалению, художественные находки «Gil Blas Illustré» 1901 г. не спасли журнал от увядания. 21 августа 1903 г. «Gil Blas» вынужден был объявить о прекращении издания иллюстрированного приложения. Успешный творческий союз молодых и смелых мастеров почти в полном составе переместился в «L’Assiette au beurre», где Самуэль Шварц оказал им радушный прием. Те, кому социально-политическая прямота «Кормушки» была не по душе, отправились искать другого издателя. Сделать это было нетрудно, ибо ежегодно с 1881 г. в Париже открывались несколько сотен новых периодических журналов, тематическая направленность которых была крайне разнообразна. Как уже отмечалось ранее, жизнеспособность многих из них была слабая. Причины тому не всегда были связаны с ошибками, допущенными в финансовом управлении или потенциально возможным нарушением законодательства. Иногда интереснейший проект, направленный на распространение новых литературно-художественных веяний, закрывался без объективной на то причины. Так, к примеру, сложилась судьба «L’Escarmouche» или «Перестрелки». Он выдержал лишь 10 номеров, вышедших в период с 12 ноября 1893 г. по 14 января 1894 г. Однако звездный состав участников данного издательского мероприятия сделал его подлинным феноменом периодической печати Франции рубежа веков.

Директором и редактором «L’Escarmouche» выступил писатель Жорж Дарьен, типичный представитель парижской богемной культуры Fin de Siècle [67],

близкий друг А. Алле, А. Жарри и А. Бретона. Смеем предположить, что идея организации «L’Escarmouche» возникла после закрытия анархистского «L’Endehors» Зо д’Акса, в издании которого Д. Дарьен принимал самое непосредственное участие. При открытии собственного журнала будущий главный редактор постарался до определенной меры дистанцироваться от анархистского дискурса. Нейтральная политическая позиция, которую он планировал занять, нашла отражение в программе «L’Escarmouche», опубликованной в первом номере от 12 ноября 1893 г. Ж. Дарьен писал: «Необходимость рождения «L’Escarmouche» не поддается объяснению. Он просто появился. Вот так. Не знаю почему — потому что… Ни один журнал не основывается без декларации того, что он будет неустанно заниматься политикой, литературой, театром, медициной, изобразительным искусством и финансами. «L’Escarmouche» отказывается давать подобные обещания. Политика нас отпугивает, литература страшит, театры для нас закрыты, медицина нам неизвестна, финансы нам чужды, а изобразительное искусство — это для Пуанкаре. Мы, возможно, понемногу займемся всем сразу, просто чтобы убить время, чтобы не просиживать его в кафе…».

Приведенная цитата — свидетельство редакторского лукавства, особенно в том, что касается изобразительного искусства. Буквально через несколько строк Ж. Дарьен поясняет некоторые формально-жанровые особенности журнала. Он пишет: «“L’Escarmouche” не видит смысла выходить еженедельно. “L’Escarmouche” — иллюстрированный журнал. Его художники, люди странных вкусов и независимых инстинктов, до сих пор никак не могут понять, что последовательность действий есть движущая сила журнала. Они не сомневаются, что рисунок должен быть исполнен, чтобы прежде всего иллюстрировать текст и в то же время — позволю высказать мысль — чтобы его поддержать. Они притворяются, что делают все, что им нравится, и не делают ничего, что не нравится. Никакие добрые увещевания по сей момент не смогли преодолеть их упрямства по данному вопросу».

Таким образом, с первого номера «L’Escarmouche» строго определил свою принадлежность к иллюстрированным литературно-художественным журналам.

Редакторское оправдание потенциальной нерегулярности выпусков в итоге оказалось опрометчивым — «L’Escarmouche» не пропустил ни одной недели и выходил точно в срок, а именно каждое воскресенье. Установленная цена в 20 сантимов закрепилась на все время издания журнала. Рисунки воспроизводились фотомеханическим способом без применения цветной печати. Формат in folio позволил «L’Escarmouche» повысить уровень репрезентативности репродуцированных графических произведений. А именно на это журнал и рассчитывал, поскольку все публикуемые в нем рисунки можно было приобрести в издательстве по цене в 2,5 франка (либо в 2,75 франка в случае курьерской доставки на дом) в виде оригинальных авторских подписных и пронумерованных эстампов, тираж которых не превышал 100 экземпляров.

В том, что касается продажи журналом подписных авторских оттисков, «L’Escarmouche» не отличался оригинальностью. Данная практика широко применялась многими крупными изданиями и одобрительно встречалась публикой. «La Plume», как и «L’Escarmouche», репродуцировал на своих страницах графические печатные произведения, выставленные на продажу в редакции. За счет повышения цены «La Revue Blanche» распространяло подписные эстампы в качестве бесплатного приложения. Что уж говорить о таких крупных художественно-издательских проектах, как «L'Estampe originale» Огюста Лепера и Андре Марти [240], «L'Estampe Moderne» Анри Пьяцца и Шарля Массона, «Les Maîtres de l’Affiche» Жюля Шере, «Peintres-graveurs» и «L'Album d'estampes originales de la Galerie Vollard» Амбруаза Воллара.

Несомненно, сравнивать «L’Escarmouche» с последними названными изданиями не вполне корректно. «L’Escarmouche» — это в первую очередь *журнал,* представитель парижского культурного масс-медийного пространства. В отношении «L'Estampe originale» и его многочисленных подражателей, и особенно в том, что касается их назначения, рода занятий и целевой аудитории, подобное определение трудно употребимо. Во французском языке исследователи вообще предпочитают применять к ним допускающее распространительное толкование слово «publication», т. е. «публикация», «опубликование», «выход в свет». Именно

«опубликованием», как выпуском в тиражную печать произведения графического искусства в количестве, достаточном для удовлетворения потребностей публики, эти издания и занимаются. По абонентской подписке 1 раз в месяц или реже они рассылают своим читателям собрание гравюр, исполненных и подписанных ведущими современными мастерами-графиками. «L'Estampe originale» в разные годы предлагает портфолио из 10 и более эстампов, созданных либо одним, либо разными мастерами. «Les Maîtres de l’Affiche» за 2,5 франка предоставляет 4 афиши, отпечатанные в технике хромолитографии в уменьшенном формате 30×40 см. За 3,5 франка у «L'Estampe Moderne» можно получить 4 ранее не издававшиеся цветные литографии с подписью автора и указанием тиража. Чаще всего в подобных изданиях полностью отсутствует текст, в связи с чем они не нуждаются в содержании дорогостоящего редакторского коллектива. Их тираж мизерный, поскольку он точно совпадает с максимально допустимым количеством оттисков с оригинальной авторской доски. Их публика — узкий кружок любителей эстампов и коллекционеров современного искусства. В общем, по формальным признакам «L’Estampe Moderne» или «Les Maîtres de l’Affiche» относятся к печатным периодическим изданиям, но фактически они не являются органами публичной передачи массовой информации, а, следовательно, в полном смысле слова «журналами» их назвать нельзя. Они — существующий вне киосковых витрин выставочный Салон французских печатников, закрытый клуб знатоков-собирателей. Их уникальная форма существования и распространения оказывается оптимальной для всех участников: для художника-гравера, который снимает с себя проблему поиска покупателя для своих произведений; для владельца издания, который приобретает полное право на продажу художественной продукции; для коллекционера, который без лишней траты времени с известной периодичностью получает профессиональную подборку лучших графических работ современных мастеров.

Если найденная формула столь успешна, что же, в таком случае, мешает «L'Estampe Moderne» и ему подобным оставаться на плаву? Почему отведенный им срок столь же короток, как и у «L’Escarmouche», печатающего

фотоцинкографические копии оригинальных графических листов? Смеем предположить, что причина кроется в той самой «успешности» формулы, одним из составляющих которой является непременная герметичность сообщества, хаотично складывающегося в рамках подписки. Узость мирка собирателей и любителей авангардного эстампа делает трудным, а порою почти невозможным, нахождение должного количества заинтересованного конечного потребителя, имеющего достаточные финансовые возможности для приобретения выпускаемой художественной продукции на постоянной основе.

Если «L'Estampe originale», «L'Estampe Moderne» и «Les Maîtres de l’Affiche» не могли устоять перед финансовыми вызовами, на что надеялся Жорж Дарьен, заранее публиковавший продукцию более низкого качества, чем его конкуренты? Ровно на то же, что и они — финансовый успех от самостоятельной продажи оригинальных эстампов по заранее завышенной цене, получение дополнительных 20 сантимов за иллюстрированный литературно-художественный журнал и сбор средств от рекламы аффилированных предприятий, таких, например, как печатный дом Э. Клейнманна [97, p. 24], специализирующийся на торговле оригинальными эстампами и их высококачественной подписной фоторепродукции.

Реклама дома Э. Клейнманна появляется в «L’Escarmouche» уже в первом номере и занимает большую часть седьмой полосы (илл. 149). Как следует из пояснительной подписи, ее автор, А. Виллетт, изначально задумывал рисунок в качестве виньетки к каталогу дома Э. Клейнманна. Художник изобразил характерную для иконографии его искусства обнаженную девушку, которая водрузила на свои хрупкие плечи длинный шест, больше напоминающий литографическую кисть, и держит его, наподобие коромысла, увешенного эстампами и японскими фонариками. Левая рука героини легко обвилась вокруг балансира. Правая занята молоточком, призванным указать на то, что дом Э. Клейнманна является аукционной площадкой. Самое интересная часть виньетки А. Виллетта, безусловно, шест. Японские фонарики, висящие по бокам, указывают на географическое положение продавца: дом Э. Клейнманна располагался по адресу рю де Виктуар на Правом берегу Парижа, ровно посредине между Нотр-

Дам, очертания которой читаются на фонарике слева, и Монмартром, одна из высоких мельниц которого украшает фонарик справа. Между фонариками развешены эстампы, подписи к которым говорят об основных мастерах, чьи работы можно приобрести у Э. Клейнманна, — Т.-А. Стейнлен, А. Буте, А.-Г. Ибельс, А. Виллетт, Ж.-Л. Форен, А. де Тулуз-Лотрек, А. Сомм, Ж. Шере, О.-П. Хейдбринк. Ровно те же мастера займутся и художественным оформлением «L'Escarmouche». Поэтому нет ничего удивительного в том, что рекламной виньетке дома Э. Клейнманна отводится так много места.

С точки зрения задействованных художников, «L'Escarmouche» — подлинный шедевр печатной журнальной графики Франции периода Belle Époque. В его оформлении заняты всего 6 мастеров, но их успешный творческий союз беспрецедентен. Речь идет о совместной работе А. де Тулуз-Лотрека (12 рисунков), А.-Г. Ибельса (7 рисунков), Эрманн-Поля (6 рисунков), П. Боннара (3 рисунка), Ф. Валлоттона (3 рисунка) и Л. Анкетена (1 рисунок). Уникальность «L'Escarmouche» усиливается еще и тем, что большая часть напечатанных журналом рисунков никогда раньше не публиковалась в прессе. Практика перепродажи и повторной публикации оригинальных эстампов была обычным делом для мастеров, занятых в печатной прессе. Такие журналы, как «Le Rire» или «Le Sourire» вообще не считали зазорным переиздание уже опубликованных графических произведений и пользовались этим постоянно. Дабы развеять сомнения читателя в оригинальности предлагаемого для ознакомления художественного произведения, «L'Escarmouche» к каждому публикуемому графическому листу делал пометку в нижнем правом углу — «dessin inedi», т. е. «не издававшийся ранее рисунок». Из 33 изданных журнальных иллюстраций исключением стали лишь три — обложка первого номера, оформленная с помощью рекламного плаката «L'Escarmouche» А.-Г. Ибельса, виньетка дома Клейнманна работы А. Виллетта и репродукция ксилографии Ф. Валлоттона «Любители эстампов. Ed. Sagot». Остальные 30 рисунков действительно публиковались впервые.

Оформлением обложек «L’Escarmouche» поначалу занимался А.-Г. Ибельс. К 1893 г. он уже успел зарекомендовать себя как большой профессионал в создании и иллюстрировании журнально-печатной продукции. В скором времени к нему даже приклеилось прозвище — «Наби-журналист» [19, с. 18, 24], вполне соответствующее высокой степени занятости А.-Г. Ибельса в печатном деле. Созданные им обложки — характерный пример графического творчества мастера. Ибельс предпочитает использование акцентированных линейных силуэтов, поданных в резких разворотах. Он задирает линию горизонта высоко наверх и прячет точку схода перспективных линии. Таким образом, художник достигает панорамного видения, позволяющего значительно расширить узкое пространство интерьера или сделать бесконечным городской тротуар. Фигуры персонажей хаотично сменяют друг друга, задавая графическим листам А.-Г. Ибельса неповторимый колкий ритм. Огромную роль в создании работы играет штриховка. Она то усиливается, функционально приближаясь к заливке, то ослабляет, почти отступив перед белым неокрашенным листом. Штрихофка — еще один важный элемент усиления ритмической составляющей композиции.

Так построены обложка № 1 от 12 ноября 1893 г. (илл. 148), изображающая молчаливую сцену в кафе, за окнами которого проходят вооруженные солдаты, обложки № 2 от 19 ноября 1893 г. (илл. 151) и № 3 от 26 ноября 1893 г. (илл. 153), где А.-Г. Ибельс предлагает зрителю «прогуляться» по улицам Парижа в той его части, куда нога буржуа ступает редко. В обложке № 4 от 3 декабря 1893 г. (илл. 155) мастер резко отказывается от штриховки в пользу разбрызгивания, но действует ровно так же, как и прежде — интенсивность разбрызгивания литографической краски помещается в зависимость от семантической необходимости.

С № 5 от 10 декабря 1893 г. ответственность за оформление обложки «L’Escarmouche» переходит к Эрманн-Полю. Ныне почти забытый, Рене Жорж Эрманн-Поль, использовавший собственную фамилию без инициалов в качестве псевдонима, был одним из ведущих графиков Belle Époque. Пик его карьеры пришелся на конец 1890-х — начало 1900-х гг., когда он вместе с Т.-

А. Стейнленом, Ш. Леандром, Л. Анкетеном и М. Люсом смело заявил о своих политических взглядах в дрейфусарском «La Feuille». После было сотрудничество с «L’Assiette au beurre», «Les Temps nouveaux» и многими другими издания анархистского толка. Однако первые серьезные шаги в постижении законов журнальной печатной графики Эрманн-Поль сделал именно здесь, в лоне «L’Escarmouche».

Обложка № 5 от 10 декабря 1893 г. (илл. 158) была первым рисунком, который Эрманн-Поля принес в «L’Escarmouche». В нем художник изобразил двух детей, переодевшихся во взрослые одежды и вопрошающих, так ли именно будут они выглядеть, когда станут взрослыми. Шуточные сюжет, высмеивающий мещанские привычки французских буржуа, с художественной точки зрения, подан неумело. Особенно не удалась Эрманн-Полю фигура мальчика, стоящего на заднем плане. Его квадратная голова, старческое лицо плохо сочетаются с детским телом, короткими ручками и карликовыми ножками. Мальчик неповоротлив, неуклюж и больше напоминает деревянную марионетку из рыночного балаганчика.

Относительную графическую неопытность демонстрирует и вторая, исполненная Эрманн-Полем обложка для № 6 от 17 декабря 1893 г. (илл. 161). На этот раз художник прекрасно справляется с женской фигурой. Он «сочиняет» ее по образу и подобию тех, которые во множестве печатал в начале 1890-х гг. А. де Тулуз-Лотрек. Однако формальные качества рисунка вновь оставляют желать лучшего: мастер не справляется с перспективным сокращением, сильно уплощает мужскую фигуру и неоправданно затемняет фон. В результате рисунок теряет требуемую в таких случаях убедительность, а сценка кажется театрализованной.

Совсем иначе выглядит рисунок Эрманн-Поля «Улитка омнибуса», опубликованный в № 7 от 24 декабря 1893 г. (илл. 165). Высокая композиционная цельность оказывается достижимой благодаря тому, что на этот раз рисунок публикуется не на обложке «L’Escarmouche», а на пятой полосе журнала и является фотомеханической репродукцией авторского эстампа. Освобождение от ответственности ведет к большей свободе высказывания. Если бы не подпись, работу Эрманн-Поля можно было бы легко спутать с ксилографией Ф. Валлоттона.

Мастер обращается к излюбленной теме «наби иностранца» — страху перед неуправляемой уличной толпой, и разрабатывает ее по сути идентичными методами. Основным структурно-композиционным элементом рисунка выступает пятно. Ритмичная смена черных и белых красочных аккордов создает ощущение давки и толчеи, возникающей при штурме переполненного омнибуса.

Упомянутый Ф. Валлоттон так же, как и остальные мастера, занятые в проекте, использует обложки «L'Escarmouche» как платформу для графических экспериментов. К 1893 г. французская публика уже способна распознать характерный стиль швейцарца благодаря театральным афишам («А! Это Пе… Пе… Пепиньер». 1893 г., цветная литография), ксилографиям и цинкографиям («Анархист. Год Равашоля» 1892 г., «Стачка», «Студенческие волнения» и «Рынок» 1893 г.). Однако верность художественным приемам отличительного авторского стиля не мешает Ф. Валлоттону отступать от ксилографии и пробовать новые печатные техники. Работая над рисунками для «L'Escarmouche», мастер обращается к литографии и создает лист «Скучающие» (илл. 163), в котором изображает сценку в бильярдной. Отсутствие пятна как основного структурно-композиционного элемента печатной графики мастера делает литографический опыт Ф. Валлоттона явно слабым. Между героями не складывается диалог, между ними не возникает связи. Впрочем, ее нет во всем листе, что, смеем предположить, соответствует задумке автора и названию произведения.

Другая литография Ф. Валлоттона украшает обложку «L'Escarmouche» № 8 от 31 декабря 1893 г. (илл. 166). Здесь темой для создания карикатурного рисунка выступает женская траурная мода [44, с. 213-215]. Мастер разыгрывает перед зрителем сценку в магазине тканей, где продавец показывает молодой вдове с ребенком самую модную материю, способную придать ее траурному туалету глубокий фиолетовый оттенок. Богатые выразительные возможности литографии низводятся Ф. Валлоттоном до минимума. Вместо проглядывающей то тут, то там богатой фактуры камня мы видим незаполненный белый лист. Фигуры персонажей традиционно для Ф. Валлоттона сведены до иссиня-черных пятен-символов. Единственное, что пригождается мастеру из всего многообразия литографического

выразительного арсенала, — это напоминающая угольную растушевку штриховка, длинные линии которой плавно перетекают с головы вдовушки на продаваемую ей ткань.

Отдельно следовало бы остановиться на анализе графических произведений А. де Тулуз-Лотрека. Поводом для этого может служить хотя бы тот факт, что его рисунков в «L'Escarmouche» было издано больше всего, а именно 12. Но всесторонняя изученность графического наследия мастера позволяет избежать излишней детализации данного вопроса и ограничиться кратким разговором о том, какие именно произведения А. де Тулуз-Лотрека были опубликованы в журнале и как это согласовывалось с работами других мастеров.

Прекрасно сознавая лидирующее положение А. де Тулуз-Лотрека среди остальных художников-графиков[12], Жорж Дарьен, тем не менее, ни разу не поместил рисунок мастера на обложку «L'Escarmouche». Эстампы художника печатались на развороте 4—5 полосы. Возможно, Ж. Дарьен считал графическую манеру А. де Тулуз-Лотрека недостаточно броской. В тех работах, которые имелись в распоряжение «L'Escarmouche», мастер отказался от подчеркнутой сухой линейности, по-корреспондентски точно описывающей тучные формы Аристида Брюана или летящую юбку Жан Авриль. Опубликованные эстампы были больше похожи на наброски. Художник словно впервые пробовал литографический карандаш, быстро фиксировал свежие впечатления от увиденного и не слишком заботился о конечной завершенности композиции. Кроме формальных особенностей, причиной, по которой Ж. Дарьен отказался от использования листов А. де Тулуз-Лотрека для оформления обложек, могла служить тематика предложенных к публикации рисунков. За исключением 5 эстампов, 7 работ были портретами хорошо знакомых А. де Тулуз-Лотреку представителей богемной жизни Парижа — актрис и актеров, певиц, танцовщиц.

[12] П.-А. Буррелье выдвигает версию, согласно которой именно Анри де Тулуз-Лотрек был одним из основателей журнала «L'Escarmouche». Исследователь даже приводит цитату из письма художника матери, в котором в ноябре 1893 г. А. де Тулуз-Лотрек сообщает, что находится в процессе создания нового журнального издания и что, возможно, оно будет способно приносить финансовую выгоду [68, pp. 478-479].

Их фамилии не всегда были знакомы Ж. Дарьену, о чем говорят, к примеру, ошибки в написании имен. Так, в № 2 от 19 ноября 1893 г. в фамилии мадемуазель Марсель Ландер вместо первого «e» редакция ставит «i» и получает «Linder» вместо требуемого «Lender». Жизнь celebrities, культура которых как раз зарождалась в эпоху Fin de Siècle [249, pp. 46-63], мало соответствовала социально-ориентированной направленности «L'Escarmouche». Следовательно, рисунки А. де Тулуз-Лотрека, помещенные на обложке, имели риск придать изданию ту степень бульварности, которую Ж. Дарьен всячески пытался пресекать.

Сегодня именно этот блок рисунков А. де Тулуз-Лотрека вызывает особый исследовательский интерес. В него входят: «В Театре Варьете: Мадемуазель Ландер и барон» (илл. 156), «В Гайте-Рошешуар. Николь» (илл. 167), «В Опере. Мадам Карон в спектакле "Фауст"» (илл. 169), «В Свободном Театре. Антуан в спектакле "Беспокойство"» (илл. 171). Сюда же можно присовокупить сюиту остро-социальных эстампов, повествующую об особенностях театрально-развлекательной и кабаретной культуры Парижа: «В Мулен Руж. Грубиян!… Настоящий грубиян!» (илл. 159), «Фоли Бержер. Скромность мсье Прюдомма» (илл. 162), «В Мулен Руж. Франко-русский союз» (илл. 170), «Почему бы и нет?... Один раз не считается» (илл. 150) и «По сорок» (илл. 154).

Трудно сказать, какой именно из перечисленных эстампов следует считать наиболее удачным. Все они по-своему хороши и заслуживают равного пиетета. На наш взгляд, особенно значимой является работа «В Театре Варьетте. Мадемуазель Ландер и Брассёр», опубликованная в № 2 от 19 ноября 1893 г. (илл. 152). А. де Тулуз-Лотрек показывает Марсель Ландер в резком ракурсе снизу, так, как если бы он наблюдал ее из первого ряда партера или даже оркестровой ямы. Фигура актрисы, растворенная огнями рампы и едва намеченная редкими мелкими штрихами, врывается на сцену в левой части листа. Ее глаза покрыты тенью, словно вуалью. В тени же находится и Брассёр, производящий резкий движения руками и ногами в правой части листа. А. де Тулуз-Лотрек работает быстро. Длинные порывистые штрихи и отрывистые точки бегло обрисовывают резкие силуэты актеров. Белое пространство листа остается почти незаполненным. Суммарно

переданные фигуры и максимально «разряженное» композиционное пространство усиливают ощущение случайности, эпизодичности, наброска.

Помимо художественных особенностей, типичных для большинства листов А. де Тулуз-Лотрека для «L’Escarmouche», отдельно хочется отметить примечательную иконографическую тенденцию. В литературе распространено мнение о том, что мастер открыл образ Марсель Ландер в 1895 г., что до того момента она, несомненно, была ему известна, но не привлекала столь много внимания, как после блистательного выступления в опере-буфф «Шильперик» Эрве [120, v. 3, p. 627]. Графические листы, опубликованные в «L’Escarmouche», доказывают обратное. Помимо рисунка от 19 ноября 1893 г., в № 4 от 3 декабря 1893 г. А. де Тулуз-Лотрек вновь обращается к образу Марсель Ландер (илл. 156). На этот раз она изображена в фойе Театра Варьете, где за ней пристально наблюдает некий барон. Этот полный достоинства женский образ уже в 1893 г. манит художника ни чуть не меньше, чем в свое время Иветт Гильбер, Мей Белфорт или Мей Милтон. Уже тогда А. де Тулуз-Лотрек всячески подчеркивает красоту длинной шеи мадемуазель Ландер, способной легко конкурировать с черными перчатками Иветт Гильбер или копной рыжих волос Жан Авриль.

В том же номере «L’Escarmouche» от 3 декабря 1893 г. Анри де Тулуз-Лотрек предлагает нам мысленно переместиться в «Фоли Бержер» и побывать на генеральной репетиции «Quat’z—Arts» (илл. 157). На сцену он помещает двух женщин — Эмильен д’Алансон и мадам Марикита. В его интерпретации обе дамы не отличаются особой красотой и привлекательностью. В простушке Эмильен д’Алансон, одетой в скромное серое платье, трудно узнать будущую любовницу Жака де Крюссоль д'Юзес и короля Бельгии Леопольда II. Мадам Марикита также мало напоминает «волшебницу художественной хореографии» [134, p. 217], каковой ее считали на рубеже веков. Она одета в черный брючный костюм, который заставляет ее фигуру почти слиться с темным занавесом на заднем плане. Сравнение с авторской литографией показывает, насколько фотомеханическая репродукция, изданная в «L’Escarmouche», уступает оригиналу по художественным качествам. Сложная зигзагообразная линия сцены, являющаяся

композиционным нервом эстампа, в репродукции растворяется в тумане серых точек заливки и ничего не сообщает зрителю.

Театральная жизнь Франции находит продолжение и в других произведениях А. де Тулуз-Лотрека, созданных для «L'Escarmouche». Среди них, в первую очередь, следует назвать лист «В театре Ренессанс. Сара Бернар в образе Федры» (илл. 164). Эта работа была опубликована в № 7 от 24 декабря 1893 г. Независимость в выборе ролей и полная свобода исполнительского самовыражения, которые обновленный в 1893 г. «Ренессанс» принес Саре Бернар, нашли отражение в графической работе мастера. Подлинный актерский экстаз в изображении мятущейся Федры А. де Тулуз-Лотрек передает при помощи минимальных средства художественной выразительности. Редкие короткие штрихи бегло намечают контуры тела Сары Бернар. Белое пространство листа остается почти не заполненным. Актриса будто материализуется из рампового света. На наших глазах, она словно теряет человеческий облик и тут же перевоплощается в чистую эмоцию.

Найденный А. де Тулуз-Лотреком образ резко расходится с канонической иконографией Сары Бернар. Показательны в этом отношении плакаты А. Мухи. На них актриса всегда представлена позирующей [209]. За исключением рекламной афиши журнала «La Plume» 1896 г., художник предпочитает показывать Сару Бернар в полный рост. Ее фигура обычно строго соответствует центральной оси вертикально вытянутой афиши. В руках она непременно держит какой-нибудь важный опознавательный атрибут [258], благодаря которому зритель может быстро догадаться об исполняемой роли в рекламируемом спектакле. Это может быть пальмовая ветвь в афише для «Жисмонды» (1894 г., цветная литография), книга в афише для «Лоренцаччо» (1896 г., цветная литография), кинжал в афише для «Медеи» (1898 г., цветная литография) и т. д. Принимая самое непосредственное участие в создании плакатов А. Мухи, Сара Бернар, конечно же, всячески поддерживает художника в постулировании образа небожительницы, этакого недоступного monstre sacré [198]. Мнение Сары Бернар и художественный авторитет А. Мухи для А. де Тулуз-Лотрека имеют мало значения. Он действует

совершенно самостоятельно. В изображении именитой актрисы он остается верен лишь собственному видению. В лотрековской интерпретации Сара Бернар — великая актриса, обладающая божественным даром перевоплощения, а уже потом икона стиля, законодательница моды, звезда парижской сцены и символ эпохи Fin de Siècle.

Последним завершающим аккордом в истории «L'Escarmouche» следует считать публикацию трех эстампов П. Боннара. Для журнала художник успел подготовить 4 литографии, однако последняя, «Беседа» (1894 г., литография), так и не была напечатана [160, p. 202]. В результате в «L'Escarmouche» вышли: «Собаки» (илл. 160), «Дети развлекаются. Родители спокойны» (илл. 168) и «Наедине» (илл. 172). Все три опубликованных произведения — яркий пример высокой фазы развития графического мастерства П. Боннара. Как раз в 1893—1894 гг. художник плотно сотрудничает с «Le Revue Blanche», создавая для Натансонов фронтисписы и виньетки, иллюстрируя журнальное приложение «Nib» и делая рекламные плакаты. Иллюстрации П. Боннара публикуют «La Plume», «L'Estampe et l'affiche», «l'Omnibus de Corinthe». В это же время художник начинает работать с Амбруазом Волларом, что в итоге приводит к плодотворным двадцати годами активного художественного сотрудничества в области книжной иллюстрации.

С точки зрения художественной поэтики П. Боннара, рисунки, опубликованные в «L'Escarmouche», демонстрируют его полную стилистическую независимость от еще недавно значимого для художника (как и для всех набидов) П. Гогена. «Собаки» (илл. 160) показывают «японствующий» характер боннаровского рисунка. Линия горизонта задрана максимально вверх. Взгляд зрителя беспрепятственно скользит от переднего плана к заднему. Повозка, быстро пересекающая пейзаж в верхней части композиции, отгоняет собак. Те принюхиваются, лают, подпрыгивают и почти выходят из кадра в нижней части композиции. П. Боннар смело совмещает ракурсы: собака на переднем плане представлена сверху, в то время как повозка на заднем плане — в профиль.

Боннаровские тугие линии-запятые редко ложатся на лист, но это не мешает им придавать формам убедительный объем и яркое звучание.

Столь же уверенно художник действует и в листе «Дети развлекаются. Родители спокойны» (илл. 168). Качество репродукции данного эстампа в «L'Escarmouche» оставляет желать лучшего. В той части, где П. Боннар изображает стоящих на тротуаре маленьких зевак, заливка выглядит грязно. По сравнению с оригинальным эстампом она не отличается точностью нанесения и смотрится смазано. Однако журнальной иллюстрации это не так уж вредит. Скорее наоборот, неаккуратность, допущенная при репродуцировании, играет на усиление семантического начала. Ощущение сутолоки тротуара и путаницы — вот, что в результате допущенной ошибки становится основной темой листа.

Качество печати третьего листа П. Боннара, «Наедине» (илл. 172), также не высоко. Это особенно бросается в глаза в нижней части композиции, где два плотных черных пятна, отвечающих за темные чулки изображенной девушки, не получают требуемой контурной лапидарности. Остальные дробные линии также звучат недостаточно уверенно. Тем не менее, общее композиционное решение «Наедине» для П. Боннара в 1893—1894 гг. выглядит ново [160, pp. 151-155]. Формы почти низведены до абстракции. Настойчивое движение круглящихся линий, намекающих на геометрический рисунок обоев, прерывается редкими горизонтальными ударами карандаша. Только благодаря им фигура главном героини становится отделима от той бурлящей среды, в которую поместил ее художник.

При всем художественно-стилистическом многообразие в 1894 г. «L'Escarmouche», как и многие его аналоги, не мог надеяться на долгосрочный успех. Для того чтобы удержаться на плаву, не достаточно было заручиться поддержкой известных писателей и талантливых живописцев. Нужны были огромные финансовые вливания, увлеченное меценатство владельцев и потребность превратить издание в нечто большее, чем просто печатный литературно-иллюстрированный журнал. Нужно было быть «La Plume» или «La

Revue Blanche», подлинным аккумулятором литературно-художественных сил Франции.

3.2.2. Особенности иллюстративного оформления литературного-художественного социально-политического журнала «La Plume»

Своим рождением журнал «La Plume» («Перо») обязан творческому энтузиазму и предпринимательской смелости молодого журналиста и начинающего писателя Леона Дешама. Идея создания периодического литературно-художественного издания зародилась в 1886 г. Уже тогда Л. Дешам обратил внимание на тот факт, что во французской прессе остается незаполненной ниша так называемых «petits revues» или «малых журналов», имеющих литературно-художественную проблемно-тематическую ориентацию. Попытка их создания предпринималась французами и раньше. Можно вспомнить Этьена Лоредана Ларши, в 1863-1866 гг. выпустившего несколько номеров «La Petite Revue». Однако во Франции 1880-х гг. данная издательская практика пока не получила широкого применения.

Вдохновляющим прообразом для Л. Дешама могли служить успешные бельгийские литературно-художественные журналы [54], которые вот уже 10 лет прекрасно справлялись со своими задачами и были востребованы публикой. Здесь можно вспомнить брюссельские «L’Art Moderne» Октава Мауса и Эдмона Пикара, «La Jeune Belgique» Альбера Грезиля, «La Revue Moderne» Макса Валлера, льежскую «La Wallonie» Альбера Мокеля. С бельгийскими периодическими изданиями с удовольствием сотрудничали ведущие парижские критики. К примеру, долгое время с «L’Art Moderne» работал Ф. Фенеон. Здесь перепечатывались уже опубликованные во Франции статьи А. Орье. В «La Wallonie» публиковались французские писатели. В общем положительный опыт бельгийских литературно-художественных «толстых» журналов внушал Л. Дешаму надежду на успех аналогического мероприятия на парижской почве.

Реализация задуманного стала возможной в 1889 г., когда Л. Дешам наконец собрал достаточно средств для регистрации собственного печатного органа. Поскольку журнал планировалось издавать в малом формате объемом в 16–30

страниц, Л. Дешаму как редактору и будущему постоянному сотруднику, регулярно публикующему в журнале критические заметки и литературные опусы, требовалось выбрать периодичность издания, которая бы позволила успешно координировать многочисленных авторов и верстать в срок объемный материал. В итоге было принято решение выпускать журнал дважды в месяц. Первый номер «La Plume. Литературного, художественного, социального и политического журнала» увидел свет 15 апреля 1889 г. Успех был мгновенный. Несмотря на высокую цену в 60 франков за годовую подписку, журнал сразу нашел своего читателя.

Таким образом, Л. Дешам первым обнаружил и занял нишу, которая вслед за «La Plume» стала быстро заполняться конкурентами [135]. 1 января 1890 г. возродилось издание «Le Mercure de France». В апреле 1890 г. Анри Мазель начал публиковать «L'Ermitage». В 1891 г. во Францию переехала «La Revue Blanche». «Эти ревю своим успехом, содержательным значением и модальностью реализации были выразителями интеллектуального обновления, оживившего последнее десятилетие XIX в., — пишет в статье «Литературные журналы авангарда» Пьер Лашасс, — <…> Ни книга, ни журнал, именно ревю стало перекрестком произведений и идей, местом обмена и солидарности, где консолидировалось настоящее и конструировалось будущее» [174, p. 120].

По мнению П. Лашасса, французские толстые литературно-художественные журналы 1890-х гг. кардинальным образом отличались от всего того, что было создано до и после них, тремя важными составляющими — программой, содержанием и сотрудниками. Их программа, базирующаяся на индивидуализме и абсолютной авторской свободе, отличалась «интеллектуально-модернистским эклектизмом» [174, p. 123]. Это, в свою очередь, оказывало прямое воздействие на содержание, когда, к примеру, в рамках одного ревю за номером об анархизме мог следовать специальный выпуск журнала, посвященный оккультизму и мистицизму. Эклектичность программы и, как следствие, эклектичность содержания иллюстрированных литературно-художественных журналов являлись прямым отражением культуры Прекрасной Эпохи первой половины 1890-х гг., когда идеи

возрождающегося идеализма легко уживались (а, лучше сказать, порождали) с обостренной потребностью в социальной справедливости, когда набирающий силу символизм соседствовал с крайним выражением уходящего в прошлое натурализма.

Отсутствие заранее установленных рамок и полная свобода выбора формы саморепрезентации превращала литературно-художественные журналы в магнит, притягивающий ведущие интеллектуальные силы Европы. Поэты, писатели, философы, теологи, музыканты, художественные критики, живописцы, графики — всем им, уже маститым или только начинающим, ревю предоставляли равные возможности высказаться. Причем возможности эти были в прямом смысле, т. е. технически, практически ничем не ограничены, ибо в отличие от газет 1880–1890-х гг., чаще всего лимитированных 4–8 полосами, мобильность издательского объема «малого журнала» позволяла при необходимости увеличивать листаж в разы.

Успех реализации программы, соответствующей интеллектуально-модернистскому эклектизму эпохи, напрямую зависел от харизмы главного редактора литературно-художественного журнала. Именно он принимал на себя функцию объединяющего центра, организующей руки и содержательного фильтра. От него зависело эстетическое лицо издания. Он должен был обладать высокой степенью интеллектуальной гибкости, чтобы одновременно слышать, воспринимать и проявлять равную степень уважения к часто противоположным мнениям, высказываемым его современниками.

В «La Plume» функцию структурно-содержательного регулятора взял на себя создатель журнала Л. Дешам. В течение 10 лет, с 15 апреля 1889 г. по 15 декабря 1899 г., его деловая хватка, редакторское чутье, писательский талант, увлеченность современным изобразительным искусством и отцовское чувство к своему издательскому детищу создали неповторимую творческую атмосферу «La Plume». К середине 1890-х гг. «Перу» стало тесно в формате журнала и он постепенно превратился в значимую культурную платформу, обладающую собственным художественно-литературным дискуссионным клубом, выставочной площадкой и

издательством. Поэтому именно 1890-е гг. являются ключевым десятилетием в рассмотрении вопроса специфики художественной жизни журнала.

После скоропостижной смерти Л. Дешама 28 декабря 1899 г. «La Plume» кардинально меняется. С началом века тематический характер «Пера» становится все серьезнее, постепенно со страниц ревю исчезает иллюстративный материал, уменьшается листаж, предпринимаются безуспешные попытки издавать приложения[13]. С переменным успехом «La Plume» просуществует до января 1914 г. Однако назвать последние 14 лет существования журнала успешными и продуктивными вряд ли возможно. Слава «Пера», как, впрочем, и остальных литературно-художественным журналов Франции период Belle Époque, приходится на 1890-е гг.

Колонку редактора первого номера «La Plume» можно рассматривать в качестве программного манифеста журнала. Обращаясь к читателю, Л. Дешам заявляет, что его журнал будет «делать то, что все остальные не знают и не хотят делать». Под этим он подразумевает создание периодического издания, свободного от каких-либо литературных, философских или художественных школ и выступающего в поддержку молодых писателей и поэтов [254]. Последнее утверждение особенно важно. Понятно, что оно прежде всего отражает личные амбиции Л. Дешама, который не собирается ограничиваться скромной должностью издателя. Он претендует на звание поэта, а потому рассматривает «La Plume» как первый шаг на пути к писательской славе. Но именно корыстный интерес создателя в итоге порождает программную основу, положительно выделяющую ревю Л. Дешама на фоне остальным литературно-художественных журналов 1890-х гг., — повышенную заинтересованность в открытии и поддержании новых имен.

Верный своим заявлениям, на протяжении первых двух лет, вплоть до 1891 г., Леон Дешам исправно публикует тексты молодых писателей, поэтов, философов и художественных критиков. Все это время его мало интересуют проблемы изобразительного искусства, и тем более он не задумывается над художественным

[13] С 1903 г. издательство «Les éditions de La Plume» начинает публиковать приложение «Le Mentor». В 1913 г. выходит приложение «La Boîte à sardines».

оформлением «La Plume». Журнал представляет собой классический пример литературного «малого ревю» начала 1890-х гг. Оно печатается в мягком переплете с обычной обложкой без специально разработанного рисунка. Название журнала выделяется с помощью увеличенного шрифта и печатается в верхней части обложки. Здесь же располагается и необходимая заголовочная информация: стоимость и место издания, тираж, имя издателя, имя ответственного редактора и т. п. Текст внутри журнала делится на две колонки, расположенные плотно относительно друг друга и потому разделенные при помощи межколонной линейки. Фронтиспис, виньетки, концовки и другие графические украшения отсутствуют. С художественной точки зрения, журнал «La Plume» 1889-1890 гг. выглядит сухо.

Иллюстративная составляющая вводится Л. Дешамом порционно. Сначала журнал начинает публиковать иллюстрации, что называется, «hors texte», т. е. те, что печатаются на отдельном листе качественной бумаги вне текстовой структуры журнала и вкладываются в него в виде приложения. Практика таких публикаций была широко распространена среди «малых ревю». Л. Дешам рассматривал ее как важный инструмент продвижения молодых писателей и поэтов, поэтому иллюстрации «hors texte» в основном представляли собой графические или фотографические портреты. Редакция «La Plume» предполагала, что опубликованные в виде репродукций иллюстрации, обладая известной степенью интерактивности, помогут читателю получить более полное представление о личности обсуждаемой персоналии. Их можно было соответствующим образом оформить в рамку и разместить на стене [199, pp. 15-16]. Они могли пополнить коллекционную подборку портретов известных деятелей культуры, что важно в условиях формирующегося в эпоху Fin de Siècle культа celebrity. Они также могли представлять определенную художественную ценность.

К примеру, 1 января 1891 г. «La Plume» выходит с приложением в виде репродукции рисунка Поля Гогена «Будьте символистом. Портрет Жана Мореаса» (илл. 173). Создание этой работы приходится на самый конец 1890 г., когда в ноябре мастер возвращается из Понт-Авена в Париж и начинает регулярно бывать

в кафе «Вольтер», где собираются основные представители французского символизма. Там он знакомится с Шарлем Морисом, Стефаном Малларме и Жаном Мореасом. Его чуткое восприятие символистской эстетической модели находит прямое отражение в опубликованном в «La Plume» рисунке. При сложной аллегоричности графического произведения П. Гоген прекрасно справляется с формальными задачами по сохранению портретного сходства. Огромный нос, пышные усы и монокль, который Ж. Мореас носил не снимая в правом глазу, — всеми узнаваемые отличительные черты эксцентричной внешности главы французских символистов были точно подмечены в графическом портрете П. Гогена. За плечом модели художник изобразил херувима, держащего в детских руках ветку мирры и с открытом ртом внимающего Ж. Мореасу. За спиной поэта мастер разместил павлинье перо и призыв «Будьте символистом». Работа П. Гогена, созданная, по-видимому, на скорую руку и не отличающаяся поэтому стройной композицией и точностью рисунка, тем не менее явилась ярким художественно-образным выразителем манифеста Ж. Мореаса, призывавшего вернуться в мир воображения и грез, мир, в котором художник исполняет функцию провидца и мессии. Помимо того, что «Будьте символистами» являлся портретом известного французского поэта, публикация рисунка соответствовала символистской дискуссии, которая с одобрения Л. Дешама развернулась на страницах журнала 1 января 1891 г. № 41 был целиком посвящен Ж. Мореасу, его идеям, программе, творчеству, соратникам и поклонникам. Присутствие в номере портрета поэта являлось важным структурным дополнением. И в данном контексте выбор в пользу рисунка П. Гогена был явно удачным ходом, особенно по сравнению с фотографиями, которые, как уже было замечено, обычно сопровождали специальные выпуски «La Plume», посвященные отдельными персоналиям.

«Будьте символистом» П. Гогена — один из первых рисунков, заложивших традицию издания высокохудожественного приложения к «La Plume». После его опубликования помимо многочисленные фотографий, фототипий портретов и факсимиле автографов известных представителей культурной жизни Западной

Европы Л. Дешам стал печатать вне текста журнала репродукции живописных и графических произведений мастеров различных стилевых направлений, уменьшенные копии коммерческих и социальных плакатов, цветные обложки книг, станковые эстампы (преимущественно литографии). По началу предполагалось, что одному номеру «La Plume» будет соответствовать одно приложение, т. е. к одному выпуску будет прилагаться только один напечатанный вне текста иллюстрированный лист. Но уже № 57 от 1 сентября 1891 г. вышел с приложением, в которое входило сразу 5 отдельно напечатанных графических работ — «Непрошенная» Мориса Дени (1891, частная коллекция), «Портрет Жоржа Сера» Максимилиана Люса (1890, литография), «Без названия» Александра Сеона (н. д.), «Портрет Камиля Писсарро» Люсьена Писсарро (1890, частная коллекция), знаменитый «Портрет Поля Синьяка» Жоржа Сера (1890, частная коллекция).

О выпуске № 57 от 1 сентября следует сказать несколько слов отдельно. Он выделялся на фоне прежних номеров «La Plume» не только богатством приложения. Если не принимать в расчет № 43 от 1 февраля 1891 г., где треть журнала была отдана под перепечатку музыкальных иллюстрацией Т.-А. Стейнлена для «Dans la rue» Аристида Брюана, то № 57 следует считать первым, где иллюстративный материал оказался органично включенным внутрь текста. Четвертая полоса была отдана под репродукцию профильного портрета Максимилана Люса работы П. Синьяка (1890, частная коллекция)[14] (илл. 174). На пятой в верхнем левом углу была помещена «Мудрость» М. Дени[15] (илл. 175). Седьмую украшал автопортрет А. Дюбуа-Пилле. На восьмой роль заставки исполняла репродукция «Мадам Смерть» П. Гогена (1890, музей Орсе). В верхнем левом углу четырнадцатой страницы находилась репродукция рисунка М. Люса «Умывающийся мужчина» (илл. 176). Впечатляющее иллюстративное

[14] Опубликованный в «La Plume» графический портрет П. Синьяк создал для «La Révolte», журнала, в котором сотрудничал Максимилиан Люс.

[15] «Мудрость» Мориса Дени была репродуцирована в «La Plume» впервые и располагалась рядом с одноименным стихотворением Поля Верлена, вдохновившим художника на создание данного произведения. Опубликованный в 1891 г. рисунок не следует путать с обложкой книги «Мудрость» Поля Верлена с ксилографиями Мориса Дени, выпущенной издательством Амбруаза Воллара в 1911 г.

многообразие было связано с тематикой выпуска. В память о Жорже Сера, который умер за несколько месяцев до этого, 29 марта 1891 г., № 57 от 1 сентября был посвящен хромолюминаристской теории. «La Plume» подробно рассказывал читателям о том, что есть неоимпрессионизм и какие группировки следует выделять внутри данного направления. Не без помощи Ф. Фенеона к хромолюминаристам были отнесены Ж. Сера, П. Синьяк, А. Дюбуа-Пилле, М. Люс. К неотрадиционалистам редакция причислила П. Гогена, В. ван Гога и М. Дени. Затем шли независимые — П. Сезанн, К. Писсарро, Л. Анкетен, К. Э. Шуффенекер и А. Сеон. Состав художественных критиков, которые приняли участие в создании сборника, говорил о положении «La Plume» как одного из главных рупоров авангардного искусства рубежа веков. Статью о П. Синьяке представил Ф. Фенеон. О М. Люсе написал Ж. Дарьен. Э. Бернар представил текст о В. ван Гоге, А. Орье — о П. Гогене, Ж. К. Гюисманс — о П. Сезанне. «La Plume» № 57 от 1 сентября 1891 г. стал настоящим художественным прорывом, который сказался в том числе и на формате иллюстративного существования журнала. Отныне издание регулярно публиковало репродукции ключевых живописных и графических произведений актуального западноевропейского искусства.

Высокая оценка просветительского значения репродукционных публикаций «La Plume», тем не менее, не говорит о качестве публикуемого иллюстративного материала. Следует подчеркнуть, что вплоть до середины 1890-х гг. все иллюстрированные приложения, которые были выпущены «La Plume», представляли собой прежде всего высококачественную репродукцию. Только в 1894 г. Л. Дешам начинает заниматься продвижение подписки на так называемый édition de luxe, который фактически является попыткой реализовать проект по распространению оригинальных авторских эстампов, аналогичный «Les Maîtres de l’Affiche» или «L'Estampe Moderne». Так, к № 115 прилагается цветная афиша А.-Г. Ибельса «Салон Ста», к № 124 — литография Эрманн-Поля, № 128 выходит с уменьшенной копией цветного плаката Г.-А. Жоссо, № 234 можно купить с выпущенной лимитированным тиражом литографией Эжена Грассе, в № 242 появляется цветная ксилография П.-Э. Вибера, в № 243 публикуется гелиогравюра

Антонио де ла Гандара, в № 245, 249-250, 253 и 256 — литографии А. Виллетта, в № 256 — цветная афишу Ф.-Л. Готтлоба и т. п.

Помимо проблемы художественной оценки репродукционной продукции «La Plume», также повторно отметим, что по нашему глубокому убеждению, печатная графика, распространяемая журналами в качестве приложения (а, следовательно, публикуемая отдельно от периодического издания), не может быть причислена к журнальной иллюстрации. Это самостоятельные станковые графические произведения, которые предполагают автономное использование. Их намеренное изъятие или случайная утеря не носят потенциального вреда структуре или художественному оформлению периодического издания. Как уже отмечалось во второй главе, произведения графического искусства, отпечатанные «hors texte», используют журнал в сугубо утилитарных целях — для расширения сферы публичного распространения, гарантированной продажи и бесплатной доставки конечному потребителю.

Вопрос установления статуса графических произведений, опубликованных в виде приложения к журналу, поднимает другую важную проблему — определение того, что именно следует считать иллюстрацией «La Plume». Если под журнальной иллюстрацией понимать графическую работу, созданную художником специально для конкретного выпуска журнала с учетом будущего местоположения иллюстрации внутри текста и ее связи с содержанием готовящегося к публикации номера, то печатную журнальную графику «La Plume» следует ограничить обложкой, фронтисписом, отдельными редкими иллюстрациями и графическими украшения в виде заставки, виньетки и инициала. Все остальное следует относить к рекламной продукции, предлагающей читателю приобрести репродуцируемое произведение графического искусства в редакции «La Plume». В доказательство последнего тезиса можно привести репродукции афиш, которые начиная с 1894 г. заполонили страницы журналы.

«Перо» является одним из показательных индикаторов настоящей афишемании, которой заболела Франция на рубеже XIX — XX в. Характеризуя повышенный интерес Л. Дешама к современному плакату, Жан-Мишель Некту

называет владельца «La Plume» убежденным афишеманьяком [199, p. 38]. И с этим трудно не согласиться. Действительно знакомство с Ж. Шере в 1893 г. сыграло решающую роль в профессиональной деятельности Л. Дешама, в художественном оформлении «La Plume» и в эволюции графической культуры Франции рубежа веков.

Журнал постоянно публиковал статьи, тематически связанные с историей афиши и ее основными представителя, выпускал специальные номера. Так, номер от 1 октября 1895 г. был посвящен иностранному рекламному плакату, благодаря чему французская публика смогла познакомиться с работами Дадли Харди, Чарльза Дана Гибсона, Уильяма Брэдли, Уолтера Крейна, Эдварда Пенфилда, Обри Бёрдслея, Чарльза Ренни Макинтоша, Франца фон Штука. Национальному французскому плакату был отведен специальный выпуск журнала № 162 от 15 января 1896 г.

Под воздействием идей Ж. Шере и его окружения с февраля 1894 г. Л. Дешам стал организовывать регулярные публичные выставки графического искусства. Новую выставочную площадку, разместившуюся по тому же адресу, что и редакция, т. е. улица Бонапарта д. 31, горделиво назвали «Салон Ста», намекая на многочисленных участников данного мероприятия. Выставки проходили несколько раз в год вплоть до 1900 г. и каждый раз сопровождались созданием цветного плаката. Афиши «Салона Ста» исполнялись ведущими представители французской печатной графики рубежа веков [113; 247] — А.-Г. Ибельсом (1894 г.), Э. Грассе (1894 г.), Г.-А. Жоссо (1894 г.), А. де Тулуз-Лотреком (1895 г.), Эрманн-Полем (1895 г.), П. Боннаром (1896 г.), А. Мухой (1896 г., 1897 г.), Ф. Ропсом (2 плаката от 1896 г.), Дж. Энсором (1898 г.) и многими другими. Цветные репродукции или уменьшенные копии данных афиш довольно быстро отвоевали себе место среди иллюстративного материала, распространяемого «La Plume».

В 1897—1899 гг. афишемания Л. Дешама усилилась. Страницы «La Plume» «ломились» от репродукций плакатов, подписи которых навязчиво призывали приобретать данную печатной графику в редакции журнала. «La Plume» при этом

совершенно не заботился о связи иллюстрации с текстом, о качестве репродукции, о том, что, размещая многократно уменьшенные черно-белые копии афиш на страницах и так не большого по формату журнала, редакция наносила непоправимый эстетический ущерб первичному зрительскому восприятию произведения искусства тиражной графики. В погоне за коммерческой выгодой в некоторых выпусках журнала Л. Дешам умудрялся размещать до 6 репродукций на одной полосе.

Учитывая то, как и при каких обстоятельствах осуществлялись публикации репродукций афиш, а также авторских эстампов, выставляемых на продажу в редакции «La Plume», причислять их к журнальной иллюстрации не представляется возможным. Как уже было сказано, совершенно иначе выглядит ситуация с обложками, фронтисписами, заставками, виньетками, концовками и инициалами, изящно украшавшими «La Plume» в период с 1894 по 1902 гг. Их разработка была прямым заказом со стороны редакции, цель которого заключалась в намеренной эстетизация формы периодического издания. Их размещение внутри структуры журнала было строго определено, а перемещение недопустимо.

Журнальную обложку можно смело именовать главный иллюстративным художественным достижением «La Plume». Ее исполнением в разные годы занимались Ж. Шере, П. Пюви де Шаванн, А. Буте, Э. Грассе, А. Муха, А. де Гру.

Первая обложка, придавшая импозантный внешней вид скромному на тот момент «La Plume», была создана Ж. Шере. Он исполнил ее для № 110 от 15 ноября 1893 г. Тематическое своеобразие этого специального номера, посвященного современной французской афише, определило особенности жанрового и формально-содержательного решения обложки. Она была оформлена как плакат, броскость которого нацелена на достижение мгновенного зрительского восприятия. В свойственной авторской манере Жюль Шере поднял центр композиции резко вверх. Там он разместил толпу традиционных для его плакатного искусства шереток, пьеро и арлекинов, которые, отдаваясь безудержному ритму танца, сменяли маски, хохотали и пели. Фигурки героев комедии дель арте подчеркнули резкий диагональный разлет цветовых пятен. Смелые фоновые

заливки, очертания которых напоминают хаотичные удары широкой кистью, в сочетании с дробным разбрызгиванием создали ощущение подвижной среды, провоцирующей бурлящее движение. Нижняя часть листа отводилась под название журнала и небольшой дополняющий рисунок с изображением крупного пера, опущенного в чернильницу. Впервые за свою пятилетнюю историю «La Plume» обрел профессионально оформленную цветную обложку, которая выглядела очень смело и нарядно.

15 мая 1894 г. «Перо» вышло в свет с изящной обложкой Э. Грассе (илл. 178). Она должна была подсказать читателю содержание специального выпуска журнала, целиком посвященного жизни и творчеству мастера. Грассе пришел в «La Plume» за полгода до этого. Впервые его рисунок был опубликован в журнале 1 ноября 1893 г. С того момента он стал настоящей звездой «La Plume», главным его оформителем и любимым художником-графиком Дешама. Только за 1894 г. журнал опубликовал более 50 рисунков мастера! Любовь «La Plume» к изысканной художественной манере Грассе привела в редакцию его учеников по классу промышленного рисунка в Школе Герена — Гюстава-Анри Жоссо, Поля Бертона, Андре и Жак де Гашонов, Арсена Эрбинье, Луи Рида и некоторых других. Вместе они привнесли в «La Plume» неповторимое иллюстративно-графическое звучание, унисонное недавно вступившему в свои права стилю ар нуво.

Обложка «La Plume» Э. Грассе была полностью противоположна тому, что предложил Ж. Шере в 1893 г. Во-первых, она была черно-белой. Во-вторых, в ней не было и намека на монмартрскую игривость легкомысленных шереток. Э. Грассе придал обложке сдержанный вид. Живописная легкость эскизных карандашных ударов Ж. Шере была заменена на плотную уверенную графичность множащихся, переплетающихся и вьющихся линий модерна. Из них перед зрителем вырастала незамысловатая аллегорическая сценка встречи двух влюбленных. Он, воплощение Изобразительного Искусства, прижав палитру к груди, подходит к Ней, олицетворяющей Литературу. Они случайно встречаются в темном ночном саду и с удивлением и любовью рассматривают друг на друга. Название журнала и сопроводительная информация специально никак не выделяются. Скорее наоборот,

подчеркнуто просто они помещаются в свободный от орнамента простой белый прямоугольник, верхняя сторона которого превращается Э. Грассе в импровизированный письменный стол, на который Литература сложила книги, перо и бумагу. Подчеркнутая простата найденных приемов в сочетании с едва заметной геометризацией форм усиливают композиционную цельность работы и создают настроение торжественной умиротворенности.

Несмотря на неоспоримые художественные достоинства, обложки «La Plume» Ж. Шере и Э. Грассе известностью уступают той, что была создана в 1897 г. А. Мухой (илл. 187). О большом значении, которое ей придавал и Л. Дешам, и сам художник, красноречиво говорит хотя бы то, что в специальном номере от 1 июля 1897 г., посвященном творчеству А. Мухи, журнал опубликовал специальную заметку, где приводилось подробное иллюстрированное описание длительного поэтапного поиска наилучшего формально-композиционного решения рисунка.

Впервые с обложкой А. Мухи «La Plume» вышел в № 186 от 15 января 1897 г. Трудно представить силу художественного воздействия, которое должен был оказывать этот рисунков на зрителя. Обычно богатый на яркую палитру А. Муха на этот раз решил ограничиться двумя цветами — коричневым и зеленым. Колористическое самолимитирование было компенсировано повышенной акцентуацией графического звучания обложки. Каскад расходящихся широким радиусом линий покрывал почти весь рисунок, постепенно трансформируясь в крыло Пегаса. Их бурному диагональному восхождению противопоставлялась застывшая в левой части листа изящная женская фигура Музы. Статичность ее позы лишний раз подчеркивало огромное писательское перо, которое она без усилий держала в правой руке. А. Муха максимально раздвинул условные композиционные рамки обложки. Для этого он сильно ограничил пространство, отведенное под сопроводительную информацию, и вывел выходные сведения в тонкие едва заметные строчки в верхней и нижней части композиции. Для усиления целостности художественного восприятия рисунок был помещен в условную декоративную рамку, которая принимала на себя как формальную, так и аллегорическую функцию. Муза, находящаяся внутри жестко очерченного

рисунка, закрыв глаза, «прорывала» условную декоративную границу и протягивала писательское перо вовне, зрителю, молодому писателю, продвижением которого вот уже 8 лет занимается Л. Дешам.

Несмотря на очевидную зрительскую востребованность, высокохудожественные обложки «La Plume» публиковались редко, преимущественно тогда, когда редакция готовила специальные тематические выпуски. Однозначные причины отказа от постоянного использования декоративной обложки установить трудно, но можно предложить, что это было связано с экономией финансовых затрат на издание журнала.

Тем не менее Л. Дешам не оставлял надежд на укрепление художественной составляющей «La Plume». Так, в 1896 г. на недолгие полгода у журнала появился фронтиспис[16], который (хоть и был черно-белый) фактически выступал эрзацем обложки. Под его художественное оформление отводилась вся первая полоса журнала целиком. Так, № 161 от 1 января 1896 г. вышел с иллюстрацией Анри Буте «Новогодний подарок дамам». На нем была изображена молодая девушка на велосипеде, с улыбкой переезжающая маленького амура. Художественные качества работы А. Буте сомнительны. Но сам факт, что под ее опубликование высвобождается вся первая страница журнала, указывает на качественный сдвиг в художественно-композиционном решении «La Plume».

В оформлении следующего номера — № 162 от 15 января 1896 г. — принял участие Г.-А. Жоссо, который представил рисунок «Перед Бугро» (илл. 184) с саркастичной подписью «О, мой друг… Как же это красиво!... Это Пюви де Шаванн, не так ли?». Созданный Г.-А. Жоссо фронтиспис очень показателен в отношении определения временного этапа формирования неповторимого авторского графического стиля, который, как видно на примере произведений, публикуемых в «La Plume» начиная с 1894 г., приобрел самостоятельность задолго до прихода художника в «L’Assiette au beurre». Уже здесь Г.-А. Жоссо искусно

[16] Используя в данном случае слово «фронтиспис», мы опираемся и прямо заимствуем терминологию, которая применяется в отношении рисунков на первой странице «La Plume» французскими исследователями. Согласно отечественной традиции, было бы правильнее говорить «титульный лист».

адаптирует богатые художественные возможности трафаретной печати. Основными выразительными средствами для него становятся крупное пятно и толстый контур. Скупые силуэты персонажей плавно перетекают друг в друга, то сливаясь, то незаметно отделяясь от фона.

Фронтиспис № 163 от 1 февраля 1896 г.[17] украсила карикатура Фредерика-Огюста Казальса, изображающая жаркий литературный спор Поля Верлена с Жаном Мореасом. № 166 от 15 марта 1896 г. оформил А. Виллетт, опубликовав рисунок «Красная шапочка», в котором угадывалась соревновательная попытка мастера поспорить с Г. Доре. На фронтисписе № 166 от 1 апреля 1896 г. красовалась афиша А. Мухи «Салон Ста». В «La Plume» регулярно печатались фронтисписы, исполненные в стиле ар нуво. № 177 от 1 июня 1896 г., к примеру, вышел с элегантной иллюстрацией П. Бертона к стихотворению собственного сочинения «Берсери» (илл. 186).

Ко второй половине 1896 г. «La Plume» начал постепенно отказываться от использования фронтисписа, и к концу года практика его художественного оформления сошла на нет. В начале 1897 г. богато иллюстрированную первую полосу Л. Дешам окончательно решил ограничить титульной заставкой. Ее художественная разработка была поручена Э. Грассе, который умело справился с поставленной задачей. № 186 от 15 января 1897 г. вышел с орнаментированным титулблатом (илл. 188), композиция которого базировалась на диагональном противопоставлении пера, пересекающего рисунок из нижнего левого в верхний правый угол, и стремительно летящей Музы, крепко сжимающей его в руках. Титульная заставка заняла всю верхнюю треть листа, не оставив места для размещения выходных сведений. В связи с этим информация с указанием номера и даты журнального выпуска спустилась под текст и стала печататься мелким шрифтом в нижнем правом углу полосы.

[17] № 163 от 1 февраля был выпущен в память о почившем 8 января 1896 г. Поле Верлене, поэтому карикатуру Ф.-О. Казальса можно рассматривать как художественно-иллюстративный некролог великому поэту.

Идея оформления титульного листа с помощью декоративной заставки прижилась. В итоге весь 1897 г. первая страница «La Plume» открывалась рисунком Э. Грассе. В начале 1898 г. Л. Дешам объявил конкурс [199, p. 26] на создание лучшего журнального «титр-фронтисписа» (как его называли в издательстве). Его результаты были оглашены в № 215 от 1 апреля 1898 г. Наиболее интересными издательство сочло графические проекты Анри Андре, Эмиля Бершмана, Раймона Раймонди, Леона Лебега, Арсена Эрбинье, Люсьена Пайена. Состав участников, чьи рисунки были отобраны для дальнейшего использования в журнале, говорит о серьезном художественном воздействии, которое оказывал Э. Грассе на формирование эстетики «La Plume». Большая часть представленных работ принадлежала его ученикам и соответствовала насаждаемой учителем стилистике ар нуво. Наиболее востребованными оказались: рисунок Анри Андре (илл. 189), в котором крепкий мужской кулак с зажатым пером опирается на стопку бумаг, хаотично разбросанных на письменном столе; работа Люсьена Пайена (илл. 190), сотканная из переплетений веток чертополоха; титульная заставка Леона Лебега (илл. 191), главной героиней которой является погруженная в чтение молодая девушка в элегантном темной платье, украшенном павлиньими перьями.

Кроме обложки, фронтисписа и титульной заставки, «La Plume» старался украсить свои страницы декоративными буквицами. Первые инициалы появляются в журнале в 1894 г. Их разработкой занимаются Г.-А. Жоссо (H, J), Андре де Гашон (C, L, O, V), Феликс Регами (E, L, O, U), Фредерик-Огюст Казальс (A, L), Леон Лебег (Q), Гастон Нури (G), Эмиль Козе (T, L), Эдмон Роше (C, L), Жорж Д’Эспанья (A) и некоторые другие. Наиболее известным и узнаваемым инициалом «La Plume» становится «J» в исполнении Г.-А. Жоссо (илл. 177). Художник, чья фамилия начинается на ту же букву, наверняка с удовольствием подошел к созданию книжного украшения. Художественное оформление инициала выдает любовь и повышенный интерес Г.-А. Жоссо к восточной культуре. «J» превращена в хобот африканского боевого слона, чей грозный взгляд не сулит ничего доброго. Декоративность инициала не слишком свойственна индивидуальному

графическому стилю художника, но симметричность и подчеркнутая линейность рисунка выдают мощный художественный дар создателя.

Важно отметить, что в разработке журнальных инициалов не принимал участие Э. Грассе. Состав художников, которые были заняты в создании буквиц, указывает на то, что в основном это были начинающие мастера, чьи имена сегодня полузабыты. Однако Э. Грассе не мог остаться в стороне от процесса украшательства «La Plume», поэтому для специального выпуска журнала, посвященного его собственному творчеству, мастер выпустил сразу три десятка виньеток и концовок (илл. 179-183). В основном это были пятновые рисунки, в которых преобладали ботанические и анималистические мотивы. Ландыши, колокольчики, ирисы, подсолнухи, головки чертополоха, бабочки, стрекозы, ящерицы заполнили страницы «La Plume». Их появление в номере, посвященном искусству Э. Грассе, выглядело как никогда органично.

К сожалению, во второй половине 1890-х гг. разработанные художественные решения по использованию графических украшений внутри текста журнала регулярно использовались редакцией без учета их аутентичного характера. Хотя постоянные сотрудники «La Plume» и принадлежали ведущей когорте художников-графиков своего времени, сами мастера не проявляли инициативы по созданию единого структурно-композиционного решения журнала. Если к концу 1890-х гг. благодаря издательскому опыту «The Hobby horse», «The Savoy», «The Yellow Book» англичане уже осознали потребность мыслить литературные журналы как единый сложный художественный комплекс, части которого взаимосвязаны и взаимообусловлены определенной системой отношений, то французы в лице Л. Дешама по-прежнему продолжали хаотично пользоваться находящейся в их распоряжении графической продукцией без учета ее функционального назначения, графического окружения и стилистической принадлежности. Подобный подход в целом согласовывался с содержательным эклектизмом издания и являлся одной из определяющих характеристик «La Plume».

Несмотря на неоднозначность оценки художественного-эстетического уровня «La Plume», значение его литературно-художественной деятельности

трудно переоценить. Это было первое иллюстрированное «малое» ревю во Франции, которое в море открывшихся возможностей 1890-х гг. путем проб и ошибок сумело найти тот программный фарватер, движение по которому будет продолжено многочисленными последователями по всему миру. «Перо» разработало формулу успеха, при которой журнал одновременно выступал молодежной литературно-дискуссионной площадкой, эстетическим форумом и платформой для продвижения актуальных тенденций различных видов современного искусства (в первую очередь, печатной графики). Разнообразная общественная деятельность «La Plume» [149; 231] активно способствовала рекламному продвижению журнала. Постоянное расширение круга читателей укрепляло его позиции в качестве ведущего иллюстрированного литературно-художественного издания 1890-х гг. Несмотря на отсутствие архитектоники в структурно-композиционном размещении графического материала, публикуемые на страницах «Пера» иллюстрации мало-помалу формировали эстетические и стилевые предпочтения целевой аудитории. Читатель, оформивший подписку на «La Plume» ради того, чтобы быть в курсе последних новинок литературной жизни Франции, желая того или нет, два раза в месяц пролистывал страницы с репродукциями рисунков Ж. Шере, Э. Грассе, А. Мухи, А.-Г. Ибельса и Г.-А. Жоссо. Его глаз постепенно привыкал к замысловатым линиям ар нуво. И если не с первого, то с сотового рекламного призыва читатель отправлялся на выставку «Салона Ста», чтобы своими глазами увидеть то, что так активно рекламировалось любимым журналом в качестве последнего слова в современном графическом искусстве.

3.2.3. Иллюстративное оформление «La Revue Blanche» и его приложений

Историю иллюстративного оформления «La Revue Blanche» мы по обыкновению ассоциативно связываем с группой Наби, творчеством А. де Тулуз-Лотрека, портретной галереей Ф. Фенеона и Мизии Натансон. Однако подлинная графическая история «La Revue Blanche» проходит в стороне от бурных событий культурно-выставочной деятельности 1890-х гг. и не отличается тем

художественным разнообразием, которое чудится на расстоянии. В сущности, наши представления о «La Revue Blanche» по сей день остаются крайне поверхностными и сильно мифологизированными. И это при том, что данное малое ревю считается (и несомненно является) самым известным иллюстрированным литературно-художественным журналом Франции эпохи Fin de Siècle.

Рождение идеи создания «La Revue Blanche» приходится на лето 1889 г., когда в бельгийском городе Спа знакомятся основатели будущего литературного ревю — Огюст Жёномм, Жоэ Ожж и братья Шарль и Поль Лекрерк. Молодые люди, увлеченные современной поэзией и литературой, заранее знают, как будет структурирован их журнал. Форма его существования давно устоялась в бельгийской литературно-художественной традиции. За 1880-е гг. Октав Маус и Эдмона Пикар отточили ее на своем детище «L'Art Moderne» до того уровня совершенства, что внесение изменений в и так успешную формулу существования ревю казалось невозможным без нанесения непоправимого вреда. Рецепт был достаточно прост. Журнал должен был явиться открытой международной дискуссионной площадкой, обсуждающей вопросы литературы, музыки, пластических искусств и культуры в целом. Возможность свободного высказывания предоставлялась всем, как мэтрам, так и начинающим литераторам. Эстетическим и поэтико-стилевым «якорем» будущего журнала должен был выступить символизм. Иллюстрации отсутствовали. Обложка имела скромный вид и выглядела сухо. Ее художественное оформление ограничивалось названием, набранным крупным шрифтом, и требуемой законом формальной заголовочной информацией. Потенциально узкая целевая аудитория подразумевала ограниченный тираж и распространение по подписке.

В отличие от формы, структуры и тематики журнала, поиск которых не потребовал от создателей проявления особых усилий и фантазии, выбор названия ревю и изыскание средств финансирования его издания выглядели значительно более трудными задачами. Но и они были с легкостью решены.

Существует несколько версий истории появления названия «Белое ревю»[18]. Согласно одной из них [64, p. 12], имя журнала родилось из шутки Жоэ Ожжа, который как-то сказал, что «журнал будет особенно белым, если не будет содержать ничего стоящего». В результате шуточное прилагательное закрепилось, и уже Поль Леклерк придал ему теоретическое обоснование, пояснив, что «журнал будет белым, поскольку он видит свою цель в представлении синтеза творческих тенденций эпохи. Белый — сумма всех цветов» [64, p. 12].

Здесь нельзя не отметить, что в озвученной версии истории возникновения названия присутствует доля лукавства. Нейтральное, как кажется сегодня, название журнала — «Белое ревю» — для уха франко-бельгийского читателя второй половины XIX в. должно было звучать весьма претенциозно. Дело в том, что начиная с 1863 г. во франкоговорящей Европе большой популярностью пользовались два журнала, издававшиеся парижским печатным домом Жермера Байера, — «La Revue politique et littéraire» и «La Revue scientifique». Первый имел синюю обложку, в связи в чем обыватели для простоты именовали его «La Revue Bleue». У второго обложка была розовой, что соответственно породило поэтичное «La Revue Rose» вместо громоздкого и скучного официального «La Revue des cours scientifiques de la France et de l’étranger». Оба журнала выходили еженедельно большим тиражом. Издание осуществлялась при содействии ведущих государственных научных институтов Франции. В частности, в разные годы «La Revue Bleue» поддерживали Коллеж де Франс, Генеральный совет факультетов

[18] Согласно одной из распространенных версий, «La Revue Blanche» стал называться «белым» в связи с якобы негласной конкуренцией с «Mercure de France», другим популярным литературно-художественным журналом 1890—х гг., выходившим с лиловой обложкой. На наш взгляд, данная версия глубоко ошибочна и не имеет никаких прямых доказательств. Во-первых, «Mercure de France» стал публиковаться на регулярной основе приблизительно в то же время, что и «La Revue Blanche», т. е. начиная с декабря 1889 г. Во-вторых, его обложка стала приметна и узнаваема публикой не раньше начала 1890—х гг. В-третьих, в отличие от «La Revue politique et littéraire» и «La Revue scientifique», «Mercure de France» не имел обывательского названия, этимология которого восходила бы к цвету обложки. В-четвертых, прямая конкуренция между «Mercure de France» и «La Revue Blanche» фактически отсутствовала, поскольку с обоими журналами сотрудничали одни и те же люди. В частности, набиды с одинаковой регулярностью посещали редакции и «Mercure de France», и «La Revue Blanche» [19, с. 18; 101; 108; 174].

Парижа, Национальный музей естественной истории, и, по собственному заявлению издания, научные сообщества иностранных университетов. «La Revue politique et littéraire» и «La Revue scientifique» могли похвастаться широким географическим распространением. К примеру, до начала франко-прусской войны «La Revue Rose» печатался в Париже, Лондоне, Мадриде и Нью-Йорке. Словом, «La Revue Bleue» и «La Revue Rose» обладали высоким рейтингом доверия. Оформляя подписку на журнал, читатель был уверен, что он приобретает печатный продукт высокого качества, содержание которого прошло рецензирование ведущими специалистами в своей области.

Таким образом, можно утверждать, что, присваивая своему литературному детищу имя «Белое ревю», О. Жёномм, Ж. Ожж и братья Лекрерк проявляли изрядную самоуверенность. Само название заранее высоко задирало качественную планку будущего печатного СМИ. Резонансное имя требовало принятия строгих правил игры, подразумевающих смелую конкурентную борьбу, высокий профессионализм редакторской работы и первоклассный состав экспертов, обладающих громкими именами и всеобщим признанием. Ничего из этого у молодых людей не было. Как не было и денег для реализации такого масштабного проекта.

Потребовалось не мало времени и усилий, пока Ж. Ожж нашел в Париже Луи-Альфреда Натансона, загоревшегося авантюрной идеей молодых бельгийцев и с легкостью убедившего своих старших братьев в выгоде инвестиций в новый литературный проект. Для начала редакция расположилась дома у Леклерков на Елисейский полях. Подходящее издательство было найдено в Льеже. Журнал было решено выпускать дважды в месяц[19].

Первый номер «La Revue Blanche» увидел свет 1 декабря 1889 г. Цитируя П. Леклерка, Жорж Бернье отмечает, что первый выпуск журнала мало соответствовал ожиданиям редакции: «Этот родившийся больным ребенок, представлял собой небольшую тетрадку в несколько листов. Как и положено, он

[19] Начиная с пятого номере «La Revue Blanche» изменил периодичность и стал выходить один раз в месяц.

открывался манифестом, без сомнения написанным не без участия Альфреда Натансона. Несмотря на вкусовые предпочтения Леклерка и Жёномма, символом веры журнала был натурализм. И это в Бельгии, где торжествовал символизм! В то же время, текст манифеста утверждал принцип, которому «La Revue Blanche» останется верным до конца — “быть открытым для любых мнений и любых школ”» [64, p. 12].

Со своей стороны, добавим, что иллюстрации и другие декоративные элементы оформления журнала отсутствовали. В первые льежские годы издателей «La Revue Blanche» в принципе не заботил вопрос формирования художественно-графической концепции индивидуального облика их печатного детища. Редакция была сосредоточена на проблемах текстуально-содержательного наполнения издания, расширения авторского состава, увеличения листажа, уменьшения периодичности печати и т. п. Такие задачи могли быть решены только при условии привлечения профессиональной сторонней помощи. Бесценную роль в данном случае сыграла деятельность Люсьена Мюльфельда [68, p. 124-143], который, несмотря на юный возраст, явился в «La Revue Blanche», уже имея определенный опыт сотрудничества со столичным «L’Echo de Paris».

К моменту, когда братья Натансон приняли волевое решение о релокации печатного издания в Париж, «Белое ревю» из «небольшой тетрадки в несколько листов» успело превратиться в 36 страничный литературно-художественный журнал, выходящий раз в месяц. Однако результаты бельгийской команды в глазах инвесторов выглядели неубедительно. В июне 1891 г. братья Натансон, по-видимому, устав от отсутствия контроля над удаленной льежской редакцией и окончательно разуверившись в ее профессиональной дееспособности, взяли полное управление журнала в свои руки и перенесли редакцию в Париж, где она разместилась в небольшом помещении в доме № 19 по рю де Мартир. Александр Натансон взял на себя обязанности директора ревю. Именно под его чутким руководством в течение нескольких месяцев велась подготовка первого парижского номера «La Revue Blanche». За это время журнал обрел абсолютно новый, исключительно аккуратный и собранный столичный вид. В октябре 1891 г.

читатель получил возможность держать в руках многостраничное издание формата in octavo в белой обложке с элегантно набранным титулом.

Не прошло и года с момента переезда «La Revue Blanche» в Париж, как журнал значительно нарастил число подписчиков. Если в начале их было несколько десятков, то уже к 1893 г. «Белое ревю» регулярно читали несколько сотен человек. Расширение читательской аудитории было связано с резким повышением качества публикуемых материалов. В «La Revue Blanche» стали печататься С. Малларме, П. Верлен, П. Адам, Ф. Вьеле-Гриффен, А. де Ренье, Ж. Лоррен, Ст. Мерриль, Г. Кан, Э. Дюжарден, Тр. Бернар и многие другие. В июльском и декабрьском номерах за 1893 г. можно было встретить имя Марселя Пруста [217; 218]. За художественную критику нередко отвечал М. Дени, прячущийся за псевдонимами Поль Луи [185] и Пьер-Л. Мод [187]. Деловая хватка и эффективное руководство братьев Натансон вкупе с их литературным чутьем и повышенным чувством прекрасного создали благодатную почву, на которой «Белое ревю» быстро развивалось и уверенно вступало в пору своего расцвета.

Первые шаги в направлении обретения неповторимого индивидуального художественного лица были сделаны «La Revue Blanche» летом 1893 г. Тогда, № 21-22 за июль-август 1893 г. впервые сопровождался эстампом Э. Вюйара. Следующий номер вышел с литографией К.-К. Русселя. В октябре читатели получили эстам М. Дени, в ноябре — П. Рансона, в декабре — П. Боннара. Таким образом, за вторую половину 1893 г. подписчики «La Revue Blanche» получили возможность познакомиться сразу с шестью станковыми графическими произведениями, исполненными представителями группы «Наби».

Здесь следует лишний раз подчеркнуть, что графические листы, которые оказывались в распоряжении читателей «La Revue Blanche», являлись именно эстампами, т. е. самостоятельными произведениями печатной графики, создание и печать которых осуществлялись без вмешательства со стороны редакции. Сюжетно-тематически данные графические листы не были связаны с содержанием номеров «La Revue Blanche». Художники были свободны в выборе техники и пространственно-композиционного решения. Единственное ограничение, которое

следовало учесть в момент создания эстампа, — это его формат. Он должен был соответствовать журнальному in octavo и, следовательно, не превышать заданные 25х16 см. Жесткое соблюдение этого требования было необходимо для того, чтобы распространяемые через «La Revue Blanche» эстампы были размещены в журнале в виде так называемого «приклейного» фронтисписа. Отметим, что такая организация второй полосы позволяла с легкостью «изымать» понравившиеся эстампы из тела журнала и использовать их согласно прямому назначению, т. е. как станковое графическое произведение, не являющееся иллюстрацией и изначально не принимающее на себя подобной функции. В подтверждение выше сказанного можно добавить, что количество гравюрных оттисков, распространяемых вместе с журналом, иногда несколько превышало тираж «La Revue Blanche», в связи с чем оставшиеся эстампы поступали в продажу. При посещении редакции «Белого ревю» их мог приобрести любой желающий.

Несмотря на то, что станковые произведения печатной графики не являются предметом нашего исследования, эстампы, публикуемые в «La Revue Blanche» начиная с лета 1893 г., заслуживают нескольких слов. Их роль и значение для формирования будущего художественно-графического оформления ревю трудно переоценить. Именно с их помощью братья Натансон «нащупывают» эстетические пути развития журнала.

Первой литографией, которая вышла в июле 1893 г., как уже было упомянуто, стала работа Эдуарда Вюйара «Интерьер» (илл. 192). Художник обратился к традиционной для своего искусства иконографии — образу мамы и сестры [67; 124; 234; 235]. С помощью мелких дробных штрихов литографического карандаша Э. Вюйар создал вибрирующую поверхность, подвижность которой такова, что контуры женских фигур постепенно теряют узнаваемые очертания и растворяются в сложно сплетенном кружеве графических узоров. Весь передний план отдан сестре. Она сидит за столом. Позабыв о стынущей кружке чая, Мария по-рафаэлевски элегантно склонила голову на бок, мягко сложила руки на колени и погрузилась в раздумье. Ее мысли столь глубоки, а грезы столь возвышенны, что шорохи, доносящиеся из задней комнаты, где домашними делами занята мама, не

беспокоят ее. Поэтизированный образ сестры становится для Э. Вюйара поводом для литографического монологического высказывания о будущей судьбе своей семьи. Его друг, К.-К. Руссель, уже сделал Марии предложение. Их свадьба должна состояться на днях, в июле 1893 г. Узкий круг семьи неизбежно должен разомкнуться. В «Интерьере» Э. Вюйар прощается со своей сестрой. Он искренне любуется Марией, которая проводит в родном доме последние недели. Художник настолько остро переживает этот момент, что сакрализует образ родной сестры, уподобляя ее Деве Марии, которой вот-вот будет принесена благая весть.

Вюйаровские литографические откровения поддерживают и другие художники, занятые в оформлении «La Revue Blanche» и разделяющие эстетические идеи интимизма. Так, сентябрьский номер открывается литографией «Две дамы за беседой. Терраса» К.-К. Русселя (илл. 193). Формат листа подчеркнуто вытянут по вертикали. Передний план декоративно пересекают стволы увитого плющом дерева. Ритмическое развертывание пространства, контрастная смена планов и повышенное декоративное звучание листа, не говоря уже о почти точном заимствовании решения переднего плана, — все это отсылает зрителя к «Сливовому саду в Камэйдо» Утагава Хиросигэ (1856-1858, ксилография) и лишний раз подтверждает глубокую связь искусства отдельных представителей группы «Наби» и японской ксилографии. Решение среднего плана К.-К. Руссель также заимствует у У. Хиросигэ. Из «Сливового сада в Камэйдо» во фронтиспис «La Revue Blanche» приходит двойная линия балюстрады, замыкающая женские фигуры в жестко геометризованном пространстве среднего плана. В отличие от У. Хиросигэ, который предпочел сделать едва заметными стаффажные фигурки прогуливающихся в саду людей, К.-К. Руссель придвинул своих героинь вперед, к зрителю. Данная композиционная «перестановка» изменила положение семантических акцентов. И вместо традиционного японского широкого панорамно-пейзажного видения, способствующего достижению медитативного состояния, К.-К. Руссель усилил жанрово-бытовое начало, таким образом предложив своему зрителю примерить роль визионista, подслушивающего украдкой беседу двух юных дам на открытой террасе.

Самым известным среди «приклейных» фронтисписов «Белого ревю» 1893 г. следует считать лист П. Боннара «Парижанки» (илл. 196). В нем мастер обращается к одному из центральных мотивов творчества конца 1890-х — начала 1900-х гг. — многогранному образу парижанки. Героини П. Боннара — щебечущие мидинетки, быстро пересекающие город в поиске новых забав. Они уже почти вышли из кадра, когда художник задержал их на минуту с помощью маленького зонтика, зажатого в левой руке той героини, что размещена ближе к центру, и пейзажа в верхнем правом углу, к которому этот парасоль ведет. Взгляд зрителя путается в колких линиях мехового боа, поднимающегося резко вверх в центре композиции и условно разрезающего лист на две половины. Стремительная жирная штрифовка усиливает композиционную динамику. Головокружительная скорость современной городской жизни контрастно подчеркивается интимностью диалога, который беззаботно ведут прижавшиеся другу к другу девушки. Их прически — единая плотная заливка. Длинный острый нос одной продолжает абрис округлого лица другой. С каждым новым штрихом они превращаются в неделимое существо, раздельное бытие которого кажется уже невозможным. Смелая и декоративная игра пятен дематериализует формы и еще больше усиливает ощущение фантастичности происходящего.

Существует версия, согласно которой моделями для героинь литографии «Парижанки» могли выступить Берта Шэдлен и Марта де Мелиньи [160, pp. 103-105], две музы П. Боннара. Действительно, героиня слева очень похожа на кузину художника Берту Шэдлен. В период с 1890 г. по 1893 г. она многократно позировала Пьеру Боннару как для графических, так и для живописных работ. Как известно, в 1891 г. именно ее образ лег в основу плаката «Франс-Шампань». Черты второй героини также портретно узнаваемы и заставляют думать о Марте Бурсен-де Мелиньи, будущей супруге художника. Они познакомились буквально накануне, зимой 1893 г., и с тех пор именно Марта на долгие года закрепила за собой положение главного объекта изобразительного искусства японствующего набида [257, pp. 15-16]. Если подобная версия верна, то литография «Парижанки» — произведение, отличающееся высшей степенью интимной откровенности. Это

буквально документальное свидетельство кардинального жизненного поворота в судьбе П. Боннара. После «Парижанок» возвращение к юношеской влюбленности в Берту Шэдлен или повторное предложение принять его руку и сердце становятся уже невозможными. Прежняя возлюбленная беззаботно, шутливо и почти по-дружески передает своего влюбчивого кузена в крепкие и нетерпящие сторонних глаз объятья Марты. Возможно, именно отсюда проистекает исповедальная потребность П. Боннара композиционно слить своих героинь в единое целое. Здесь же рождается то повышенное ощущение доверительной сплоченности, на деле являющееся ничем иным, как возникшим на мгновение любовным треугольником, который в данных обстоятельствах не вызывает ни у кого из участников чувства дискомфорта.

Символистский блок художественной группировки набидов также довольно широко представлен во фронтисписах «La Revue Blanche». В октябре 1893 г. публикуется лист Мориса Дени «Скорбящие» (илл. 194), более известный под своим вторым названием «Плакальщицы» [130, p. 91]. Он предсказуемо мало поддается однозначному семантическому транскрибированию, поскольку в отличие от П. Боннара, Э. Вюйара и К.-К. Русселя, М. Дени воздерживается от биографических откровений. Художник верен себе и демонстрирует усиленный поиск универсальной религиозной образности, способной возвысить изобразительное искусство над действительностью.

Поль Рансон, как и остальные набиды, участвующие в оформлении «La Revue Blanche», при создании фронтисписа обращается к женскому образу. В ноябре 1893 г. он публикует эстамп (илл. 195), который можно смело называть одним из наиболее поэтичных изображений женщины в искусстве мастера. Он изображает молодую девушку, изящно держащую в руках веер. Она то ли на мгновение застыла в сложном танцевальном па, то ли на секунду обернулась посмотреть, не обронила ли что-то случайно. Время вдруг остановилось и дало возможность Полю Рансону передать в акцентированном женском силуэте изящную линию зарождающегося французского ар нуво.

Практика сопровождения «La Revue Blanche» «приклейными» фронтисписами найдет свое продолжение в 1894 г.[20] Однако состав мастеров, отвечающих за художественное оформление журнала, претерпит серьезные изменения. Это будет связано не только с трансформацией эстетических предпочтений владельцев журнала, но и со сменой политической ориентации «La Revue Blanche». В декабре 1893 г. журнал официально объявит о «завершении своей прекрасной игры в юность»[21] и с первого выпуска 1894 г. приступит к активным политических высказываниям, характер которых явно свидетельствует о сочувствие братьев Натансон популярному в парижской интеллектуальной среде анархизму. Изменения найдут свое отражение в смене кадрового состава редакции. Люсьена Мюльфельда заменит Леон Блюм, а к концу года должность секретаря редакции будет отдана Феликсу Фенеону. В этой связи нет ничего удивительно в том, что состав художников также во многом будет зависеть от их политических предпочтений.

В марте 1894 г. в «La Revue Blanche» опубликует свой первый фронтиспис А. де Тулуз-Лотрек. Он принесет в редакцию литографию «Карнавал» (илл. 198), которая, как можно предложить, могла быть создана еще в период сотрудничества художника с «L'Escarmouche». В ней мастер обращается к театральному сюжету, широко распространенному в его графическом искусстве первой половины 1890-х гг. На переднем плане представлены две неизвестные дамы, которые, судя по расположению широко раскинутых в стороны рук одной из героинь, исполняют

[20] В 1894 г. в качестве «приклейных» фронтисписов «La Revue Blanche» распространило следующие эстампы: цветная литография «Портниха» Эдуарда Вюйара (№ 27, январь 1894 г.), ксилография «Три купальщицы» Феликса Валлоттона (№ 28, февраль 1894 г.), цветная литография «Карнавал» Анри де Тулуз-Лотрека (№ 29, март 1894 г.), литография «Noli me tangere» Кер-Ксавье Русселя (№ 30, апрель 1894 г.), цветная литография «Уличная торговка» Поля Серюзье (№ 31, май 1894 г.), литография «Пегас» Одилона Редона (№ 32, июнь 1894 г.), цветная литография «Крестьянка с корзиной» Анри-Габриэля Ибельса (№ 33, июль 1894 г.), цветная литография «Женщина, читающая под лампой» Йожефа Рипль-Ронаи (№ 34, август 1894 г.), цветная литография «Женщина с зонтиком» Пьера Боннара (№ 35, сентябрь 1894 г.), литография «Бретонки» Шарля Котте (№ 36, октябрь 1894 г.), литография «Чтица» Поля Рансона (№ 37, ноябрь 1894 г.) и цветная литография «Встреча» («Встреча Марии и Елизаветы») Мориса Дени (№ 38, декабрь 1894 г.).

[21] Au lecteur // La Revue Blanche. № 26. Decembre 1893. P. 1.

небольшую театральную сценку. В пользу данной версии также свидетельствует светотеневое решение листа, при котором фигуры женщин освещаются снизу, словно бы это был яркий свет рампы. Относительно простое, построенное на контрасте фигур композиционное решение приобретает неожиданное звучание благодаря введению А. де Тулуз-Лотреком цвета. Монохромия серо-зеленого литографического колорита вдруг смело прерывается острым красным зигзагом тонких напомаженных губ одной из героинь. Возможности использования цвета в литографии становится важным открытием для «La Revue Blanche». Отныне «Белое ревю» будет использовать богатые тональные возможности данной печатной техники значительно смелее.

В феврале 1894 г. в качестве иллюстратора к «La Revue Blanche» присоединился Ф. Валлоттон. В 1899 г. в «La Petite Gazette d'Art» Таде Натансон вспоминал [68, pp. 112-113], как впервые увидел графические работы художника в галерее Поля Дюран-Руэля в 1892 г. Он был поражен смелостью и новаторством художественной манеры Ф. Валлоттона. Его увлекла линия и светотень, широкими возможностями которых так щедро и так индивидуально пользовался неизвестный ему на тот момент молодой художник. Но больше всего Т. Натансона поразила техника, в которой умело работал художник, ибо мало кто из современников, по мнению владельца «La Revue Blanche», решался обратиться к ксилографии. В моде была цветная литография, бурно эволюционирующая благодаря плакатным шедеврам Ж. Шере, П. Боннара, А. де Тулуз-Лотрека и Т.-А. Стейнлена. Т. Натансон не был удивлен, узнав, что перед ним работы иностранца. Это скорее вскрыло причину художественной инаковости работ Ф. Валлоттона.

Для оформления фронтисписа «La Revue Blanche» Ф. Валлотон представляет ксилографию «Три купальщицы» (илл. 197), на которой изображает трех девушек, плещущихся в воде на берегу моря. Данный мотив является одним из магистральных в графическом и живописном искусстве Ф. Валлоттона. Он будет регулярно возвращаться к нему в течение всего творчества. Постепенно тематика работ на заданную тему трансформируется в сторону усиления мифологического начала, но в 1894 г. в ксилографии для «La Revue Blanche» данная тенденция не

наблюдается. Ф. Валлоттона больше волнует формальная сторона вопроса. Ему интересно сопоставить позы женских фигур, каждая из которых представлена в своем неповторимом ракурсе. Мастера занимает вопрос ритмического решения композиции, основой которого становится крещендирующая динамичная смена линий водной ряби. Эмоционально-символистское звучание композиции усиливается за счет контраста между напряженным передним и разряженным задним планами. Чем ближе к нижней границе листа, тем плотнее Ф. Валлоттон пользуется заливкой черной краски. Верхняя композиционная зона остается почти незаполненной, если не считать глыбообразные облака и жесткие линии солнечных лучей, едва ли способных согреть холодную поверхность ртутного моря.

Ф. Валлоттон был не единственным иностранцем, которого «La Revue Blanche» с удовольствием приняло в свои ряды. В том же 1894 г. в редакции появился Йожеф Рипль-Ронаи, известный представитель венгерской художественной традиции рубежа веков. В августе 1894 г. «Белое ревю» вышло с его фронтисписом под названием «Женщина, читающая под лампой» (илл. 200). Это была цветная, напечатанная с трех камней литография, передний план которой представлял собой портрет керосиновой лампы, высвечивающей в темноте ночной комнаты гибкие очертания склонившейся над книгой женской головы.

Й. Рипль-Ронаи был одним из представителей небольшого понтавенского художественного блока «La Revue Blanche». Несмотря на то, что сам П. Гоген никогда не публиковал собственные графические произведения в «Белом ревю», его влияние на эстетический строй фронтисписов журнал в 1894 г. ощущалось довольно остро. Виной тому был культ П. Гогена, культивируемый среди набидов П. Серюзье, эстетические и творческие предпочтения М. Дени, любовь к искусству П. Гогена О. Редона. Прямым доказательством непосредственного художественного воздействия П. Гогена на мастеров, занимающихся художественным оформлением «La Revue Blanche», может служить литография «Бретонки» Шарля Котте (илл. 201). Опубликованная в журнале в виде фронтисписа в октябре 1894 г., она продемонстрировала открытую формально-

стилистическую и иконографическую конъюнктурность и несамостоятельность своего создателя.

В июне 1894 г. в редакцию «La Revue Blanche» приносит свою работу О. Редон (илл. 199). В качестве фронтисписа он предлагает братьям Натансон литографию «Пегас». Очертания статного крылатого скакуна растворены в мощном световом потоке, источник которого скрыт за резкими длинными линиями переднего плана. Контур лошади едва намечается тонкой точной линией. Детализация в проработке формы отсутствует. Редон умело пользуется белизной листа. Пространство кажется бесконечным, а поверхность литографии лучится исходящим из глубины светом.

С приходом в редакцию О. Редона происходит окончательное сложение так называемой «группы художников La Revue Blanche» [68, p. 53], куда вошли М. Дени, П. Боннар, Э. Вюйар, К.-К. Руссель, П. Рансон, Ф. Валлоттон, О. Редон и А. де Тулуз-Лотрек. Ее состав находится в прямой зависимости от личных эстетических предпочтений владельцев журнала, и прежде всего Таде Натансона. По этому поводу П.-А. Буррелье даже составляет интереснейшую синхроническую таблицу, которая наглядно показывает то, как менялись эстетические предпочтения Т. Натансона в зависимости от той или иной выставки, которую он посетил или организовал, и то, какое отражение это находило в критических публикациях «La Revue Blanche» [68, pp. 356-361]. Сложившийся под чутким руководством Т. Натансона художественный союз мастеров-графиков, тем не менее, не был монолитен. В нем имелся скрытый внутренний конфликт, который, в итоге, не обошел стороной и «La Revue Blanche». А. Г. Костеневич так комментирует сложности, с которыми столкнулись «пророки»: «Почти для каждого наби в делах этого братства сохранялся элемент игры, с годами утрачивавший свою привлекательность. Рано или поздно на взаимоотношениях наби должна была сказаться разница темпераментов, личных склонностей и мировоззрения. Да, все они преклонялись перед Бодлером, Малларме, Верленом, все любили Гогена, а наряду с ним Сезанна и Ван Гога, столь непохожих на них, восхищались не только старинными витражами и бретонскими распятиями, но и картинками из Эпиналя,

всех их влекли народные легенды, традиционные крестьянские празднества и стародавние ритуалы, но вряд ли одинаково. Между пылким католиком и склонным к мистицизму Серюзье и убежденным атеистами Русселем и Валлоттоном явно оставалась какая-то дистанция. Легко ли было найти общий язык Серюзье, с его тягой к доктринерству, и абсолютно далекому от навязывания другим своей воли Боннару, да еще нужно помнить, что Поль Серюзье был почти лишен чувства юмора, а Пьер Боннар наделен им в высшей степени» [19, с. 23-24].

Отсутствие единства во взглядах, с одной стороны, символистов П. Серюзье и М. Дени, с другой — П. Боннара и Ф. Валлоттона, не готовых догматично причислять себя к тому или иному «изму», было очевидно уже довольно давно. Но именно «La Revue Blanche» невольно предоставил визуальную платформу для разрешения этого скрытого, никогда ранее не имевшего вербального выражения эстетико-интеллектуального конфликта.

1 января 1895 г. журнал приступил к выпуску иллюстрированного художественного приложения «NIB». Его нигилистское, фумистско-шануаровское содержание было подобно анархистским бомбам, которыми А. де Тулуз-Лотрек, Ф. Валлоттон и П. Боннар последовательно забрасывали стан символистов. Едкая сатира, нашедшая преломление в том числе в намеренно небрежной исполнительской манере, была антидотом высокопарным живописным высказываниям М. Дени и витиеватым умозаключениям П. Рансона. С помощью смеха и лубочной формы художники низвергли сложные литературно-эстетические конструкции, по их мнению, имеющие мало общего с жизненной реальностью и подлинным задачами изобразительного искусства.

Следует пояснить, что при всем том «NIB», как в свое время и «Le Chat Noir», был продуктом и спланированным результатом длительной литературной деятельности, история которой относиться еще к 1889 г. Именно тогда, т.е. за 6 лет до начала издания «NIB», Тристан Бернар, в тот период исполняя обязанности директора велодрома Буффало и одновременно сотрудничая в качестве журналиста с «Le Chat Noir», и Пьер Вебер, работающий иллюстратором на «Gil Blas», задумали публиковать независимую литературную газету «Le Chasseur de

Chevelures» или «Охотник за скальпами». В 1892 г. замысел был воплощен в жизнь, и свет увидели три номера — от 15 января, 7 февраля и 7 марта 1892 г. После этого издание на неопределенный срок было приостановлено. В январе 1893 г. Т. Бернар и П. Вебер возобновили выпуск «Le Chasseur de Chevelures», но уже в качестве интегрированного литературного приложения к «La Revue Blanche». По сравнению с тремя номера 1892 г., в 1893 г. под крылом «La Revue Blanche» «Охотник за скальпами» сильно разросся. Вместо скромных четырех полос теперь он мог свободно распоряжаться объемом в 10-15 страниц. «Le Chasseur de Chevelures» стал уголком свободы, где можно было немного отступить в сторону и изменить серьезному тону «La Revue Blanche». Здесь было дозволительно экспериментировать с языковой нормой и литературной формой. Здесь были допустимы остроты, сатира и резкие политические высказывания, подданные под шуточным соусом.

Нет ничего удивительного в том, что именно в «Le Chasseur de Chevelures» впервые в истории «La Revue Blanche» на страницы журнала вошла иллюстрация. Это случилось в апреле 1894 г., когда Ф. Валлоттон графически оформил «Маленького Тюссо дю Ронделю», сборник поэтических ронделей Ромэна Коолюса, которые с определенной периодичностью публиковались в «Le Chasseur de Chevelures» на протяжении 1894 г. Для апрельского номера Ф. Валлоттон представил 4 литературных графических портрета, каждый из которых соответствовал персоналиям, воспеваемым или наоборот высмеиваемым Р. Коолюсом в стихах, — Катюля Мендеса (илл. 202), Кловиса Юга (илл. 203), Франсуа Коппе (илл. 204) и Франсиска Сарси (илл. 205). Каждую из этих работ можно рассматривать в качестве своеобразного маркера будущей стилистической трансформации художественного языка Ф. Валлоттона. Суховатый графичный портрет К. Мендеса намечает портретную галерею, отличающуюся линейным решением формы. Портрет Фр. Сарси — художественно-стилистический антипод К. Мендесу. Здесь Ф. Валлоттон предпочитает работать пятном, крупной заливкой краски, играть на контрастном сопоставлении черного и белого, дематериализовывать форму с помощью все большего обобщения и

абстрагирования. Эти две стилистические линии будут сохраняться в графическом искусстве Ф. Валлотона-портретиста на протяжении всего сотрудничества с «La Revue Blanche», а именно с 1894 г. по 1902 г. За это время мастер создаст и опубликует 104 ксилографических литературных портрета [68, p. 1117], шедеврами среди которых следует считать портреты Э. Золя (илл. 218), Э. А. По (илл. 219), Дж. Леопарди (илл. 220), Л. Толстого (илл. 221), У. Морриса (илл. 222), П. Верлена (илл. 223), С. Малларме, Ф. Ницше, О. Бердслея, А. Жарри, М. Горького и многих других.

Оценивая значение портретной галереи Ф. Валлотона в сложение индивидуального художественного стиля «La Revue Blanche», необходимо сделать две значимые ремарки. Во-первых, при всей художественной самостоятельности эстампы Ф. Валлоттона отличаются высокой степенью структурной интегрированности в текст, что тянет за собой значительное уменьшение оригинальных размеров оттиска и невозможность использования его в аутентичном виде. Следовательно, принимая на себя функцию иллюстрации, работы мастера заранее лишаются возможности быть изъятыми из текста. Этим они кардинально отличаются от графических литературных портретов, публикуемых в «La Plume», или «приклейных» фронтисписов самого «La Revue Blanche» 1893-1894 гг., которые, как уже говорилось, заранее были рассчитаны на то, что читатель изымет их из тела журнала и использует по своему усмотрению. Во-вторых, уменьшение оригинальных размеров и интегрированность в текст низводят графические литературные портреты Ф. Валлоттона до уровня декоративной виньетки, которая может располагаться в начале, середине или конце статьи. Указанные обстоятельства ни в коем случае не наносят ущерб художественным достоинствам эстампов Ф. Валлоттона. Они скорее свидетельствуют об оригинальности подхода «La Revue Blanche» к использованию иллюстративного материала, а также о стремлении редакции придать стилистическую гомогенность общему художественному решению журнала, ведь Ф. Валлоттон — главный художник-оформитель, которому братья Натансон доверяют декорирование основного текстового корпуса «Белого ревю».

Итак, в апрельском номере «Le Chasseur de Chevelures» впервые для «La Revue Blanche» появляется полноценная инкорпорированная в текст иллюстрация. Благодаря успешному творческому союзу Ф. Валлоттона и Р. Коолюса данная художественная практика находит продолжение в майском выпуске журнала. Как и в предыдущий раз, художник публикует 4 портрета, из которых наиболее известными являются изображения Леконт де Лиля (илл. 206) и Зенаиды Флерио (илл. 207). Июньский номер «Le Chasseur de Chevelures» неожиданно прерывает начавшую складываться традицию. Ф. Валлоттон уступает место А. де Тулуз-Лотреку. Тот, спрятавшись за псевдонимом А. Пуан, создает 17 маленьких карикатур (илл. 208-215), тематически соответствующих заявленной теме июньского номера — обзору Салона Независимых 1894 г. Сегодня не представляется возможным достоверно соотнести карикатуры А. де Тулуз-Лотрека с оригинальными произведения искусства, которые послужили объектами для едких насмешек художника. Но это не лишает возможности оценить высокие художественные качества карикатур А. де Тулуз-Лотрека. Мастер предпочитает работать одной длинной линией, резкие и прерывистые движения которой создают впечатления небрежного детского рисунка. В такой нервной графической манере А. де Тулуз-Лотрек один за другим последовательно перебирает различные жанры. Особенно достается бытовым сценам, которые каждый раз отсылают зрителя к излюбленной лотрековской теме борделей.

Последний выпуск приложения «Le Chasseur de Chevelures» выйдет и июле 1894 г. Он будет иллюстрирован Ф. Валлоттоном. На этот раз художник создаст большой, занимающий почти половину условной первой полосы портрет танцовщицы, писательницы и светской львицы Лианы де Пужи (илл. 216). Сразу за ним будет опубликован портрет Луизы Мишель (илл. 217), «Красной Девы» французского анархизма, как ее назвал в своем ронделе Р. Коолюс. И завершится номер портретной иллюстрацией к поэтическим строчкам, посвященным Эмилю Золя (илл. 218). С августа 1894 г. «La Revue Blanche» прекратит издание приложений и, с точки зрения иллюстраций, ограничится «приклейными» фронтисписами. Художественное «голодание» в 1894 г. будет отчасти

компенсировано П. Боннаром, который создаст известнейших рекламных литографический плакат «La Revue Blanche», и Анри Тулуз-Лотреком, который, вслед за своим коллегой, в 1895 г. представит публике афишу, на которой журнал будет рекламироваться через сдержанный, поэтичный и не по-лотерковски женственный образ Мизии Натансон.

Полгода без иллюстраций и без приложений, полгода размышлений над тем, что делать дальше, приводит к тому, что в январе 1895 г. редакция «La Revue Blanche» решает поддаться на уговоры А. де Тулуз-Лотрека [68, p. 479] и впервые издает полностью самостоятельное четырехстраничное приложение «NIB».

Уже само его название подсказывает будущий анархистско-фумистский характер издания. Слово «nib» во французском языке является арготизмом и означает «ничто, ничегонеделание». Литературно-художественная провокация, протодадаистское ничто — вот эстетическая основа будущего печатного издания. Его цели и задачи сводятся к «подрыванию современных художественных практик, таких как издание иллюстрированных приложений класса люкс, часто предлагаемых художественно-литературными журналами своим подписчикам. Благодаря формату они действовали подобно показательным витринам, указывающим на основные критические позиции журнала. Это доказывает сравнение текста и иллюстраций в соответствующих выпусках. В этом смысле литературная полемика и коммерческая выгода соединялись в «La Revue Blanche» так же, как и в других изданиях, где даже рекламные объявления и публикуемые рисунки насыщались смыслом» [74, p. 97]. «NIB» выступил против подобной практики и убедительно доказал, доведя до абсурда, тезис о том, что внутри одного издания текст и художественная иллюстрация могут существовать автономно друг от друга. На страницах приложения писатель (или поэт) свободен размышлять о чем угодно и в какой угодно форме. В то же время иллюстратор волен сохранять независимость и без опоры на литературное содержание приложения рисовать то, что ему в этот момент представляется интересным. Поэт и художник, таким образом, оказываются в равных позициях. Иллюстрация освобождается от

функции разъяснительно-пропагандистской рекламы, теряет подчиненную роль и обретает полную самостоятельность.

Сугубо анархистское начало, которое лежит в основе подобного подхода, нашло логичное продолжение в художественно-литературной независимости «NIB» и от самого «La Revue Blanche». Редакция журнала отказалась от осуществления надзорно-цензорской функцию и передала ответственность за содержательную наполненность и иллюстративное оформление приложения его непосредственным создателям. В итоге, «NIB» стал смелой абсурдистскую выходкой, литературное и художественное содержание которой по сей день с трудом поддается однозначному истолкованию.

«NIB» издавался как двусторонняя одноцветная литография, отпечатанная на листе размером 35х25 см. Предполагалось, что он будет распространяться сложенным в 3 раза. Художники и писатели работали в паре. Так, первый номер «NIB», выпущенный 1 января 1895 г., был результатом совместных усилий Тр. Бернара и А. де Тулуз-Лотрека. За второй, датируемый 15 февраля 1895 г., отвечали Ж. Ренар и Ф. Валлоттон. Третий, текст к которому был написан Р. Коолюсом, был опубликован 1 апреля 1895 г. с иллюстрациями П. Боннара.

Для первого номера Тр. Бернар представил небольшой рассказ, в котором описывал семейную сцену, где муж, придя домой, сообщает жене о том, что он знает все. Фразой «Я знаю все» автор намеренно вводит читателя в заблуждение. Поначалу кажется, что перед нами разворачивается шекспировская драма, в которой ревнивец супруг вот-вот готов совершить кровавую вендетту. Но по мере чтения мы узнаем, что абсолютное знание, о котором сообщает герой, есть ничто иное, как шуточная реклама «Almanache Hachette», универсального популярного издания, первый номер которого вышел в 1894 г.

Работая над иллюстрациями к бернаровскому номеру «NIB», А. де Тулуз-Лотрек создает три рисунка. Первый, тот, что располагался на условной обложке (т.е. с правой стороны листа, ибо на сегодняшний день литографические листы «NIB» всегда хранятся и экспонируются в развернутом виде, при котором заглавная иллюстрация оказывается справа), дает название номера — «Любитель

фотографии» (илл. 224). На нем мы видим молодого человека в соломенной шляпе, который изображен на фоне пустынного морского побережья. Он приехал сюда налегке, чтобы сделать пару поэтичных фотографий, о чем говорит камера, которую он держит в руках, и болтающийся на бедре чехол. С пространством безлюдного взморья мужскую фигуру связывает зигзагообразная тонкая линия, посредине которой виднеется исполненный несколькими ударами литографического карандаша краб. Он быстро удаляется от камеры в сторону моря и оставляет своего романтического наблюдателя с парой памятных снимков. Поэтичный образ создается благодаря мягким линиям, которые художник наносит намеренно импрессионистично. Фигура туриста почти растворяется в белом пространстве листа, чудесно передающем свободу обращения мастера со световоздушной средой.

Второй рисунок А. де Тулуз-Лотрека — шокирующая противоположность обложки. Уже сама подпись к нему звучит подстрекательски — «Не хотите ли Вы… выйти вон… грязный негр… Вы не Шоколад… Есть только один Шоколад… И это Шоколад Потен». Расистский контекст, который несомненно присутствует в данном рисунке и имеет не только яркое иконографическое подтверждение, но выявляется и в лексическом составе подписи, на самом деле не воспринимался столь остро французским обществом Belle Époque. Для того чтобы это было ясно, следует правильно расставить акценты. Шоколад Потен — это сценический псевдоним чернокожего циркового артиста Рафаэля Падилла, приятеля художника, образ которого А. де Тулуз-Лотрек не раз использовал для создания графических работ. К примеру, в 1896 г. художник напечатал литографию «Танцующий в баре Шоколад», где изобразил Рафаэля Падилла исполняющим невероятные танцевальные па под звуки арфы.

В рисунке для «NIB» А. де Тулуз-Лотрек описывает сцену на цирковой арене. Клоун дает пинок чернокожему молодому человеку и выталкивает его из цирка, обвиняя в том, что тот не Шоколад. При этом, дорогой парадный костюм, в который одет африканец, свидетельствует о том, что, по-видимому, он был выдернут на сцену из зрительского зала и ошибочно принят за артиста. Юмор, граничащий с

открытым расизмом, в устах А. де Тулуз-Лотрека звучит очень остро. Контрастное противопоставление физической конституции героев, целенаправленная расстановка колористических акцентов, при которой цвет кожи молодого человека становится единственным черным пятном во всем листе, диагональное композиционное построение — все это придает рисунку повышенную социальную остроту и резкость семантического звучания.

Третий рисунок, который опубликовал А. де Тулуз-Лотрек в первом номере «NIB», был графическим портретом актрисы Анны Хельд. Его художник сопроводил не лишенной юмора подписью — «Все эти дамы. Мням-мням-мням». Анна Хельд была звездой Еврейского Театра в Париже. Она отличалась безупречной игрой и изяществом фигуры [264, p. 146]. Ровно такой и изобразил ее А. де Тулуз-Лотрек. Актриса представлена за игрой на сцене. Ее фигура в коротком платье засвечена рампой. Композиционный акцент перенесен на затемненное пышной шляпой лицо и руку.

Таким образом, анализ художественного оформления первого выпуска «NIB» прямо доказывает полную независимость приложения от высокопарной идеалистической эстетики «La Revue Blanche», отсутствие прямой связи между текстом и иллюстрацией и тотальную художественную автономию мастеров, решившихся на сотрудничество с «NIB». Ровно та же тенденция наблюдается во втором и третьем выпусках приложения.

Творческий союз Ж. Ренара и Ф. Валлоттона в феврале 1895 г. приносит не менее интересный результат. По словам П.-А. Буррелье, литературный текст представляет собой «идиотские рубленные диалоги, состоящие из рекламных автоматизмов» [68, p. 481]. Эти фразы создают шум городской толчеи, бессмысленное словесное море, в котором постоянно купается житель современного мегаполиса. Художник создает шесть рисунков. Три, самые крупные по формату, помещаются на обложке (1) и развороте (2). Оставшиеся, тематически нейтральные, располагаются на последней странице.

Обложку Ф. Валлоттон решает посвятить исследованию городских социальных типов (илл. 225). В огромном пятне на переднем плане едва читаются

слившиеся воедино фигуры двух клириков. Чуть поодаль художник рисует фланирующего молодого денди в высоком цилиндре. Его путь пересекают две надменные дамы, высоко задравшие нос и горделиво вышагивающие в центре листа. В правой части композиции собралась толпа зевак, которые смеются над чем-то, что находится вне поля зрительского видения. Поводом для их безудержного веселья, возможно, послужила уличная свора, речь о которой идет в названии рисунка — «Как же счастливы собаки». Однако не следует сбрасывать со счетов и версию, при которой подпись может относиться к персонажам описываемой сценки и указывать на пренебрежительное отношение художника к уличной толпе.

В остальных иллюстрациях к февральскому номеру «NIB» Ф. Валлоттон придерживается той же тематической линии, что была задана в обложке. Первый рисунок разворота реконструирует перед зрителем пляж популярного морского курорта (илл. 226), берег которого переполнен отдыхающими. Завернутые в полотенца мужские фигуры, словно пингвины, неподвижно стоят на берегу. В это время женщины и дети в черных купальных костюмах хаотично бултыхаются в море. Ф. Валлоттон презрительно подчеркивает отсутствие удовольствия от водных процедур и морского отдыха во время наплыва туристов. Толпа претит мастеру и на светском приеме, сценка из которого разворачивается во второй половине разворота. Мы видим стайки людей, которые ведут беседу во время торжественного приема. Все они обезличены. Чтобы усилить ощущение бесполезности происходящего, некоторых персонажей художник даже лишает глаз и носа. Ф. Валлоттон работает крупным пятном, не позволяя лишней детали проникнуть в усиленно ритмизованную композицию. В результате, толпа начинает шуметь, хаотично двигаться, надоедать и вызывать отторжение.

Художественным оформлением последнего, третьего номера «NIB», занимается П. Боннар. Он работает в паре с Р. Коолюсом. И это скорее совместный проект, ибо в нарушение сложившейся традиции иллюстрации коррелируются с текстом на содержательно-тематическом уровне. Это особенно заметно на последней полосе «NIB». Здесь П. Боннар точно следует тексту коротких

четверостиший Р. Коолюса. Если тот воспевает детскую бутылочку Эдуарда Робера, художник рисует ребенка, потягивающего из нее молоко. Когда поэт говорит о кормлении детей, П. Боннар изображает женщину в окружении орущей малышни. К сожалению, это не добавляет цельности общего композиционного решения, но тем не менее связывает текст и иллюстрацию воедино.

Совсем иначе воспринимается первая полоса и разворот. На обложке «Карнавального NIB» (а именно такой пояснительный подзаголовок решили использовать создатели) красуется танцующий молодой буржуа (илл. 227). Засунув руки в карманы и покуривая сигару, в подражание Валентину Бескостному он вскидывает в стороны согнутые ноги. Ему привычны движения канкана, что подчеркивается жирной штриховкой, которая ритмично и ровно ложится на поверхность его костюма. Позади главного героя виднеется танцующая толпа, исполненная несколькими тягучими упругими линиями. Огромная пространственная пауза, разделяющая передний и задний планы, вместе с сильно завышенной линией горизонта работают на создание мощного композиционного эффекта, который втягивает зрителя в бешеный ритм танца и делает его одним из участников карнавала.

Кульминацией танцевальной импровизации становится разворот «NIB». Карнавальные образы заполняют все пространство листа. Композиция построена таким образом, что взгляд зрителя движется по кругу против часовой стрелки. Толпа танцующих, ни на секунду не останавливая движение, от центра листа поднимается резко вверх, к правому верхнему углу литографии. Далее, заставив зрителя совершить быстрый переход в верхний левый угол, П. Боннар еще больше усиливает ритмическое напряжение и наконец обрушивает наш взгляд вниз, спускаясь по акцентированным черным пятнам высоких мужских цилиндров. В центре композиции художник помещает условный натюрморт из карнавальных масок. Поданные крупным планом, они наслаиваются друг на друга, сохраняя при этом образную индивидуальность.

Благодаря единому образно-композиционному решению, разработанному П. Боннаром, третий номер «NIB» оказался самым цельным, с художественной

точки зрения. Основой для этого стал значительный иллюстраторский опыт, накопленный художником к апрелю 1895 г. За плечами П. Боннара уже имелось «Маленькое иллюстрированное сольфеджио» (1891-1893 гг.), «Сентиментальный алфавит» (1893 г.), «Маленькие семейные сцены» (1893-1895 гг.), большое количество театральных программок и многое другое. Иллюстраторский опыт и свобода в обращении с темой позволила П. Боннару превратить «Карнавальный NIB» в подлинный шедевр печатной журнальной иллюстрации 1890-х гг. и художественный апогей «La Revue Blanche».

После печати апрельского номера «NIB» «La Revue Blanche» больше никогда не возвращалась к изданию приложений. К этому моменту перестали появляться и «приклейные» фронтисписи. В 1895 г. 11 из них были собраны в так называемый «L'Album de la Revue Blanche», после чего практика распространения авторских эстампов посредством журнала была прекращена. Интегрированная в текст журнальная иллюстрация ограничилась ксилографическими портретами Ф. Валлоттона и репродукционной графикой. В 1901 г. «La Revue Blanche» ненадолго пополнило арсенал виньеток. В частности, в иллюстративно-декоративных целях были использованы 11 виньеток П. Боннара, 4 П. Рансона, 6 А. Андре, 5 К.-К. Русселя, 6 П. Синьяка, 5 К. ван Донгена, 3 А. Марке. В 1902 г. 2 виньетки в редакцию предоставил П. Синьяк. Однако говорить о системности применения указанных декоративно-иллюстративных элементов не приходится. Чаще всего редакция использовала имеющийся в распоряжении материал хаотично, без тематической привязки к тексту. Количество виньеток было очень мало. В итоге они «растворялись» внутри журнала, не производя какого-либо впечатления на зрителя. Художественно-эстетические качества виньеток также не всегда оказывались на высоте, ибо многие из них, в том числе и П. Боннара, являлись уменьшенной копией самостоятельных авторских эстампов.

После 1895 г. художественная иллюстрация переместилась со страниц «La Revue Blanche» в дочерние проекты братьев Натансон. Одним из главных среди них стал политико-сатирический журнал «Le Cri de Paris». Он был основан Александром Натансоном в конце января 1897 г. и просуществовал вплоть до

1940 г. К его иллюстрированию были привлечены ведущие графики Belle Époque. С ним сотрудничали Ж. Шере, Ж.-Ф. Раффаэлли, Т.-А. Стейнлен, Ш. Леандр, Г.-А. Жоссо, О. Рубий, Л. Каппьелло, Ж. Гранжуан, П. Ириб и многие другие. Главным иллюстратором «Le Cri de Paris» по праву следует считать Эрманн-Поля. За годы сотрудничества с журналом он создал более 250 иллюстраций. Обложки для «Le Cri de Paris» разрабатывали Ф. Валлоттон, А.-Г. Ибельс, Л. Каппьелло и О. Рубий. Успешность, популярность и жизнестойкость данного издания способствовали появлению ряда подражателей. К таким можно отнести, к примеру, основанный в 1915 г. и существующий по сей день «Le Canard enchaîné».

Другим важным проектом «La Revue Blanche» стало основание в 1897 г. собственного издательства. Здесь печатались художественные альбомы, иллюстрированные книги, выходили теоретические труды, чья проблематика затрагивала изобразительное искусство. Одной из первых здесь была отпечатана «Ноа ноа» П. Гогена. В 1898 г. в издательстве «La Revue Blanche» вышла «От Делакруа до неоимпрессионистов» П. Синьяка.

Вклад «La Revue Blanche» во французскую культуру Fin de Siècle трудно переоценить. Несмотря на относительно небольшой опыт журнального иллюстрирования, это малое ревю сумело перевернуть представление французов о форме существования литературного журнала. Братья Натансон сноровисто лавировали в иллюстративно-графическом море Парижа и умело находили ту формулу художественного успеха, которая была неподвластна их прямым конкурентам. «La Plume» без меры перенасыщал страницы репродукциями продаваемых плакатов. «Gil Blas» не обладал достаточным эстетическим вкусом, чтобы собрать крепкую команду художников-иллюстраторов. «L’Escarmouche», являясь отчасти детищем А. де Тулуз-Лотрека, на какое-то время совершил настоящий журнальный прорыв, но век его оказался недолог. Благодаря включенности в художественные процессы современности и личной заинтересованности издателей именно «La Revue Blanche» стал истинным издательским двигателем 1890-х гг.

§ 3.3. Политико-сатирический журнал 1900-х гг. «L’Assiette au beurre»

3.3.1. История возникновения и особенности коммерческого существования журнала «L’Assiette au beurre»

4 и 5 апреля 1901 г. в ведущих французских изданиях[22] появилось рекламное объявление (илл. 228), информирующее об открытии нового цветного иллюстрированного сатирического журнала под названием «L’Assiette au beurre». Реклама уверяла, что издание «резюмировало все доселе известные прогрессивные достижения технологии печати, гравюры и цвета» и собрало лучших представителей сатирической прессы Франции — Ж.-Л. Форена, Эрманн-Поля, Ш. Юара, Ш. Леандра, Т.-А. Стейнлена, Ж. Вебера, А. Виллетта и многих других. В объявлении также сообщалось, что вместе с первым номером, «который следует требовать повсюду», читатель гарантированно получит 8 цветных эстампов размером 25 x 25 см, 1 цветную гравюру размером 45 x 25 см и 7 черно-белых оттисков 0.45 x 0.25 см. Авторство этих работ также принадлежало уже перечисленным выше иллюстраторам.

Анонс об открытии «L’Assiette au beurre» имел укрупненный формат и занимал всю ширину рекламной полосы. Помимо размеров объявление привлекало зрительское внимание с помощью богато разработанной декоративной рамки, стилистическое решение которой соответствовало развитой фазе французского ар нуво, и рисунка, на котором молодая и привлекательная девушка убегает от толпы преследующих ее мужчин. Судья уже почти дотянулся до огромной карнавальной маски, которая скрывает лицо героини. Буржуа, бегущий чуть поодаль, протягивает ей мешок золота. Генерал оголил саблю и решительно ринулся вперед, чтобы отбить проказницу у конкурентов. За ним несется кюре и что-то яростно кричит на

[22] Рекламное объявление первого номера «L’Assiette au beurre» было опубликовано в крупнейших печатных органах французской столицы «L’Echo de Paris», «L’Aurore», «Le Temps», «Gil Blas». В связи с техническими сложностями «Le Figaro» был вынужден напечатать рекламное объявление «L’Assiette au beurre» дважды, сначала 4, а затем 5 апреля. В 1902 г. оно было опубликовано повторно в «L’Echo du Nord», «Le Petit Jounal», «Le Progrès de Lyon» и некоторых других провинциальных изданиях.

ходу. Лишь один Наполеон Бонапарт отвернулся в противоположную сторону и с изумлением встречает горделиво вышагивающего вперед Людовика XIV. Маленькая маска-закорючка в нижнем правом углу литографии подсказывает имя автора рисунка. Им является Огюст Рубий, один их лидеров среди мастеров «L’Assiette au beurre» в период с 1901 г. по 1905 г.

Его маленькое рекламное объявление — квинтэссенция тех художественных свершений, которые будут сделаны «Кормушкой» в первое десятилетие XX в. То, что целое поколение художников интуитивно искало и реализовывало в рамках самых разных издательских проектов 1880 — 1890-х гг., «L’Assiette au beurre» сведет наконец к единому знаменателю. Бережно относясь к аутентичности авторской стилистики, за первые несколько лет работы редакция последовательно выработает универсальную графическую формулу, где замена переменной, выраженной в виде индивидуального художественного метода, не будет сказываться на изменении общей иллюстративно-графической стратегии журнала. Художественное лицо «L’Assiette au beurre» всегда будет оставаться на высоте. Линия всегда будет столь же гибкой и упругой, как в рекламном объявлении О. Рубийя. Пятно будет броским, а образ — хлестким. Повышенная нарративность журнальной иллюстрации рубежа веков будет доведена до уровня, при котором поясняющая подпись будет фактически отброшена за ненужностью. Роль эмоционализатора возьмет на себя цвет. С каждым годом он все больше будет интенсифицироваться и в итоге превратится в крупную локальную заливку. Колористическая насыщенность рисунков окажется созвучна фовистским цветовым обобщениям.

«L’Assiette au beurre» также возведет в культ образно-тематическую эклектичность, позволяющую проводить самые смелые аналогии между актуальными событиями настоящего и прошлого. При этом, серьезные проблемы, к обсуждению которых иллюстраторы будут приглашать зрителя-читателя, всегда будут сохранять иронично-сатирическую тональность. Игровое карнавальное начало будет присутствовать в журнале ничуть не меньше, чем в свое время в «Le Chat Noir». Анархистско-фумистское наследие «Черного кота» даст о себе знать и

в составе иллюстраторов «Кормушки», и в таких базовых для журнала вещах, как название. На второй странице первого номера журнала от 4 апреля 1901 г. А. Виллетт сделает громкое двухстраничное заявление, в котором потребует «предоставить доступ к кормушке для всех». Этой фразой он прямо повторит предвыборный слоган Альфонса Алле, произнесенный в стенах кабаре Р. Сали в 1893 г., и, таким образом, окончательно свяжет «Le Chat Noir» и «L’Assiette au beurre» [81, p. 3].

Вместо иллюстрированного рекламного объявления, исполненного О. Рубийем, «Gil Blas» предпочел опубликовать краткую программу будущего иллюстрированного издания. 5 апреля 1901 г. на третьей полосе номера было напечатано: «Появление “L’Assiette au beurre” — величайшее событие наших дней. Это самое грандиозное свершение современной иллюстрированной журналистики <…> Он на голову превосходит все то, что до сих пор создавала сатирическая иллюстрированная пресса». Как бы амбициозно не звучало такое утверждение, с ним трудно спорить. Действительно «L’Assiette au beurre» предлагал абсолютно новый формат иллюстрированного издания. В отличие от популярных «Le Rire» и «Le Sourire», «Кормушка» никогда не занималась тем, что можно было бы обозначить как графическая компиляция, при которой мастера разных стилевых направлений, разных поколений и разных же политических взглядов бездумно объединялись редакцией под крылом одного выпускаемого номера для получения максимальной финансовой выгоды. «Le Rire» и «Le Sourire» не чурались перепечатки рисунков, ранее уже опубликованных в других изданиях[23]. Редакция не обращала внимания на сатирическое содержание литографий. Рядом друг с другом могли появиться политические заявления Т.-А. Стейнлена и бытовые сценки с парижскими гаманами Ф. Пульбо. Обложка «Le Rire» и «Le Sourire», тематически никак не связанная с содержанием журнала, обычно была цветной, а

[23] При этом «Le Rire» в выходных сведениях на обложке всегда подчеркивал, что репродуцирование рисунков, опубликованных в журнале, строго запрещено на территории Франции и за ее пределами.

разворот по-прежнему оставался черно-белым. Три последние полосы почти целиком отдавались под рекламные объявления.

Для сравнения приведем в пример номер «Le Rire», опубликованный 13 апреля 1901 г. На его обложке красуется великолепный цветной рисунок Ш. Леандра под названием «Мсье Лубе и его кузен герцог Генуэзский» (илл. 355). Объектом насмешки художника становится дипломатический конфуз, случившийся при поездке президента Франции в Ниццу и Тулон. От лица Эмиля Лубе подпись сообщает: «Там, где герцог Генуэзский, всегда хорошо». Ш. Леандр верен себе: он строит простую устойчивую композицию, смело работает академической штриховкой, дозированно использует цвет. Будучи великолепным шаржистом, художник делает своих героев максимально узнаваемыми, но избегает лишней фотографичности. Позы героев, выражения их лиц, поворот голов, хитрый прищур Э. Лубе — все подается в суховатой графической манере, лишний раз убеждающей зрителя в объективном документализме Ш. Леандра. За обложкой, занимающей всю первую полосу, следует разворот с небольшим юмористическим рассказом «О проституции, или Оскорбления нравов». Его сопровождают созданные на скорую руку черно-белые иллюстрации Фернана Фо (илл. 356). Далее, на том же развороте справа, имеется comic strip Карлегля (илл. 357). Под ним публикуется стихотворения «Няньки» Жака Редеспержера, к которому по необъяснимым причинам в качестве иллюстрации искусственно присоединяются карикатура Жоржа Д’Эспанья «Архитектор» (илл. 358) и, уже на втором развороте, этнографически точный рисунок Жоржа Фердинанда Биго [159] «Баня в Японии» (илл. 359). Второй разворот закрывают два стрипа — «Ужасные игры физиономии» Жозефа Эмара (илл. 360) и «Бедный дюмане» О’Галопа [150, pp. 23-34] (илл. 361). Третий разворот окончательно теряет архитектоничность и представляет собой конгломерат из разных карикатур Франк-Ноэна, Э. Тапа (илл. 362) и А. Сомма (илл. 363). Уже ничто не предвещает ничего хорошего, как вдруг появляется огромный, занимающий сразу весь четвертый разворот политический рисунок Ж. Гранджуана «Боже, императора защити? Боже, царя храни?!» (илл. 364), посвященный разгону студенческих выступлений в Германии и России. После масштабной и динамичной

работы Ж. Гранджуана «Le Rire» резко снижает уровень политического накала и возвращается к поверхностному юмористическому comic strip Ж. Эмара, А. Рувейра, Ж. Депаки и Ж. Дело. Оставшиеся страницы отдаются под плотно прижатые друг к другу рекламные объявления. Они набраны настолько мелких шрифтом, что их почти невозможно прочесть.

В итоге, номер «Le Rire» выглядит составленным на скорую руку. У него нет единой идейно-тематической концепции, которая могла бы сформировать образ и направление издания. Его художественно-стилевой оформление (если оно вообще есть) слабо узнаваемо. Обращение к читателю происходит исключительно за счет укрупненного набора текста титульного листа и броской иллюстрации на обложке. И все это связано с тем, что у «Le Rire» отсутствует четкое представление о составе своей целевой читательской аудитории. В погоне за финансовой выгодой журнал старается угодить вкусам самой широкой публики. Его цель — занять максимально большую нишу на информационном рынке Франции и франкоговорящих стран. «Le Rire» без труда ее достигает, принеся в жертву художественные качества выпускаемой продукции и идейно-тематическую определенность издательской концепции.

На фоне «Le Rire» «L’Assiette au beurre» положительно выделяется четким пониманием будущей стратегии. Он ориентирован на социально-политическую прессу анархического характера. Образцом для него служат «Le Libertaire», начавший выпускать ежедневное иллюстрированное приложение в 1899 г., «Les Temps Nouveaux», рисунки для которого создавали Т.-А. Стейнлен, Эрманн-Поль, Ф. Валлоттон, П. Синьяк, М. Люс, Ж. Гранджуан и многие другие, «Le Cri de Paris», политическое детище издательского дома братьев Натансон, «L'Ennemi du Peuple». Из антиклерикальной прессы единомышленником «L’Assiette au beurre» можно считать «La Raison». Уже к 1903 г. «L’Assiette au beurre» накопит достаточно сил, чтобы служить образцом для ряда довольно известных печатных СМИ. В подражание «Кормушке» начнет выходить ежедневный антиклерикальный республиканско-социалистический журнал «L’Action». С ним плотная стилистическая связь «L’Assiette au beurre» будет поддерживаться

благодаря двойному сотрудничеству Г.-А. Жоссо. Другим важным печатным органом, прообразом для которого также частично послужит «Кормушка», станет антимилитаристский «La Guerre Sociale», открытие которого, с иллюстративной точки зрения, немедленно поддержат Ж. Гранджуан и А. Деланнуа.

Надо полагать, что в определении образно-тематическим диапазона нового издания создатель «L’Assiette au beurre», Самуэль Шварц, ориентировался прежде всего на тот журнальный фонд, который уже с лихвой имелся в его издательском доме. В 1900 г. в подражание «La Vie parisienne» и набирающему популярность «Cocorico» он основал «Le Frou-Frou». Характер иллюстраций этого старшего собрата «L’Assiette au beurre» вызывает изумление, ибо карикатуры, которые в нем содержатся, часто балансируют на грани эротики и откровенной порнографии. Сомнительность содержания, однако, не помешала «Le Frou-Frou» добиться успеха у читателя. Недолгой популярностью пользовался и «Le Pompon», еще одно печатное детища С. Шварца, к изданию которого он приступил в февраль 1901 г. Казарменный юмор соединяется здесь с неприкрытым антидрейфусарством и топорным художественным оформлением. За «Le Frou-Frou» и «Le Pompon» следуют «Sans-Gêne» и «Le Tutu», выпуск которых приходится на март 1901 г. В 1902 г. С. Шварц расширяет список печатных изданий, открывая «Le Gavroche», «Journal de la famille», «Les Concours pour tous», «L'Art décoratif pour tous» и «Le Pied-de-nez».

Список журналов, входящих в издательский дом Самуэля Шварца, свидетельствует о том, что владелец считал диверсификацию печатной деятельности наиболее выгодной моделью экономического существования. Журналы были разделены по тематическому принципу. Каждый должен был охватить определенный сегмент читательской аудитории, будь то мужчины в возрасте от 15 до 60 лет, ищущие легкого развлекательного чтива («Le Frou-Frou», «Le Tutu»), замужние женщины, желающие пополнить знания по ведению хозяйства и организации семейной жизни («Journal de la famille»), любители искусства всех возрастов («L'Art décoratif pour tous»), представители армии («Le Pompon») и т. д. Появление «L’Assiette au beurre» в этой связи является очередным

экономически выверенным экспансионный шагом на пути С. Шварца к охвату все большей аудитории. Видеть в нем некий высокий политический порыв, утопичную мечту об изменении политической ситуации во Франции, социально-анархистскую потребность в приближении Всемирной революции и т. п. не стоит. С. Шварц прежде всего делец, а уже потом представитель французской интеллектуальной элиты.

В таком случае важно определить тот самый неохваченный сектор читательской аудитории, на которую рассчитывал издатель. Элизабет и Мишель Диксмье определяют его следующим образом: «… целевой аудиторией [«L'Assiette au beurre»] была та, которую составляли мыслящие люди и художники, те, которых мы без сомнения можем определить как либеральную и думающую буржуазию» [114, p. 22]. В 1890-е гг. большая часть той самой «думающей буржуазии» была занята чтением «малых» литературных ревю и собиранием эстампов. Однако панамский скандал, дело Дрейфуса, рост шовинистских настроений в обществе, приток людей в города, урбанизм, увеличение численности рабочего населения, эсхатологическое ожидание конца века, — все это прервало символистскую потребность в художественно-литературном эскапизме. Благостный дендистский эстетизм умер вместе с Оскаром Уальдом. «Думающая буржуазия» очнулась от сладкого сна в пюви-де-шаванновской Аркадии и с удивлением оглянулась вокруг. В этот самый момент С. Шварц прозорливо предложил ей новый формат журнально-иллюстративного высказывания — «L'Assiette au beurre».

Схема продаж и система распространения нового журнала мало чем отличалась от того, как продвигались остальные печатные издания, принадлежащие С. Шварцу. Номера «L'Assiette au beurre» можно было приобрести в киосках и книжных магазинах, а также по абонентской подписке. Если читатель предпочитал получать журнал раз в месяц, то высылаемая по указанному адресу журнальная подборка сопровождалась специальной папкой для хранения. За подписчиком также оставлялась возможность докупать уже вышедшие в свет номера. Для этого следовало обратиться в редакцию. Здесь можно было приобрести

опубликованные ранее оригинальные рисунки, открытки и номера, отпечатанные на фотографической бумаге Agfa [114, pp. 43-46].

Обычно «L’Assiette au beurre» печатался типографским способом с помощью цинкографии. Поскольку цинковое клише не пригодно для воспроизведения полутонов, финальное решение о том, какие цвета будут использованы для наилучшей передачи подданного художником оригинала, совместно принимали издатель и редактор [114, p. 39]. В случае особой ценности выпускаемой художественной продукции оригинальная техника могла быть сохранена. Так случилось трижды — в 1901 г., 1902 г. и 1909 г. 4 июля 1901 г. номер «L’Assiette au beurre» был отпечатан литографическим способом. Он представлял собой сборник политических карикатур Эрманн-Поля, объединенных общим названием «Война» (илл. 244-251). 1 марта 1902 г. редакция вновь прибегла к литографии для того, чтобы издать «Преступления и наказания» Ф. Валлоттона (илл. 301-306). 31 июля 1909 г. плоская печать по камню была использована в третий раз при издании «Постелей» Деметриоса Галани (илл. 342). Использование дорогостоящего и качественного способа печати непременно сказывалось на цене номера. Для сравнения, «L’Assiette au beurre» с валлоттонскими «Преступлениями и наказаниями» стоил 50 сантимов, в то время как предшествующий ему номер от 26 февраля 1902 г. (не менее известный и провокационный благодаря рисункам Т.-А. Стейнлена под названием «Справедливость. Видение Гюго») обошелся читателю на 10 сантимов дешевле. Последующий за валлоттоновским выпуск, авторство рисунков которого принадлежало Санче, 8 марта 1902 г. стоил всего 30 сантимов.

Редакция «L’Assiette au beurre» также подготавливала и распространяла специальные выпуски и отдельные иллюстрированные приложения. С 15 августа по 19 сентября 1901 г. было выпущено 6 номеров «Les Tartines de “L’Assiette au beurre”». С 17 февраля по 7 апреля 1906 г. в печать вышли 8 номеров скандальных «Les Masques de “L’Assiette au beurre”». В 1902 г., 1907 г., 1908 г. и 1909 г. «Кормушка» порадовала читателей изданием «L’Almanachs de “L’Assiette au

beurre”», куда вошли лучшие, по мнению редакции, рисунки журнала на прошедший период.

По сравнению с ближайшими конкурентами, тираж «L’Assiette au beurre» был довольно велик. Э. и М. Диксмье путем долгих математических вычислений, сравнений количества заявленной выпускаемой продукции и записей в журнале С. Шварца, приходят к выводу о том, что тираж «Кормушки» в разные годы варьировался от 25000 до 40000 экземпляров [114, p. 45]. «La Guerre Sociale», к примеру, держался приблизительно тех же цифр. В 1906 г. его тираж был 25000 экземпляров, к 1911 г. он вырос до 50000. В 1902 г. «Le Temps Nouveaux» ограничивался 5000. Сравнивать «L’Assiette au beurre» с такими монстрами от печати, как «Le Figaro», у которого в начале XX в. тираж доходил до 260000, было бы некорректно. «Кормушка» все время существования была специализированным изданием, рассчитанным на узкую и довольно специфическую аудиторию. «Le Figaro», наоборот, был одним из лидеров европейской прессы, ориентированным на удовлетворение универсальных нужд среднестатистического обывателя.

Читатель «L’Assiette au beurre» был человеком мыслящим, хорошо обеспеченным, интересующимся изобразительным искусством, склонным к собирательству и меценатству. Самым прямым доказательством тому может быть цена «Кормушки». В разные годы она варьировалась от 25 до 75 сантимов за номер, что почти в 1,5–2 раза превышало стоимость аналогичных изданий. К примеру, в январе 1901 г. «Le Rire» и «Le Sourire» стоили 15 сантимов. «Le Temps Nouveaux» можно было приобрести за 10 сантимов. В 1897 г. «Le Cri de Paris» стоил 30 сантимов, но постепенно цена снижалась, и к 1901 г. опустилась до 15 сантимов. В 1909 г. в одном из писем Андре де Жонсьеру, директору «L’Assiette au beurre» в период с 15 октября 1904 г. по 15 октября 1912 г., Ж. Гранджуан так характеризует аудиторию «Кормушки»: «…это просвещенные буржуазные либералы, немного скептически настроенные, но очень чувствительные <…> поэтому определенно бесполезно и вредно делать из «L’Assiette au beurre» революционный журнал. Публика, покупающая его по 10 су, никогда революционерами не будет» [270].

«L’Assiette au beurre» действительно изначально задумывается как журнал для способного критически мыслить буржуа. Однако этот пресловутый буржуа, в тишине кабинета с улыбкой рассматривая рисунки Т.-А. Стейнлена, Г.-А. Жоссо или Ж. Гранджуана, не готов открыто выступить против правительства и государственной машины. По сути, лицо читателя «L’Assiette au beurre», особенно в первые годы существования издания, может быть определено как то, что ныне принято называть bobo — bourgeois-bohème [75]. «Кормушка» — это журнал, созданный bobo и для bobo.

В свою очередь, это объясняет некоторые образно-тематические и иконографические особенности. К примеру, на страницах «L’Assiette au beurre» редко встретишь образ рабочего, представленного в процессе исполнения трудовых обязанностей. Чаще всего он изображен на улице в эпицентре бушующей толпы, шумящим, выкрикивающим лозунги, выковыривающим булыжники из мостовой и яростно бросающим их в подоспевших полицейских. Крестьянский быт, популярный среди представителей реалистического и натуралистического направления в изобразительном искусстве Франции второй половины XIX в., также мало интересен иллюстраторам «L’Assiette au beurre». Зато одной из магистральных тем является едкая сатира над мещанскими нравами французского буржуа. Картина обывательского быта представлена широко, во всевозможных разворотах, богатстве оттенков и со знанием тонких нюансов буржуазной повседневной действительности.

Это происходит от того, что художник, подобно создателю и читателю журнала, не имеет представления об истинных условиях проживания парижского рабочего и ремесленного люда конца XIX — начала XX вв. За исключением Ж.-Л. Форена, А. Робида и П. Баллюрио, большинство мастеров «L’Assiette au beurre» — выходцы из все той же буржуазной среды, что и их заказчик и читатель. А. Виллетт и Ш. Леандр происходят из семей офицеров. Эрманн-Поль и Абель Фэвр — сыновья врачей. Родители А. Деланнуа и М. Радиге — коммерсанты, а отец Ф. Пульбо — учитель. При рассмотрении революционно заряженных рисунков «L’Assiette au beurre» может сложиться ложное впечатление о том, что

некоторые мастера настроены особенно решительно. К примеру, остросоциальные и политические рисунки Т.-А. Стейнлена звучат почти как призывы к действую. Их насыщенный колорит оглушает всполохами красной краски, а мощная уверенная линия тянет вперед, к освоению все нового и нового пространства. Но это скорее качественно сделанная и глубоко продуманная художественная уловка. Не следует забывать о том, что к моменту прихода в «L'Assiette au beurre» художники-графики старшего поколения, к которым относится и Т.-А. Стейнлен, находятся на пике популярности и финансового успеха. Это опытные мастера, художественный багаж которых включает в себя далеко не одно печатное иллюстрированное издание. Не только Т.-А. Стейнлен, А. Виллетт — график, чей стиль известен публике вот уже более 20 лет, еще со времен кабаре «Le Chat Noir». В начале XX в. живописное и графическое творчество Ж.-Л. Форена знакомо публике ничуть не хуже, чем искусство его друга Э. Дега. За год до прихода в «L'Assiette au beurre» имя А. Робида гремит на весь мир, ибо именно он был автором и реализатором проекта под названием «Старый Париж» для Всемирной выставки 1900 г. Примеры можно множить. Ясно одно, художники старшего поколения, т. е. те, что на начальном этапе займут лидирующее положение в «L'Assiette au beurre», имели достаточный опыт, чтобы умело и успешно создавать на заказ востребованные произведения графического искусства, ориентированные на удовлетворение эстетических и одновременно социально-политических потребностей конкретной аудитории. Конечно, это ни в коем случае не дает нам повода подозревать художников в лживости и конъюнктурности. Большинство из них действительно активно сочувствовали анархистскому и социалистическому движениям. Однако в момент работы над иллюстрациями художники и редакторы никогда не забывали, что «Кормушка» — это, в первую очередь, высокодоходный коммерческий проект, а уже потом прекрасная художественная площадка для относительно свободного ведения политической дискуссии, о чем лишний раз свидетельствует приведенная выше цитата из письма Ж. Гранджуана.

Доходность «L'Assiette au beurre» была довольно высока и достигалась в основном благодаря завышенной цене на журнал. Это позволяло исключить из

обложки и внутреннего блока издания такую важную коммерческую составляющую, как реклама. Начиная со второго номера, рекламные объявления, подаваемые в «L’Assiette au beurre», печатались на отдельном листе, который потом вкладывался в номер[24]. Такая форма существования коммерческих объявлений имела самое позитивное воздействие на единство художественного строя «L’Assiette au beurre». В отличие от других иллюстрированных изданий, в «Кормушке» реклама не отнимала у художника последние несколько полос номера. Мастер мог мыслить 16 — 24 листа журнала как целостное художественное произведение, в котором ему подвластны и структурно-пространственная организация, и изобразительно-графическое решение.

В истории «L’Assiette au beurre» можно выделить несколько этапов, которые кардинально отличаются друг от друга.

Начальный и самый продуктивный этап связан с именем отца-основателя «Кормушки» Самуэлем Шварцем. 4 апреля 1901 г. он выпускает первый номер «L’Assiette au beurre». Свою задачу С. Шварц видит в создании художественного журнала, носящего социальный характер, о чем громогласно заявляет во вложении к номеру от 16 мая 1901 г. В колонке главного редактора он пишет: «Важно добавить, что за пределами искусства «L’Assiette au beurre» посвятит себя социальной защите. Действительно, мы достигли той точки в Истории, где необходимо, особенно в журнале, обращающемся к мыслящим людям и творцам, выработать решения социального вопроса в самых разнообразных его аспектах»[25]. Ощущение повышенной социальной ответственности, которую берет на себя «L’Assiette au beurre», находит отражение в пропорциональном соотношении бытовой и политической карикатуры. Несомненно, основные художественные достижения будут сделаны в рамках политических графических высказываний. Во

[24] В период с 30 декабря 1911 г. по 15 октября 1912 г. в попытке спасти увядающий журнал редакция приняла решение интегрировать рекламу в номер. С этих пор ее невозможно было отделить. Она заняла от одной до трех полос шестнадцатистраничного издания. Рекламные объявления самого разного сорта наводнили «L’Assiette au beurre» и окончательно отвернули от него оставшегося верного читателя.

[25] L’Editeur. Assiette au beurre. Un encart. № 7, 16 mai 1901.

время правления С. Шварца будут изданы: «Война» Эрманн-Поля от 4 июля 1901 г., «14 июля» Т.-А. Стейнлена от 11 июля 1901 г. (илл. 252-259), «Смирно!» Г.-А. Жоссо от 25 января 1902 г. (илл. 292), его же «Пожирания»[26] от 12 сентября 1901 г. (илл. 262), «Справедливость. Видение Гюго» Т.-А. Стейнлена от 26 февраля 1902 г. (илл. 293-300), «Преступления и наказания» Ф. Валлоттона от 1 марта 1902 г. и многое другое. Несмотря на яростную политическую атаку, развлекательно-бытовая карикатура не сдает своих позиций в журнале и выступает в качестве регулятора, снижающего градус повышенной напряженности.

К весне 1902 г. издательский дом С. Шварца начинает испытывать финансовые трудности. 20 марта 1902 г. суд выносит решение о признании предприятия банкротом и вводит внешнее управление. Первые же результаты аудита демонстрируют дефицит в размере 233422 франков [114, p. 24]. Для спасения дела С. Шварц представляет кредиторам проект экономического оздоровления. Те его принимают, но суд отказывается его признать целесообразным. В результате в сентябре 1902 г. группа кредиторов создает Анонимное общество объединенных иллюстрированных журналов, целью которого является выкуп активов издательского дома. После почти года судебных тяжб 17 июня 1903 г. С. Шварц получает решение о назначении штрафа и юридической ликвидации предприятия. 11 июля 1903 г., когда выходит последний номер под его редакцией, активы издательского дома уже принадлежат Анонимному обществу объединенных иллюстрированных журналов.

Экономические сложности, сопряженные с судебными разбирательствами, не препятствуют сохранению периодической регулярности издания «L’Assiette au beurre». Несмотря ни на что, журнал продолжает выходить еженедельно[27]. Это достигается за счет того, что С. Шварц как главный редактор приступает к

---

[26] Оригинальное французское название данного номера — «Les Tapinophages» — дословно непереводимо на русский язык. Слово, использованное во множественном числе для подзаголовка журнала, было выдумано Г.-А. Жоссо специально для обозначения глубокой коррумпированности юридического мира Франции периода Третьей Республики. [156, p. 287].

[27] С 4 апреля по 28 сентября 1901 г. «L’Assiette au beurre» выходил по четвергам. В октябре 1901 г. выход «Кормушки» переместился на субботу.

подготовке номера задолго до его выхода в свет. Э. и М. Диксмье отмечают, что «иногда подготовка занимала несколько месяцев, иногда растягивалась на целый год. К примеру, во вкладыше к номеру от 6 сентября 1902 г. приводится список из более двадцати номеров, находящихся в процессе подготовке. Большая их часть была опубликована» [114, p. 22].

Вместе с уходом С. Шварца закончилась золотая эпоха в истории «L’Assiette au beurre». Постепенно состав мастеров начал меняться. Из года в год маститые художники все чаще уступали место молодежи. Качество выпускаемой художественной продукции постепенно падало и не всегда соответствовало высоким стандартам, принятым в период с апреля 1901 г. по июль 1903 г. 9 декабря 1903 г. Анонимное общество объединенных иллюстрированных журналов приняло устав и начало активный поиск будущего покупателя. 15 октября 1904 г. он наконец нашелся. Им стал Андре де Жонсьер, успешный делец, недавно начавший заниматься издательской деятельностью. На момент покупки «L’Assiette au beurre» и доставшегося в нагрузку «Le Frou-Frou» в журнальный пул нового владельца входили: «Le Jean-qui-rit», «L'Amour», «L'Épreuve», «Le Journée», «La Gadriole», «La Photo pour tous» и еще с десяток наименований желтой иллюстрированной прессы. Все они были объединены в общество «Современные издания», куда вошла и «Кормушка». Сравнивая качество иллюстраций и состав художников «Le Jean-qui-rit» и «L’Assiette au beurre», можно смело утверждать, что до покупки 1904 г. Андре де Жонсьер прежде не имел дела с действительно качественной иллюстрированной прессой, к созданию которой привлечены звезды графической авансцены Франции. Чтобы справиться с «L’Assiette au beurre», был нанят Поль Перрен. Он казался вполне опытным главным редактором. За его плечами было управление малым литературным ревю «Fin de Siècle». В период с 1902 г. по 1908 г. он издал несколько книг [114, p. 32]. Но следует учитывать, что Поль Перрен был что называется «homme de lettres» и имел слабое представление об особенностях существования и управления нелитературным сугубо художественным иллюстрированным журналом. В течение 6 лет редакторской деятельности Поль Перрен планомерно усиливал развлекательно-юмористическую карикатурную

линию и резко снижал количество выпусков, посвященных социально-политической проблематике. В результате, это позволило «L’Assiette au beurre» полностью избежать претензий со стороны контролирующих органов по соблюдению закона о печати 1881 г. «Кормушка» Андре де Жонсьера проявляла высокую лояльность к власти и ее предписаниям. Это наиболее заметно, если вспомнить скандалы периода 1901 — 1905 гг. Приведем один из примеров.

28 сентября 1901 г. С. Шварц выпустил специальный номер с иллюстрациями Ж. Вебера, на последней странице которого был опубликован рисунок «Нескромный Альбион» (илл. 263). На нем была изображена молодая дама. С безудержным смехом она без стыда оголяла перед зрителем свой огромный зад. Ягодицы были превращены в обвислые щеки Эдуарда VII, богатый волосяной покров — в бороду короля Великобритании, а анус — в рот. Портретные черты Эдуарда VII были столь узнаваемы, что власть сочла рисунок Ж. Вебера оскорбительным и опасным из-за возможности нанесения вреда англо-французским дипломатическим отношениям. Номер от 28 сентября 1901 г. было запрещено выставлять в витринах киосков, а редакция «L’Assiette au beurre» получила предписание полиции изъять рисунок. С. Шварц в ответ опубликовал обращение [119], в котором указал, что «Кормушка» протестует против незаконного вмешательства и в ожидании справедливого судебного решения публикует рисунок «Нескромный Альбион» с портретом Эдуарда VII, скрытым от глаз публики (илл. 264). В результате литография получила еще большую огласку, ибо пышная синяя юбка в крупных белый горох, скрывшая изображение британского монарха, нескромно просвечивала и придавала изображению наивысшую сатирическую остроту. Номер с «Нескромным Альбионом» имел оглушительный успех. Он был переиздан 11 раз и вышел в количестве 258450 экземпляров [114, p. 44].

При редакторстве П. Перрена подобных скандалов не случалось. Конечно, можно вспомнить 1905 г., когда сразу три номера (илл. 330, 332, 333), посвященных внешнеполитическим вопросам, вызвали возмущение общественности [114, pp. 220-224, 230-232], когда «Плод постельного дерева» Ф. Пульбо от 30 сентября

1905 г. (илл. 331) был признан порнографическим, а 21 октября 1905 г. вся художественная мощь «Кормушки» обрушилась на Рене Беранже. Но эти единичные выпады следует рассматривать как постреакцию художников, еще не привыкших к новой системе управления и редакторской политике журнала.

С уходом С. Шварца «Кормушка» словно лишилась «зубов». В отличие от других журналов той же направленности и окраски, таких как «Les Hommes du Jour», «La Guerre Sociale», «La Voix du Peuple», «L'Assiette au beurre» никогда больше не подвергалась преследованиям. Ни одному рисовальщику, участвующему в художественном оформлении журнала, не было предъявлено никаких обвинений. Аристид Деланнуа получил срок за рисунок в «Les Hommes du jour» в № 12 от апреля 1908 г. (илл. 354). Жюль Гранджуан несколько раз подвергался судебному преследованию в период с 1909 г. по 1911 г., но ни разу не был привлечен за рисунки, опубликованные в «L'Assiette au beurre». Р. Дж. Голштейн полагает, что подобная лояльность со стороны власти к публикационной активности «L'Assiette au beurre» связана с особенностями состава читательской аудитории. Исследователь отмечает: «Поскольку карикатуры, за которые их [А. Деланнуа и Ж. Гранджуана] осуждали, были очень похожи на те, что безнаказанно публиковались в «Assiette», представляется вероятным, что дифференцированная реакция властей отражает факт, свидетельствующий о том, что «Assiette» был довольно дорогим журналом преимущественно с аудиторией среднего класса, в то время как преследуемые издания имели более пролетарскую ориентацию» [136, p. 254]. Фактор социальной принадлежности читательской аудитории несомненно важен в контексте выявления причин лояльности властей к «L'Assiette au beurre». Однако не меньшее значение имеет и редакторская политика П. Перрена, которая, как уже было отмечено, была направлена на избегание открытого обсуждения острых политических вопросов.

Признаки непреодолимого кризиса «L'Assiette au beurre» стали очевидны осенью 1911 г. Тогда А. де Жонсьер решил открыть два новых журнала — «Les Jours et les nuits» и «Le Courrier franco-russe». Ради осуществления замысла

владелец урезал бюджет, выделяемый на содержание «Кормушки». Это имело прямые последствия для качества печати и состава мастеров. П. Перрен отныне не имел возможности выплачивать большие гонорары известным графикам, а также стал экономить на количестве цветов, используемых при печати [114, p. 34]. Начали поступать отказы от подписки. Тираж упал. В попытке спасти «L'Assiette au beurre» А. де Жонсьер сменил главного редактора. 30 декабря 1911 г. эту должность занял французский левый поэт Анри Гильбо, до этого возглавлявший «Les Hommes du jour». К сожалению, кадровая перестановка не принесла ожидаемого результата. Вместо того, чтобы реанимировать формат, в котором «L'Assiette au beurre» успешно существовал в первые годы, А. Гильбо решил его полностью сменить. Он разделил журнал на тематические рубрики, собрал новую команду авторов, лимитировал количество иллюстративного материала, доступного для опубликования в отдельно взятом номере [114, p. 35], последние три полосы полностью отдал под рекламные объявления. «L'Assiette au beurre» перестал быть еженедельников и выходил теперь один раз в две недели. В таком формате «Кормушка» не имела шансов выжить. В результате, после года редакторской работы А. Гильбо 15 октября 1912 г. «L'Assiette au beurre» прекратило свое существование.

Главная ошибка А. Гильбо, как и А. де Жонсьера, заключалась в том, что они не понимали самой сути задуманного С. Шварцем проекта. Напомним, что еще в объявлении об открытии журнала «L'Assiette au beurre» программный акцент был сделан на высоком качестве художественной иллюстрации, которая должна была составить основу существования издания. Именно эта идея привлекла в «Кормушку» 210 художников-графиков, из которых, по подсчетам Э. и М. Диксмье, 130 оформили по меньшей мере один номер журнала, а 14 — создали иллюстрации для более четырех выпусков. Это была многонациональная команда молодых профессионалов, представляющих графические традиции самых разных стран мира от США до Японии. «L'Assiette au beurre» был площадкой, аккумулирующей новые художественные силы, вырабатывающей новые пластические формулы и придающей уверенность в своих силах тем, кто в

дальнейшем, как Ф. Купка, К. ван Донген или Х. Грис, примутся перекраивать живописную карту искусства эпохи модернизма.

3.3.2. Особенности художественного оформления «L’Assiette au beurre»

Золотая эпоха «L’Assiette au beurre» приходится на период 1901 — 1905 гг. Соблюдая данные читателю обещания, С. Шварц привлекает к участию в художественном оформлении издания лучших представителей журнальной печатной графики Франции начала XX в. В этот период в «Кормушке» печатаются Ж. Шере, Ф. Валлоттон, А.-Г. Ибельс, Ж.-Л. Форен, А. Виллетт, Т.-А. Стейнлен, Каран д’Аш, Ш. Леандр, А. Робида и многие другие.

Поначалу единство художественного решения мало заботит издателя. Отдельно взятый номер комбинируется из материала, уже имеющегося в редакции. С. Шварц с легкостью соединяет в одном выпуске рисунки мастеров разных направлений и национальных школ. Издателя не смущает стилистическая пропасть, пролегающая между, скажем, Г.-А. Жоссо и Ш. Леандром, А. Виллетом и Ф. Купкой. Действуя по примеру «Le Rire», «L’Assiette au beurre» создает эклектичный печатный продукт, у которого фактически отсутствует развитая концепция художественного оформления.

Ярким примером тому может служить первый номер «L’Assiette au beurre» от 4 апреля 1901 г. Его обложка оформлена с помощью политической карикатуры Т.-А. Стейнлена под названием «Забастовочный фонд» (илл. 229). На ней изображены рабочие, собравшиеся для подведения итогов стачки. Подпись к рисунку поясняет, что вместо финансовой поддержки министр, на имя которого рабочие отправляли петицию, прислал им 3000 вооруженных солдат. За «Забастовочным фондом» следует разворот с изложением издательской программы «L’Assiette au beurre» (илл. 230). Ее оформление доверяют А. Виллетту. Не обращая внимание на политический тон, заданный обложкой, художник работает в своем традиционном стиле. Следуя сатирическому тексту, воссоздающему историю взяточничества от Античности до наших дней, А. Виллетт наполняет незаполненные места небольшими развлекательными карикатурами. Маленькие комиксовые сценки изображают чиновника, читающего «Кормушку» в ресторане, Адама и Еву,

слизывающих нечто сладкое с подноса, установленного на голове у Змея, солдат, которые штыками гонят бедняков вперед, и т. д. Следующий разворот отдается под карикатуру Ж. Вебера (илл. 231). Здесь огромную растолстевшую Марианну, словно Гулливера, тянет вперед серая толпа маленьких исхудалых человечков. За политическим заявление Ж. Вебера следует бытовая карикатура Ш. Леандра (илл. 232). Рядом с ней — рисунок Г.-А. Жоссо (илл. 233) из серии «Пожирание». Разворот страницы 8—9 вновь отдается Т.-А. Стейнлену для публикации «Зимы» (илл. 234), рисунка с изображением двух клошаров на заснеженной парижской скамейке. За ним идут «Женская работа» Ж. Вийона (илл. 235), «Старый официант» Ш. Юара (илл. 236), «Пляска смерти» Э. Фогеля (илл. 237), «В Свете» Жанмо (илл. 238), рисунок А.-Г. Ибельса из серии «Сухари» (илл. 239), литография Ф. Купки «Блок» (илл. 240), «Со времен Гааги» О. Рубийя (илл. 241), «Парижане» Ш. Юара (илл. 242) и наконец «Практическая жизнь» Эрманн-Поля (илл. 243), закрывающая первый номер.

Очевидно, что созвездие имен, представленных в первом номере, — это рекламно-коммерческий ход, направленный на привлечение широкой читательской аудитории. С. Шварцу важно показать успешность и привлекательность нового издания. Для этого он готов открыть все карты сразу и показать читателю товар лицом. Первые несколько месяцев редактор не видит необходимости во внесении изменений в композиционное построение издания. С. Шварцу, по-видимому, кажется, что «L’Assiette au beurre» вполне конкурентоспособен за счет высокого качества цветной печати, применение которой не лимитировано обложкой и распространяется на весь листаж. Высокие гонорары, выплачиваемые художникам-графикам [114, p. 24; 253, p. XIII], и то удовольствие, с которым они предоставляют С. Шварцу рисунки, также настойчиво убеждают в правильности выбранного пути.

Ситуация меняется спустя три месяца после открытия журнала. 4 июля 1901 г. «L’Assiette au beurre» выходит с 13 антимилитаристскими литографиями Эрманн-Поля, объединенными под общим названием «Война» (илл. 244-251). Этот выпуск становится настоящим художественным прорывом. Он демонстрирует

широчайшие художественные возможности, открывающиеся при условии сохранения стилистической гомогенности публикуемой продукции. «L’Assiette au beurre» отныне становится цельным художественным объектом, создание которого исключает комбинаторный подход, используемый ранее. Словно реагируя на вызовы эпохи Красивой книги, «Кормушка» делает первый шаг на пути выработки унифицированного журнального решения, при котором издатель обращает внимание на колористическое и композиционное единство публикуемого иллюстративного материала, на соблюдение стилистической однородности при сохранении неповторимого индивидуального авторского начала, на набор, шрифт и оформление подписи. Среди многочисленной французской иллюстрированной прессы начала века «L’Assiette au beurre» первой прототипирует новый формат качественного массового журнального иллюстрированного издания.

Работая над номером «Война», Эрманн-Поль выступает наследником французской литографической журнальной традиции первой половины XIX в. Образцом для него несомненно служит О. Домье. Подобно автору «Улицы Транснонен» (1834, литография), художник работает мощными ударами литографической кисти. Рисунки выходят сочными, смелыми. В решении композиции Эрманн-Поль активно пользуется сложно построенными ракурсами. Примером может служить рисунок «Поприветствуйте любовь, которая прошла» (илл. 248), занимающий разворот 6-7 страниц. Главная героиня распласталась на земле. Ее тело развернуто головой к зрителю. Ноги раскинуты в стороны, рубашка высоко задрана и оголяет тело. Отсутствие потребности прикрыться намекает на то, что девушка мертва. Высоко поднятая линия горизонта оборачивает изнасилованное тело на зрителя. Белизна и свежесть девичей кожи контрастно подчеркивается усиленной светотенью в нижнем левом углу. Ракурс также играет большую роль в рисунке «Геройская забава» (илл. 247), в котором объектом исследовательского интереса Эрманн-Поля становится тема мародерства. Улыбающийся офицер, только что совершивший убийство, вынимает из кармана своей жертвы часы. Голова убитого занимает нижний правый угол листа. Тело поднимается резко вверх к композиционному центру рисунка. Именно здесь

Эрманн-Поль располагает руку довольного мародера. Палитра «Войны» базируется на трех основных цветах и соответствует количеству камней, с которых иллюстрации печатались, — черном, красном и желтом. Цветовая насыщенность разнится от рисунка к рисунку. Обложка отличается яркими экспрессивными заливками. Красный звучит здесь в унисон с черными литографическими чернилами. В «Геройское забаве» колористической основой становится желтый, в то время как всполохи красного на лице офицера и в луже крови на полу уравновешивают композицию. Примерно половину литографий Эрманн-Поль предпочитает печатать с одного камня. Черно-белыми остаются «Дорога к славе» (илл. 245), «Славный день настал!» (илл. 246), «Поприветствуйте любовь, которая прошла» (илл. 248), «Если бы Христос это увидел, он был разозлился?» (илл. 249), «Преступление» (илл. 250), «Наказание» (илл. 251). Расположение фигур и общее композиционное решение двух последних упомянутых рисунков отсылают к «Расстрелу повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года» Ф. Гойи (1814, музей Прадо, Мадрид). Эрманн-Поль, по-видимому, делает это намерено, устанавливая сложный коннотативный ряд как с живописными, так и графическими произведениями великого испанца. Анализ иконографического строя говорит о том, что эмоциональная окраска серии «Война» вполне созвучна «Бедствиям войны» Ф. Гойи (1810-1815, офорт, сухая игла).

По количеству опубликованных авторских номеров Эрманн-Поля следует считать лидером среди иллюстраторов старшего поколения. Для редакции «L’Assiette au beurre» он создаст минимум 15 авторских номеров[28]. Начав сотрудничество с «Кормушкой» в 1901 г., художник сохранит ей верность вплоть до 1911 г. Кризис, возникший с уходом С. Шварца и отвернувший от «L’Assiette au beurre» мастеров поколения 1880-х гг., не изменит отношения Эрманн-Поля. Он продолжит сотрудничество и будет вполне комфортно чувствовать себя рядом с

[28] Эрманн-Полем будут художественно оформлены номера «L’Assiette au beurre» от 4 июля 1901 г., 29 августа 1901 г., 23 января 1904 г., 12 марта 1904 г., 30 июля 1904 г., 29 сентября 1904 г., 8 июля 1905 г., 2 сентября 1905 г., 6 октября 1905 г., 24 февраля 1906 г., 19 мая 1906 г., 13 апреля 1907 г., 10 сентября 1907 г., 2 мая 1908 г., 7 января 1911 г.

молодым поколением графиков, представленным Ж. Гранджуаном, А. Деланнуа, Ж. д’Остойя и другими.

За «Войной» Эрманн-Поля последуют литографические сюиты и других мастеров. Так, в период с 1901 г. по 1905 г. Т.-А. Стейнлен и А. Виллетт опубликуют каждый по четыре авторских номера, Ф. Купка и А.-Г. Ибельс оформят по три, Ф. Валлоттон (илл. 301), Каран д’Аш (илл. 258), Ж. Шере (илл. 315), К. ван Донген (илл. 265), А. Робида (илл. 311), Ш. Леандр (илл. 313) и Г. Грюн (илл. 316) — по одному.

Несомненным лидером среди мастеров старшего поколения является Т.-А. Стейнлен. Он приходит в «L’Assiette au beurre» в числе первых и сохраняет верность изданию вплоть до смены редакции. Из-под его литографического карандаша выходит ряд интереснейших номеров. Все они оформлены как цельный художественный организм, от обложки и до последнего листа работающий на создание сильного эстетического впечатления.

Первый авторский номер Т.-А. Стейнлена выходит 11 июля 1901 г. Он посвящен празднованию Дня взятия Бастилии. Художник, как и большая часть французов рубежа XIX — XX вв., воспринимает 14 июля довольно критически. Для Т.-А. Стейнлена это насаждаемый государством надуманный праздник, мало отвечающий современной парадигме [250, pp. 94-96]. Художник многократно критикует его в работах 1890-х гг. К примеру, в графической серии «Dans la vie» [228], подытоживающей результаты творческой деятельности мастера 1890-х гг., можно найти цикл рисунков, где неприветливые улицы, расцвеченные французским триколором и праздничными фонариками, превращаются в пустынную дорогу для одиноких нищих.

«L’Assiette au beurre» от 11 июля 1901 г. — итог графических размышлений Т.-А. Стейнлена. Номер открывается обложкой (илл. 252), превращенной в любовно украшенную трехцветными лентами и бантами витрину питейного заведения. За прилавком зрителя встречает тучный продавец, выставивший напоказ бокалы, полные красного вина. Подписи находчиво вписаны в праздничные флажки. В нижней части композиции они окружают еще не откупоренную бутылку

с воткнутым в пробку штопором. На вымпеле слева красуется надпись «Жить в страданиях». На втором — «Умирать в муках». В верхней части рисунка на одном из фонариков Т.-А. Стейнлен оставляет критическое пояснение в виде датировки — 1789-1901 гг. Благодаря богатому колористическому решению обложка выглядит очень нарядной. Стабильная статичная композиция делает рисунок простым и понятным. В результате обложка прекрасно работает в качестве рекламного продукта, способного моментально привлечь взгляд прохожего. Остальные иллюстрации номера не уступают обложке в графической экспрессии, при том что цвет используется всего лишь в четырех рисунках. Художественная выразительность литографий достигается за счет мощной линии и крупной штриховки. Т.-А. Стейнлен предпочитает крупный план и резкий ракурс (илл. 253, 254, 256, 258). Самое сильное впечатление производят развороты. В некоторых из них, к примеру, в работе «Будущее» (илл. 259), Т.-А. Стейнлен выступает прямым наследником О. Домье. Он словно создает графический парафраз к «Опустите занавес, фарс сыгран» («La Caricature» от 11 сентября 1834, литография). Работая с композицией, прямо отсылающей к О. Домье, Т.-А. Стейнлен заставляет депутатов Национального собрания бежать при виде Фемиды, сошедшей с постамента и взявшей в руки метлу. Разворот «Фиакр государства» (илл. 255), на котором разъяренная толпа переворачивает экипаж с министрами и военачальниками, отсылает к живописному «Балу 14 июля» самого Т.-А. Стейнлена (1889, Пти Пале, Париж). Толпа, раньше занятая танцами и выпивкой, теперь предпочитает веселиться по-другому. Самым скупым, с художественной точки зрения, и самым политически острым звучанием обладает лист «Новая Бастилия» (илл. 257), на котором кюре заискивающе улыбается военному генералу и указывает на строящуюся на монмартрском холме Сакре Кёр. Базилика Сердца Христова превращается в однозначно читаемый символ порабощения французской нации и предательства идеалов свободы, равенства и братства.

Наследие О. Домье дает о себе знать в номере «Два правосудия» от 14 ноября 1903 г. (илл. 318). Как и в 1830-1850-е гг. объектом сатиры Т.-А. Стейнлена становится судебная система Франции Третьей Республики. Номер строится по

принципу композиционной репризы, когда каждый последующий разворот повторяет предыдущий. Зритель помещается в переполненный зал суда, где без остановки один за другим зачитываются приговоры. Времени выслушать свидетелей или дать слово подсудимому нет. Иногда обвиняемый просто не способен полноценно аргументировать свою позицию, ибо для этого он слишком мал. Например, в листе «Тяжкое преступление, насилие в отношении агента полиции» (илл. 319) главным героем является маленькая девочка, возраст которой не превышает 6-7 лет. Лица и фигуры людей карусельно сменяют друг друга. За рабочим приводят студента. За ними следуют дети, старики, инвалиды. Неповинными оказываются только судьи и Папа Римский, объединенные в многоголового истукана в листе «Их блок» (илл. 320). Вместо адвокатского нарциссизма и юридической недобросовестности О. Домье в рисунках Т.-А. Стейнлена рождается судебный беспредел и тирания власти. Самым запоминающимся из «Два правосудия» становится последний лист номера, названный «Естественная опора судей» (илл. 321). В нем художник изображает быка, одетого в полицейский форменный костюм. Из ноздрей животного льется кровь. Ее алый цвет обагряет изогнутые рога и меч, жертвой которого пала целая толпа людей. Красная заливка заполняет почти все пространство листа. Ее яркие всполохи еще отражаются в глазах животного, только что утолившего свою дикую ярость. Благодаря предельному уровню откровенности политического высказывания и высочайшим художественным качествам «Естественная опора судей» сегодня является одной из самых часто репродуцируемых иллюстраций «L’Assiette au beurre».

Нередко цитируется и «Справедливость. Видение Виктора Гюго» Т.-А. Стейнлена (илл. 293-300), номер «L’Assiette au beurre» от 26 февраля 1902 г. Этот выпуск «Кормушки» демонстрирует открытость редакции любым художественным экспериментам. Работая над иллюстрациями, Т.-А. Стейнлен следует за молодежью, отбрасывает приевшиеся графические каноны и смело экспериментирует с формой и образами. От традиции французской журнальной иллюстрации XIX в. не остается и следа. Линия становится энергичной. Она

быстро рождает экспрессивную форму. Динамично построенная композиция больше напоминает сюрреалистические видения Уильяма Блейка. На первом же развороте толпа обнаженных людей (илл. 294), то ли тонущих в крови, то ли горящих в адском огне, внушает инфернальный ужас. После этого мощнейшего эмоционально-образного удара появление на втором развороте улыбающегося Николая II в сопровождении Эмиля Лубе (илл. 295) действует почти успокаивающе. Они мирно прогуливаются на фоне пожарищ, виселиц и удаляющейся конницы. Столь же невозмутимо выглядит и Абдул-Хамид II, вышагивающий вместе с французским капиталистом[29] по трупам павших армянских женщин и детей (илл. 296). Антимилитаристские и антиклерикальные настроения находят продолжения в третьей развороте, высмеивающем союз армии и церкви (илл. 297). Агрессивная колониальная политика Франции становится объектом для четвертого разворота (илл. 298). Наконец на десятой полосе графическое повествование достигает кульминации. Перед зрителем разворачивается картина Страшного Суда (илл. 299). Но вместо Христа решение выносит Смерть. Троном ей служит гильотина. На заднем плане вместо архангела Михаила ей ассистируют судьи в красных мантиях. Толпу обнаженных праведников неведомая сила безостановочно гонит вперед. На следующей развороте Смерть в красном папском феррайоло забирается на собор святого Павла и тянет паучьи руки к толпе, уже окутанной мелкой паутиной. Золотой телец на последней странице звучит подобно ответу на вопрос почему. Корысть, властолюбие и жадность — вот три смертных греха современности, согласно социал-анархисту Т.-А. Стейнлену.

Влияние творчества Т.-А. Стейнлена, являющегося формальным итогом развития французской журнальной иллюстрации XIX в., будет остро ощущаться в художественных творениях его молодых последователей, прежде всего Ж. Гранджуана и А. Деланнуа. Вслед за Т.-А. Стейнленом, они выступят

[29] В этой политической карикатуре Т.-А. Стейнлен высмеивает условия Митиленского договора, заключенного между Оттоманской империей и Французской Республикой в ноябре 1901 г.

поклонниками классической французской литографии первой половины XIX в., представленной, в первую очередь, О. Домье. Сохраняя верность реалистическому направлению, они будут мало экспериментировать с формальными и жанровыми особенностями журнальной иллюстрации. Эксперименты А. де Тулуз-Лотрека, П. Боннара или Каран д'Аша останутся в стороне, уступив место академически строгой линии, простой и понятной композиции и дозированному использованию цвета.

После ухода из «L’Assiette au beurre» старшего поколения графиков Жюль Гранджуан стал подлинным художественным флагманом журнала. Придя в издание в 1902 г., к 1911 г. он создал 46 авторских номеров. Согласно статистике, собранной Э. и М. Диксмье [114, p. 275], с Ж. Гранджуаном был способен конкурировать только португалец Леаль да Камара, на счету которого к 1911 г. числится 42 авторских номера.

Наиболее ярко талант Ж. Гранджуана проявился в номере «Ecce homo» от 29 декабря 1906 г. (илл. 335). С точки зрения формального решения, это был один из самых интересных и цельных выпусков «L’Assiette au beurre». При поддержке редакции помимо иллюстраций художник разработал виньетки, концовки, шрифт для подписей, рамки к рисункам. Для усиления сатирико-юмористического начала мастер намеренно утрировал графическую манеру, придав ей легкое лубочное звучание. В результате номер воспринимался очень декоративно, что резко контрастировало с провокационным содержанием иллюстраций. Вызывающе выглядела обложка. На ней крепкий молодой мужчина наносил уверенный удар ботинком по спине падающего ниц Христа. Полуобнаженный дряхлый Иисус на глазах зрителя испускал последний вздох. От нанесенного удара багровые небеса разверзлись и обнажили чистое белое небо, посреди которого читалось набранное красной краской название номера — «Се Человек». Слова Понтия Пилата, таким образом, получили высокую степень полисемичности, сместив акценты с креационизма на не менее популярный в конце XIX в. социал-дарвинизм. Заголовок «Ecce hommo» совместно с рисунком зазвучали как политический призыв к незамедлительному и строгому исполнению закона о разделении церквей

и государства, принятому во Франции 5 декабря 1905 г., за год до создания номера «L’Assiette au beurre». Возможно, именно поэтому черты лица молодого мужчины, побивающего Христа, так сильно напоминают Аристида Бриана, идеолога закона от 5 декабря 1905 г.

Следует отметить, что Ж. Гранджуан никогда не скрывал своего воинствующего отношения к религии. Он был убежденным лаицистом и считал любую форму спиритуализма ограничением свободы мысли. «Ecce homo», на обложке которого в нижнем левом углу красовалась подпись «антихристианский номер», стал открытой декларацией ярой антиклерикальной позиции Ж. Гранджуана, которая находила поддержку в редакции «L’Assiette au beurre». Согласно подсчетам Э. и М. Диксмье, за годы издательской деятельности «Кормушка» опубликовала 571 карикатуру, посвященную антиклерикализму, что составляет приблизительно 6% от всего иллюстративного фонда журнала [114, p. 97]. Этот факт дополнительно свидетельствует о том, что данная тема являлась одним из центральных болезненных вопросов для французского общества начала XX в. Позицию Ж. Гранджуана разделяли Г. Галантара и Г.-А. Жоссо. Параллельно с работой в «L’Assiette au beurre» они сотрудничали с антирелигиозными иллюстрированными СМИ рубежа веков. Их рисунки можно было встретить в «La Calotte», «Les Corbeaux», «L’Action», «La Raison» и некоторых других.

Критическую позицию в отношении церкви занимал и Ф. Купка. 7 мая 1904 г. в «L’Assiette au beurre» вышел его номер «Религии» (илл. 323-327). Каждая полоса 16-страничного выпуска была посвящена той или иной конфессии. Мастер последовательно критиковал индуизм (илл. 324), иудаизм (илл. 325), дзен буддизм, христианско-африканские культы, шаманизм североамериканских индейцев, ислам, католицизм, православие (илл. 327), вуду и даже политеизм древних греков. Каждой из религий Ф. Купка выделил отдельную полосу. Центральный разворот был отдан под сцену сотворения человека (илл. 326). В левой части композиции миловидную Пандору, олицетворяющую женщину, ваял Прометей-огневозжигатель. В правой части листа Иегова проводил операцию по

удалению ребра Адама. Объединяющим центром двух разрозненных частей композиции были два игривых шимпанзе, с любопытством наблюдающие на происходящим. Перенасыщенность деталями, отсутствие композиционного единства, колористическая невнятность, стилистическая подражательность — все это намеренный ход, возведенный Ф. Купкой в принцип построения художественной формы. Он усиливает сатирическое начало и делает образы еще более едкими. На фоне основных иллюстраций номера активно выделяется обложка (илл. 323). Она исполняет роль поясняющего эпиграфа, не имеющего прямой иконографической связи с остальным графическим содержанием журнала. Ф. Купка не жалеет чувства зрителя и делает героем заглавного рисунка покойника. Растрепанные седые волосы, впалые щеки, закрытые глаза, серый цвет лица и молитвенно сложенные руки убеждают зрителя в том, что перед ним изображение именно умершего человека. Без капли сочувствия и сожаления голову покойного крепко сжимают заботливые руки пастора, пришедшего принять предсмертную исповедь христианина и отпустить ему грехи. Священнослужитель спрессовывает голову с такой силой, что изо рта мертвеца, как из копилки, начинают вываливаться монеты. Стабильность диагонально построенной композиции придают крупно набранный заголовок и указание имени иллюстратора в нижнем левой углу. В обложке «Религий» Ф. Купка порывает с традицией французской журнальной иллюстрации XIX в. Художник действует абсолютно независимо и намечает новые возможные пути художественного развития «L’Assiette au beurre».

В этом его поддерживает еще один убежденный антиклерикал — Гюстав-Анри Жоссо. У этого мастера удивительная судьба [117; 260; 261]. Он является выходцев из успешной буржуазной семьи. Его отец управлял крупной страховой компанией. В 1887 г., когда будущему художнику был двадцать один год, Г.-А. Жоссо переехал в Париж, чтобы пойти по стопам отца. Он устроился работать в страховую компанию, но спустя два года случай свел его с Габриэлем Фабром, Полем Синьяком и Полем Адамом. Они убедили Г.-А. Жоссо в том, что ему не следует губить свой талант, и ввели в круг парижских символистов. Получение небольшого наследства дало возможность мастеру на несколько лет с

удовольствием отдаться любимому делу — живописи. Он поступил в класс Жана-Поля Лорена, от которого довольно скоро перешел к Эжену Каррьеру. Символистские наставления учителя были близки Г.-А. Жоссо, однако его томила атмосфера мастерской. В конце концов он бросил живопись и решил посвятить себя графике. Путь Г.-А. Жоссо в печатной иллюстрации начался в журнале «Le Rire». Здесь его рисунки регулярно выходили с период с ноября 1894 г. по январь 1897 г. Параллельно его работы публиковались в «L'Ymagier» и «La Critique». Отдельные эстампы художника распространяли «L'Estampe et l'Affiche», «L'Estampe original», «L'Art Decoratif» и даже мюнхенский «Jugend» [211, p. 544]. Как уже было отмечено в предыдущей главе, в 1895 г. мастер принял активное участие в художественном оформлении «La Plume». К 1901 г., т. е. к моменту прихода в редакцию «L'Assiette au beurre», имя Г.-А. Жоссо уже было хорошо известно парижской публике. Этому способствовала высокая активность мастера на ниве создания рекламного плаката. За период 1894 — 1899 гг. он создал 15 афиш, с которыми принял участия в Салоне Независимых (1894, 1896) и Салоне Ста (1894, 1895). Его работы хорошо принимали, и довольно скоро он занял место в кругу ведущих художников-графиков своего времени.

Г.-А. Жоссо вступил в XX в. с полностью сформированной индивидуальной стилистикой и графической поэтикой. Активную символистскую фазу с интимистскими бытовыми сценками в духе набидов и с доброй порцией декоративных завитков ар нуво в заставках к «La Plume» сменил отточенный графический стиль «L'Assiette au beurre», наилучшим образом соответствующий оппозиционным политическим настроениям художника. Антиклерикал, социал-анархист и антимилитарист Г.-А. Жоссо чувствовал себя в редакции «Кормушки», как в своей тарелке. Журнал стал для него политической трибуной. Здесь мастер издал более 300 политических карикатур и оформил 18 авторских номеров. Здесь же он получил приглашение к сотрудничеству от «L'Ennemi du Peuple», «La Raison» и «L'Action». В начале 1908 г. Г.-А. Жоссо неожиданно для всех принял решение перестать заниматься творчеством. Какое-то время после этого он изредка выставлялся в Салоне Независимых и Салоне юмористов, но системного

сотрудничества с прессой художник больше не вел. В 1911 г. атеист и антиклерикал Г.-А. Жоссо эмигрировал в Тунис и поселился в Сиди-Бу-Саид, где в 1913 г. принял ислам и новое имя — Абд'аль-Карим [114, pp. 303-321].

В создании номеров «L’Assiette au beurre», тематически направленных на критику церкви[30], Г.-А. Жоссо не было равных. Кажется, вся ярость, ненависть и скрытая личная обида вложены в эти рисунки. Как и большинство коллег, предпочитавших обходить стороной репрезентацию клерикального быта[31], Г.-А. Жоссо избегает рассмотрения деталей частной жизни представителей церковной организации и делает акцент на коррумпированности прогнившей, по его мнению, системы. 17 мая 1902 г. в «L’Assiette au beurre» выходит его номер под названием «Кар» (илл. 307-310). В нем художник уподобляет клир прожорливым воронам, которые находятся в постоянном поиске пропитания и наживы. В первом листе кардиналу подносится бумага (илл. 308), сообщающая о том, что рака Святого Петра не приносит запланированного годового дохода. Это рождает срочную необходимость незамедлительного пополнения бюджета. Все последующие полосы Г.-А. Жоссо посвящает рисункам, рассказывающим о способах финансового вымогательства церкви. Наиболее выразительной и ныне самой известной работой номера «Кар» становится безымянный разворот страниц 8-9 (илл. 310). На нем, выстроившись в цепочку, справа налево мерно двигаются шестеро кюре. Они мало чем отличаются друг от друга. Для усиления подобия Г.-А. Жоссо минимизирует количество используемых деталей. Фигуры церковнослужителей превращаются в безликие силуэты, заполненные плотной черной заливкой и отличающиеся друг от друга только с помощью накрахмаленных колораток. Художник уплощает их лица и вытягивает носы. Вторя

[30] Объектом критики «L'Assiette au beurre» выступала религия как определённая система взглядов и религиозные представления людей, которые веруют в существование сверхъестественного начала, способного регулировать их жизнь и быт. В связи с этим правильнее было бы причислять «L'Assiette au beurre» к антирелигиозным журналам, чем в чистом виде к антиклерикальным.

[31] Образ жизни клира становится объектом для графических насмешек художников «L'Assiette au beurre» всего дважды — в «Тяжестях» Эрманн-Поля от 29 августа 1901 г. и в «Ватикане» Г. Галантара от 18 ноября 1905 г.

цепочке кюре, в нижнем композиционном фризе в том же темпе движется стадо гусей. Девять идентичных птичьих фигур ритмично заполняются передний план. Они уверенно маршируют к поставленной цели и ни на секунду не сворачивают с заданного пути.

Пятно и силуэт — основные средства художественной выразительности, которыми пользуется Г.-А. Жоссо при создании политической карикатуры 1900-х гг. Рисунки из номера «Кар» в этом отношении являются симптоматичными. В них художник будто оттачивает свою индивидуальную графическую манеру. Г.-А. Жоссо минимизирует палитру, чаще всего ограничиваясь двумя цветами — черным и красным. Он работает очень крупным пятном, порою заполняющим половину листа. Линия становится все жирнее и используется только там, где нет возможности иначе создать силуэт. Выразительность образов достигается с помощью деформации форм, иногда измененных до неузнаваемости. Фигура человека постепенно трансформируется в знак, быстро встраиваемый в универсальную систему семантических координат графического искусства Г.-А. Жоссо. Найденные приемы художественной выразительности находят продолжения в других авторских номерах мастера, созданных для «L'Assiette au beurre» (илл. 322, 328, 329, 336, 337, 338).

Силуэтную графику Г.-А. Жоссо можно считать одним из главных стилистических маркеров «L’Asiette au beurre». Целый ряд мастеров, сотрудничавших с журналов, при создании авторских номеров активно пользовались пятном и длинной жирной линией, плотно очерчивающей форму. Использование этого специфического творческого метода мы видим, к примеру, в журнале от 4 января 1902 г. Его авторство принадлежит Каран д’Ашу, мастеру старшего поколения, чьи антидрейфусарские убеждения и откровенный антисемитизм не позволили задержаться в журнале надолго. Название этого выпуска — «Ferblanterie» — довольно трудно перевести на русский язык. Прямой перевод звучит как «Жестяной цех», что оставляет мало подсказок в определении тематической специфики номера. Учитывая то, что большая часть карикатур,

помещенных в данный выпуск, посвящена присуждению наград и званий, было бы лучше заменить название на «Ордена» или «Знаки отличия» (илл. 285-291).

Обложка (илл. 285), созданная Каран д’Ашом, в контексте генеральной эстетической линии «L’Assiette au beurre» выглядит очень необычно. В полном смысле слова заглавный рисунок отсутствует. Вместо развитой политической карикатуры на левом краю обложки мастер помещает утрированный рисунок ордена Почётного легиона III степени. Остальное пространство листа фактически остается незаполненным. Крупно набрав названию номера и имя иллюстратора, Каран д’Аш превращает фон в декоративный раппорт, состоящий из многократно повторенных силуэтов ордена Почетного легиона. В выборе награды Каран д’Аш весьма предсказуем. Во-первых, сам художник — убежденный бонапартист, знаток военной истории Франции XVIII-XIX вв. Ему трудно представить, какую другую награду он мог счесть достойной обложки, учитывая, что орден Почетного легиона был утвержден самим Наполеоном Бонапартом 19 мая 1802 г. и по сей день во Франции считается высшей государственной наградой за заслуги перед Отечеством. Во-вторых, как и большинство современников, Каран д’Аш убежден, что Третья Республика окончательно девальвировала значение этой и многих других государственных наград, присуждая ордена и звания всем без разбора. Именно этот тезис и становится поводом для создания графической сюиты из 24 политико-бытовых карикатур, опубликованных в «L’Assiette au beurre».

Композиционную основу первого рисунка номера «Жестяной цех» (илл. 286) подсказывает привычная для Каран д’Аша жанровая форма — comic strip. Разворот делится на четыре ячейки, сюжет которых следует читать с классической комиксовой последовательности. Из них мы узнаем, как среднестатистический француз выклянчивает себе награду. Он готов и на попрошайничество, и на любое унижение. Его заветная цель — получение «креста», т.е. ордена Почетного легиона, которым можно было бы похвастать перед друзьями и знакомыми. Именно это и происходит в последнем стрипе, в котором главный герой-попрошайка с красной лентой в петлице горделиво поднимает палец вверх, повествую не имеющую

никакого отношения к действительности выдуманную историю присвоения награды.

Прибегая к жанру comic strip, Каран д’Аш превращает первый разворот номера в графическую прологовую завязку. Она необходима ему для того, чтобы заранее пунктирно наметить основную психологическую характеристику героев остальных листов номера. Начиная с четвертой полосы, художник действует с помощью самостоятельных рисунков, сюжетная связь между которыми устанавливается только благодаря общей заявленной теме. Зритель узнает, что награды можно получить самыми разными способами. Герой четвертой полосы номера использует любовницу, чьи родственники занимают соответствующие должности при правительстве. Для получения «ордена, усыпанного бриллиантами» на соседнем рисунке патрон собирает средства со своих подчиненных. Далее мы видим мужа, готового простить жене измену, только бы она принесла ему долгожданную ленту, генерала, который не сумел вовремя сориентироваться и заговорил с крупье из Монако, на груди которого незаслуженно красуется орден за военные заслуги, и т.д.

С графической точки зрения, «Жестяной цех» — еще один пример силуэтного построения формы. Вслед за Г.-А. Жоссо, Каран д’Аш умело использует все возможности пятновой графики. В отдельных листах, к примеру, на шестой или четырнадцатой полосе, заливка черного цвета занимает две трети листа. Фигуры слиты в единую массу и отделяются друг от друга с помощью введения небольших контрастных деталей — выдающегося вперед носа, пенсне, полоски брюк, клетки пиджака. При необходимости лимитированная цветовая палитра расширяется. Работая над созданием сцен в интерьере, Каран д’Аш любит наполнить рисунок насыщенным желтым, указывающим на яркость искусственного газового освещения внутри помещения.

Истоки повышенного интереса иллюстраторов «L’Assiette au beurre» к графическим возможностям пятновой и силуэтной графики можно обнаружить в целом ряде явлений, предшествовавших возникновению журнала. В первую очередь, следует отметить тотальное увлечение иллюстраторами начала века

эстампным искусством Ф. Валлоттона. Трудно представить, чтобы Г.-А. Жоссо или Каран д’Аш, работая бок о бок с набидами в целом ряде периодических иллюстрированных изданий, оставили незамеченными серию «Интимности», портретную графику Ф. Валлоттона в «La Revue Blanche», его ксилографии в «L’Escarmouche», «L’En dehors», «Les Temps nouveaux» и т. д. Очевидно, что творчество Ф. Валлоттона, наравне с наследием А. де Тулуз-Лотрека, — один из магистральных векторов развития европейского графического искусства эпохи Fin de Siecle. Однако приписывать заслуги в популяризации и широчайшем распространении силуэтной и пятновой композиции всецело Ф. Валлоттону было бы по меньшей мере неосмотрительно.

Во Франции самое значительное воздействие на развитие метода создания силуэтной композиции оказали Л. Анкетен, Э. Бернар и воспринявший через них концепцию клуазонизма П. Гоген. В свою очередь, набиды через П. Серюзье, П. Рансона и А.-Г. Ибельса адаптировали данный метод к эстампу и журнальной иллюстрации. В этом отношении посильную помощь им оказала Великобритания, где черная линия и пятно являлись основными средствами художественного выражения в графике О. Бердслея. Благодаря «Yellow book» и книжной иллюстрации творчество этого *enfant terrible* Англии было активно востребовано на территории Континентальной Европы. Адептов и подражателей его искусству можно обнаружить повсеместно, в том числе в русской печатной журнальной графике. Работы У. Крейна также были хорошо известны европейским рисовальщикам. Его эстампы регулярно выставлялись в Париже и Брюсселе.

Устанавливая причинно-следственные связи между живописными свершениями 1890-х гг. и поиском твердого метода графической работы ведущих представителей французской журнальной иллюстрации начала XX в., перечисляя заслуги П. Гогена, О. Бердслея или Ф. Валлоттона, не следует забывать и о другом важном источнике, подпитывающем интерес французских журнальных иллюстраторов к возможностям силуэтно-пятновой графики. Речь идет о театральном наследии артистического кабаре «Le Chat Noir». Как упоминалось в одной из глав выше, театр теней «Черного кота» стал кузницей доселе немыслимых

художественных экспериментов, при осуществлении которых академическая графическая манера, в силу своей технической невостребованности, вынужденно трансформировалась в сторону максимального линейного опрощения. Возможность богатого использования штриховки и точки фактически отсутствовала. Оказавшись в «спартанских» условиях, при которых половина средств художественной выразительного графического искусства недоступна для использования в силу технических особенностей поставленной задачи, художники (Каран д'Аш, в первую очередь, а вслед за ним и Г.-А. Жоссо) возвели силуэт и пятно в своего рода графические экстремумы. Относительно мягкий каркас цинковой доски, легко поддающийся изгибанию, спровоцировал рождение жесткого силуэта. Потребность в быстрой и динамичной смене сцен заставила слить фигуры героев в неделимое пятно. Яркий свет, заливающий сцену, приучил глаз к черно-белому лапидарному колористическому решению. Театральные подмостки «Le Chat Noir» стали мощнейшим катализатором эволюционной трансформации графического языка французской журнальной иллюстрации Belle Époque. Через «Эпопею» Каран д'Аша, «Слона» А. Сомма, «Ночь времен» А. Робида, «Искушение святого Антония» А. Ривьера художники-иллюстраторы поколения 1880-х гг. привили «L'Assiette au beurre» и его читателю любовь к жесткому силуэтному решению формы, к длинной плотно очерчивающей линии, крупным чернильным заливкам, контрастному колористическому сопоставлению и, наконец, к упрощенной композиции. Сделать это было тем более легко, учитывая тот факт, что большинство мастеров период «золотого века» «L'Assiette au beurre» были выходцами из кабаре Родольфа Сали и еще помнили опыт сотрудничества с журналом «Le Chat Noir».

Г.-А. Жоссо и Каран д'Аш не были единственными поборниками пятновой графической манеры. В том же направлении действовали португалец Леаль да Камара (илл. 261, 284, 333), на основе пятнового метода выработавший свою неповторимую манеру обращения с жанром портретного шаржа, О. Рубий (илл. 241, 260, 317), обычно использовавший пятно в качестве композиционнообразующего элемента, поляк Ж. д'Остойя (илл. 312, 332, 339),

аккомодировавший силуэт к богатому цветовому решению, П. Ириб (илл. 334), перенесший полученный в «L’Assiette au beurre» графический опыт в модную журнальную иллюстрацию XX в.

Интересно, что главный апологет силуэтно-пятновой графики, Ф. Валлоттон, создавая авторский номер для «L’Assiette au beurre», отошел от каноничного соблюдения собственного художественного метода. Вместо привычной ксилографии мастер сделал выбор в пользу литографической техники печати. Чистая силуэтно-пятновая графическая манера была «разбавлена» сложными цветовыми переходами, крупными растушевками, свободой в передаче разнообразной фактуры. В результате, отважное графическое экспериментаторство было вознаграждено, и номер от 1 марта 1902 г. стал одним из самых ценных выпусков «L’Assiette au beurre» (илл. 301-306).

Несмотря на устойчивую аллюзию к произведению Ф. М. Достоевского, которого Ф. Валлоттон безусловно знал, «Преступления и наказания» не имеют отношения к знаменитому русскому роману и тем более не могут рассматриваться в качестве иллюстрации к нему. Это самостоятельный цикл литографий, объединенных общей темой — жестокостью преступления и неоправданностью наказания. Каждая литография является иллюстрацией отдельно взятого злодеяния. К примеру, на обложке красуется сцена, в которой четверо полицейских пытаются остановить и безосновательно задержать женщину, толкающую перед собой непосильно тяжелую деревянную телегу. Кулак одного из них уже наносит тяжелый удар по ее лицу. Тема полицейского произвола находит продолжение в литографии, размещенной на 6 полосе журнала. На ней мы видим маленькую девочку, которую переезжает автомобиль. Находящийся неподалеку полицейский, не разобравшись, делает рывок в сторону ребенка. Но его решительные действия останавливает коллега, поясняя, что автомобиль принадлежит Префектуре. Убийства на бытовой почве, насилие над детьми со стороны представителей церкви, семейная измена, дача ложных показаний в суде, коррупция, сексуальное домогательство, проституция — вот обратная сторона Belle Époque, которую во

всех подробностях реконструирует Ф. Валлоттон, используя богатейший арсенал имеющихся в его распоряжении средств художественной выразительности.

Парадный фасад Прекрасной эпохи также не остается без внимания «L'Assiette au beurre». 7 декабря 1901 г. выходит авторский номер А.-Г. Ибельса, названный «Кафе-концерты» (илл. 278-283). Юмористический подзаголовок «Романс без слов» заранее настраивает зрителя-читателя на нужный лад. Героем обложки художник делает молодую девушку в коротеньком платье, которая то ли спешит на сцену, то ли наоборот ее покидает, а может быть, вообще является зрительницей, опоздавшей к началу дивертисмента. Рисунок не производит особого эстетического впечатления, в отличие от остальных литографий номера. Первый же разворот (илл. 279) поражает смелостью композиционного решения. Подражая Э. Дега и А. де Тулуз-Лотреку, А.-Г. Ибельс делает объектом творческого исследования оркестр, занятый исполнением увертюры. Две трети листа оставлены незаполненными. Вибрация туши, равномерно разбрызганной по поверхности камня, усиливает ощущение еще не поднятого занавеса. Нижняя часть композиции, наоборот, перегружена. Здесь располагается оркестровая яма, суммарно переданная с помощью быстрых ударов коротких штрихов. Музыкальный динамичный темп передается с помощью синкопического ритма, заданного головкой грифа контрабаса в нижнем левом углу композиции и нашедшего продолжение в раскинутых руках дирижера, фигура которого неожиданно смещена от центра к правой зоне нижнего фриза. На третьей полосе зрителя приветствует конферансье (илл. 280). Его тучное тело засвечивается рампой так, как если бы авторство рисунка принадлежало А. де Тулуз-Лотреку: верхняя часть лица помещена в тень, нижняя растворена в световом потоке, семантический акцент перенесен на руки, привычно исполняющие приветственный жест. Все последующие иллюстрация, включая разворот на 8-9 страницах, являются графической репрезентацией исполнительских особенностей того или иного жанра популярной городской песни. Здесь есть артисты, работающие, пользуясь словами А.-Г. Ибельса, в реалистическом (илл. 281), патриотическом (илл. 283), милитаристском, вакханальном, скабрезном,

испанском, английском и других жанрах. Каждому исполнителю, и, соответственно, каждому жанру, выделяется своя журнальная полоса. Схема композиционного построения иллюстраций типизирована: фигура размещается в центре на краю едва намеченной линии сцены в наиболее характерной для избранного жанра позе. Жанрово-тематическое разнообразие народного песенного искусства, подробно проанализированное А.-Г. Ибельсом в «Романсе без слов», в форме развлекательной-юмористической иллюстрации символически демонстрирует полярность политических взглядов и социального положения французского общества начала XX в.

Бытовая карикатура присутствует в «L’Assiette au beurre» в значительно меньшей степени, чем политическая. Этот жанр оказывается востребованным теми, кто в силу личных обстоятельств занимает аполитичную позицию. Изображение быта и нравов Прекрасной эпохи — графическое жанровое убежище для таких мастеров, как Ф.-Л. Готтлоб, Л. Брун, П.-Ж. Жанньо, Г. Грюн, Л. Каппьелло. В авторских номерах «Кормушки» они с удовольствуют смакуют детали жизни светского общества Парижа, к которому зачастую сами и принадлежат. Это объясняет выбор главной мишени их сатиры — снобов и парвеню. Не меньшее внимание они уделяют извечной теме бытовой карикатуры, связанной с отношением полов. К примеру, измена и уловки для ее оправдания является магистральной темой номеров «Светские люди» Л. Каппьелло от 8 ноября 1902 г. (илл. 314) и «Их глотки» Г. Грюна от 28 марта 1903 г. (илл. 316).

В золотую эпоху редакторской деятельности С. Шварца «L’Assiette au beurre» наравне с известными графиками привлекает к сотрудничеству молодых мастеров, делающих первые шаги в профессии. Уже был упомянут Ф. Купка, который, напомним, исполнил для «L’Assiette au beurre» три авторских номера. Чуть раньше в редакцию «Кормушки» пришел К. ван Донген. Скорее всего, его появлению способствовал Т.-А. Стейнлен, которого, в свою очередь, с К. ван Донгеном познакомил Ф. Фенеон [179, p. 40]. У мастеров было много общего. Особенно это касалось их политических воззрений. К. ван Донген, как и Т.-А. Стейнлен, был убежденным анархистом. К моменту переезда в Париж он уже неплохо разбирался

в политике и зарекомендовал себя как художник, готовый на самые решительные действия. В частности, в 1896 г. он создал обложку для книги «Анархия, её философия, её идеал» П. А. Кропоткина. Т.-А. Стейнлен принялся усердно опекать талантливого голландца. Он помог К. ван Донгену разместить рисунки в «Le Frou-Frou», «Le Rire», «Le Rab'lais». Он устроил своего младшего товарища в «Le Temps Nouveaux» [179, p. 41].

Авторский номер К. ван Донгена под названием «Маленькие истории для детей и взрослых» (илл. 265-277) вышел 26 октября 1901 г.[32] Стилистически он был очень подражателен. Влияние Т.-А. Стейнлена сквозило буквально во всем. Образы главных героев рисунков К. ван Донгена были почти прямо списаны с работ старшего товарища. На обложке (илл. 265) красовалась сцена уличного объятия — сквозной мотив творчества Т.-А. Стейнлена с 1895 г. по 1905 г. Далее следовали рисунки с изображением проститутки, которая приводит клиентов в дом, сцены в интерьере, описывающие нищенский быт рабочих, госпиталя с множеством коек, на которых умирают люди, и т. п. Кажется, что на этапе сотрудничества с «L'Assiette au beurre» К. ван Донген стал продолжателем стейнленовского «бытописания парижских улиц» [30]. На фоне тематической зависимости все явственнее вырисовывались признаки сильнейшего стилистического воздействия Т.-А. Стейнлена. Линия, штриховка, цвет, светотень, общее решение композиции — во всем угадывалась рука заботливого опекуна. К рисункам, в которых К. ван Донген прямо подражает Т.-А. Стейнлену можно отнести «Презрение» (илл. 266), «Нищета» (илл. 267), «Болезнь» (илл. 271), «Нужно это сделать…» (илл. 272), «Пришла зима…» (илл. 276). Однако внимательный взгляд зрителя мог заметить и имеющиеся отличия. Графическая

[32] П. Лейтен ошибочно утверждает, что К. ван Донген создал первый авторский номер для «L'Assiette au beurre» 20 июня 1901 г. [179, p. 43] Исследователь даже приводит названием этого специального выпуска — «Проститутки». К сожалению, с этим трудно согласиться. Во-первых, номер от 20 июня 1901 г. не имел специального названия. Как все выпуски «Кормушки», опубликованные до 4 июля 1901 г., он был безымянным. Во-вторых, в его оформлении принимали участие 13 мастеров. В-третьих, рисунок К. ван Донгена действительно присутствует в номере, но не имеет никакого отношения к теме проституции. На нем изображен уличный скрипач, который сообщает в подписи, что он не музыкант, и не певец, а просто очень хочет есть.

манера К. ван Донгена явно была более нервной. Он гораздо активнее пользовался богатыми возможностями длинной извилистой линии. В способе преображения натуры художник нередко использовал деформацию. Он пренебрегал стейнленовскими наставлениями о перспективном построении и смело сжимал пространственные планы там, где это ему казалось необходимым. Анализ иллюстраций «Маленькие истории для детей и взрослых», направленный на выявление признаков художественной самостоятельности К. ван Донгена, дает еще один важный результат, а именно указывает на появление интереса к образу роковой парижанки, которая спустя несколько лет станет одним из центральных мотивов в живописи мастера (илл. 268-270, 273-275). Особую эстетическую ценность представляет последний рисунок номера «Кокотка» (илл. 277), демонстрирующий полную свободу К. ван Донгена от каких-либо графических влияний современной французской иллюстрированной прессы.

Кроме Ф. Купки и К. ван Донгена «L’Assiette au beurre» на несколько лет становится изданием, куда приносит свои рисунки недавно переехавший в Париж Хуан Грис. Как и остальные молодые художники, он приходит в «Кормушку» по двум причинам. Во-первых, это анархистский журнал, который не скрывает своих политических воззрений. Сверх того, «Кормушка» открыто пропагандирует социал-анархизм и поддерживает все мыслимые «анти». Х. Грис, частично разделяющий подобную позицию [167, pp. 15-16; 191, pp. 17-32; 225, pp. 123-124; 226], чувствует себя в редакции «L’Assiette au beurre» довольно комфортно [186, pp. 37-38]. Во-вторых, как и любому другому приезжему, оказавшемуся в Париже и не имеющему ни возможности, ни желания вернуться домой, Х. Грису нужно на что-то жить. Как известно, на какой-то период его пристанищем стал Бато-Лавуар, где он познакомился с К. ван Донгеном, А. Модильяни, П. Пикассо. Но долго это длиться не могло, да и условия проживания на Монмартре были не самые легкие. В такой ситуации создание рисунков для «Кормушки» было прекрасной возможностью заработать лишние пару сотню франков, которые можно пустить на оплату жилья и раздачу долгов.

Считается, что в редакцию «L’Assiette au beurre» Х. Гриса привел Шарль Малато, писатель-анархист, с которым сотрудничали многие оппозиционные журналы того времени. Совместно с Ж. д’Остойя 29 августа 1908 г. они выпустили номер под названием «Возрожденная Турция», посвященный событиям младотурецкой революции 3 июля 1908. Вторая полоса была отдана под плотный текст Ш. Малато, в котором писатель громил османский султанат. Остальные страницы журнала были заполнены рисунками Ж. д’Остойя и Х. Гриса. Каждый из художников выполнил по 7 иллюстраций. Обложку сделал Ж. д’Остойя (илл. 339). Работая бок о бок, мастера ни на секунду не задумались на тем, чтобы придать номеру единое художественно-стилистическое звучание. Более того, они постарались колористически подчеркнуть разницу между своими рисунками. Ж. д’Остойя предпочел воспользоваться довольно насыщенной цветовой палитрой, составленной из красного, желтого, зеленого и синего оттенков. Х. Грис, наоборот, ограничился черным. Повышенная эмоциональная окраска его листов достигалась благодаря экспрессивной линии, смелым композиционным решениям, великолепной графической игре, основанной на сопоставлении масштабов. Отказавшись от излишней детализации, Х. Грис придал найденным образом высокий уровень обобщения. В свою очередь, это позволило универсализировать найденную графическую формулу и придать изображаемым событиям больший общественный резонанс.

Интересно отметить, что из 7 номеров «L’Assiette au beurre», в оформлении которых участвовал Х. Грис в период с 1908 г. по 1910 г., лишь 3 являлись авторскими. Остальные 4 художник создал совместно с тем или иным постоянным сотрудником «Кормушки». 14 ноября 1908 г. Х. Грис и Ж. Гранджуан выпустил «Аэропланы» (илл. 340). Р. Розенблюм видит в рисунках Х. Гриса, созданных для этого номера, «лунатический новый мир аэронавтики, в котором он не только предвосхитил скрытые аллюзии Брака и Пикассо к свершениям братьев Райт и будущему авиации, но использовал целую батарею еще не оформившихся кубистических приемов. Пространства бумаги утоньшаются благодаря схематическим перспективным линиями. Иррационально сливаются в единую

массу огромное небо и зеленые фигурки людей на земле. Одежда отутюживается до состояния плоских силуэтов униформенной черноты или регулярного узора, обозначающего текстуру. Лица намечаются с помощью комически простой геометрии арок и углов. Слова и знаки в изобилии плавают по воздуху с величайшей легкостью. Разница между этим популярным языком и высокими достижениями грисовского зрелого кубизма вряд ли неизмерима. На самом деле, пересечения встречаются повсюду» [225, p. 123].

30 апреля 1910 г. были опубликованы «Женщины К. М.» (илл. 348), иллюстраций к которым создавались в сотрудничестве с Д. Галани. Если в случае «Возрождения Турции» и «Аэропланов» Х. Грис действовал почти без оглядки на работу коллег, то в «Женщинах К. М.» он изменил себе и подстроился под изящный стиль Д. Галани. Графически и колористически рисунки двух мастеров практически неотличимы друг от друга. Х. Гриса выдает иконография женского образа, решение которого выглядит гораздо более общим и свободным (илл. 349). Быстрые линии намечают острые женские силуэты. Элегантность грисовских женских фигур чуть более навязчива, колка, чем у его греческого коллеги (илл. 350). Тем не менее, Д. Галани и Х. Грис прекрасно чувствуют стилистический посыл друг друга и умеют найти нужный творческий баланс.

Самостоятельные авторские номера Х. Гриса приходятся на 1909 г. Каждый из них по-своему хорош и заслуживает внимания, но наиболее интересным и цельным, пожалуй, следует считать выпуск «Суициды» от 21 августа 1909 г. (илл. 343-346). Заранее отметим, что искать в рисунках авторских номеров Х. Гриса ту же свободу и смелость исполнения, которую отмечал Р. Розенблюм к «Аэропланах», не приходится. И в «Табаке» от 29 мая 1909 г. (илл. 341), и в «Суицидах», и во «Вдовах» от 13 ноября 1909 г. (илл. 347) мастер предпочитает быть более сдержанным и не допускать значительных экспериментов с формой и пространством. Тогда это было дозволительно, ибо за спиной чувствовалась огромная поддержка Ж. Гранджуана. Условно говоря, можно было спрятаться за авторитетом уже признанного коллеги и позволить себе те графические «шалости», на которые теперь, в момент создания самостоятельного авторского номера,

отважиться значительно труднее. Поэтому «Суициды» Х. Гриса — скорее поклон в сторону уходящей графической традиции «L’Assiette au beurre». Рисунки и подписи к ним полны черного юмора, не всегда звучащего политически корректно для современного зрителя. На обложке (илл. 343) мы видим двух зевак во фраках и высоких цилиндрах, обсуждающих моральную сторону акта суицида, который произошел у них на глазах. На заднем плане на брусчатке в окружении полицейских распластался молодой человек. Рядом с ним, ближе к нижнему краю листа, лежит пистолет. Судя по серо-зеленому оттенку кожи, человек мертв. Однако вместо сочувствуя умершему, двое любопытствующих господ выносят моральный вердикт и утверждают, что суицид, по их мнению, требует особого осуждения, ибо является свидетельством дезертирства по отношению к гражданскому долгу перед государством. Последующие листы являются дополнением к грисовскому утверждению о девальвации ценности человеческой жизни и смерти во французском обществе рубежа веков. Здесь есть сцена в аптеке, где продавец невозмутимо советует покупателю в случае суицида принять яда чуть больше, чем составляет доза для собаки (илл. 344), рисунок, изображающий ситуацию в кафе, где хвастливая миловидная дама сообщает молодого поэту о множестве спровоцированных самоубийств (илл. 345). Некоторые листы звучат излишне реалистично и убедительно. Таков, к примеру, рисунок «О… пардон…» (илл. 346), изображающий повешенного в общественном туалете. Стилистически эти рисунки наиболее близки работам Ж.-Л. Форена. Х. Грис, как и его старший коллега, предпочитает работать скупой тонкой линий. Он также по-импрессионистически резко сопоставляет передний и задний планы. Как и Ж.-Л. Форен, он аккуратно, без лишнего графического акцентирования пользуется заливкой.

«L’Assiette au beurre» — это логичный итог и вершина в развитии французской печатной журнальной иллюстрации 1880—1914 гг. Те мастера, что стояли у истоков свободной прессы во Франции и ставили смелые эксперименты над художественным оформлением журнала «Le Chat Noir», почти в полном составе приняли участие в наиважнейшем художественном проекте,

инициированным С. Шварцем. Их талант и профессионализм позволили «L’Assiette au beurre» на какое-то время стать лидером на рынке французской иллюстрированной прессы. Художественные силы, накопленные за 20 лет бесцензурного существования, нашли наилучшее место для применения. В этом отношении, самым главным достижением «Кормушки» следует считать графическое подведение итогов развития французской иллюстрированной прессы XIX в. Как наследник традиций «La Caricature» и «Le Charivari» периода сотрудничества с О. Домье, «L’Assiette au beurre» с помощью Т.-А. Стейнлена, Ж. Гранджуана и Эрманн-Поля подвел окончательную черту под реалистическим направлением во французской литографии. В то же время «Кормушка» выступила платформой для актуализации новых форм графического высказывания. Благодаря редакторскому либерализму и, видимо, личной заинтересованности С. Шварца в привлечении новых имен, «L’Assiette au beurre» стал графической витриной, где свои первые шаги в поиске зрительского признания могли делать ведущие представители наступающей эпохи модернизма, такие как Ф. Купка, Х. Грис, К. ван Донген, П. Ириб и другие.

Заключение

Рубеж XIX — XX вв. — уникальный этап в развитии французской журнальной графики. В этот период периодическая печать, переживающая беспрецедентный для того времени качественный промышленно-технологический рывок, создает феноменальные условия для переосмысления положения иллюстрации внутри структуры журнала и обогащения ее жанровых возможностей. Жажда экспериментаторства, захватившая представителей всех видов искусств, толкает художников, занятых в оформлении периодических изданий, на поиск новых выразительных возможностей печатной графики. Эпоха Fin de Siècle становится благодатной почвой для рождения многочисленных новых имен и новых журналов.

Последнее обстоятельство, в свою очередь, порождает определенный ряд исследовательских проблем, связанных с выбором подхода и методов проведения анализа. Огромное количество задействованных мастеров, значение творческого вклада которых в историю мировой печатной графики можно оценивать двояко, масса журналов-однодневок, периодичность и тиражность которых не всегда поддаются точному установлению, нередко сомнительные художественные качества публикуемой продукции — все это и многое другое затрудняет исследование французской журнальной графики рубежа XIX — XX вв.

Историки журналистики предпочитают обходить анализ иллюстрированного журнала стороной, преимущественно ограничиваясь указанием на его многочисленность и частую нежизнеспособность. Историков литературы волнуют в основном текстовые (вербальные) составляющие журнальной структуры. Иллюстрация как внетекстовый функционально-стилевой компонент издания им малоинтересна. Чаще всего графическое журнальное наследие Франции становится объектом научного внимания историков, которые, нивелируя художественные качества рисунков, из всего корпуса доступного методологического инструментария предпочитают пользоваться исключительно иконографическим анализом. В случае соответствующей постановки задачи подобный подход

несомненно оправдан, ибо журнальная иллюстрация, и особенно политическая карикатура рубежа XIX — XX вв., представляет собой богатейший пласт иллюстративного материала, позволяющего молниеносно визуализировать объект исторического исследования. Более того, иконографический анализ дает возможность выявить основные тематические ориентиры журнальной графической продукции, отвечающие внешнеэкономическим, внутриполитическим и социальным чаяниям французской нации рубежа веков.

Однако использование иконографического метода как единственного исследовательского инструмента не позволяет полноценно оценить художественно-эстетические достоинства той или иной иллюстрации, определить место и значение рассматриваемого периодического издания в системе французской журнально-иллюстративной традиции. Для достижения подобной цели необходимо прибегнуть к комплексному подходу, базирующемуся на принципах искусствоведческого анализа и включающего в себя формально-стилистический, структурно-композиционный, сравнительный, иконографический и иконологический методы. Именно искусствоведческая объективно-аналитических методология в комплексе с историко-культурным подходом дает возможность выстроить относительно стройную картину эволюции французской иллюстрированной прессы рубежа веков, а также выявить основные жанровые, типологические и стилевые тенденции в истории журнальной графики Belle Époque. Основными критериями оценки культурно-исторического значения того или иного журнала в таком случае становятся художественные качества публикуемой графической продукции.

Рассмотрение эволюции французской журнальной иллюстрации рубежа XIX — XX вв. невозможно в отрыве от анализа социально-экономических, политических, правовых и технико-технологических особенностей французской периодической печати.

В период с 1880 по 1914 гг. издательское дело во Франции переживает беспрецедентные изменения, вызванные прежде всего принятиям закона о свободе прессы от 29 июля 1881 г. Этот законодательный акт, сохраняя ряд правовых

ограничений, фактически отменял цензуру и заодно значительно упрощал процесс открытия нового печатного органа. Принятие закона о свободе прессы спровоцировало бурный рост числа изданий, расширение типологии журнальной периодики, появление массы иллюстрированных журналов. При том, уровень конкуренции среди новых печатных СМИ в период с 1880 по 1914 гг. был относительно низким, что было вызвано значительным расширением читательской аудитории, ставшим возможным после ряда социальных реформ правительства Жюля Ферри. Именно в течение этого периода на законодательном уровне было введено бесплатное обязательное обучение в начальных школах, что впоследствии позитивно сказалось на уровне грамотности взрослого населения.

Политическая жизнь страны с этот период также была отмечена целым рядом важнейших событий. Именно 1880-е — 1900-е гг. Франции переживает Панамский скандал и дело Дрейфуса, которые резко повышают градус общественной дискуссии и вызывают к жизни потребность в появлении узкотематических политико-ориентированных иллюстрированных печатных изданий.

В период с 1880 по 1914 гг. происходят масштабные изменения в технико-технологических способах издания иллюстрированной прессы. На смену традиционной литографии приходит фотомеханическая цветная печать. Несмотря на неоднозначность оценки художественных качеств выпускаемой таким способом продукции, следует признать высокую степень ее воздействия на удешевление стоимости печати, расширение читательской аудитории, увеличение тиража и доходности издания. Экономическая рентабельность использования журнальной графики в целях повышения читательской привлекательности довольно быстро осознается издателями и приводит к повышению востребованности иллюстративного материала. В борьбе за покупателя редакторы предпочитают отбирать наиболее броские произведения графического искусства. Обложка издания уподобляется плакату, основная коммерческая цель которого сводится к тому, чтобы выхватить из толпы взгляд случайного прохожего и спровоцировать покупку рекламируемого товара, т. е. в данном случае очередного номера периодического издания. Все это имеет самое непосредственное воздействие на

стилистическую трансформацию авторского графического языка. Художник все чаще отдает предпочтение лаконичным средствам художественной выразительности — жирной линии, крупному пятну, контрастному колористическому решению, резкому ракурсу и крупному кадрированию.

Рыночная востребованность журнальной графики прямо сказывается на изменении профессионального статуса и положения художника-иллюстратора внутри журнала. Отныне он позиционирует себя как полноправный член журналистского сообщества, обладающий высокой степенью независимости от редакторской политики и имеющий все основания открыто транслировать собственную точку зрения. Данное изменение закрепляется в появлении общеязыкового неологизма «юморист», активно употребляемого во французском языке с конца XIX по середину XX вв. Художники-графики, обслуживающие периодическую печать Франции, для защиты своих прав объединяются в профессиональные сообщества, организуют собственные выставочные площадки, инициируют издания авторских графических сборников, подводящих черту под тем или иным периодом их «журналистской» деятельности. Все это свидетельствует о качественном изменении самосознания мастера-графика, уверенного в собственной профессиональной востребованности и общественной полезности его творческой деятельности.

Расширение журнальной типологии, и как следствие специализации художника-графика благотворно сказывается на жанровой диверсификации французской журнальной графики конца XIX — начала XX в. В период после принятия закона о печати 1881 г. общепризнанную и наиболее распространенную в предыдущую эпоху политическую и бытовую карикатуру начинают теснить графические жанры, прежде не имевшие столь широкого распространения. Акцент смещается в сторону музыкальной иллюстрации, портрета-шаржа, графического литературного и театрального портрета. В этот же период происходит рождение и практическое закрепление новых жанровых форм, лидером по популярности среди которых становится comic strip. Начиная с 1880-х гг. «история без слов» или «история в картинках» вырабатывает структурно-композиционный канон,

определяет тематическую ориентацию и тип повествования, формирует комплекс семантических признаков. Историческая изменчивость и структурная податливость жанровой формы comic strip приводит к тому, что уже в начале XX в. находки художников-графиков, осуществленные в рамках сотрудничества с периодической иллюстрированной прессой, становятся основой для сложения особых, присущих исключительно XX в., новых форм художественного высказывания — графическому роману, периодическому комиксу, bande dessinée и отчасти мультипликации.

Среди множества изданий, существовавшихся в период с 1881 по 1914 г. лидерами французской иллюстрированной прессы следует считать: «Le Chat Noir», «Gil Blas Illustré», «L'Escarmouche», «La Plume», «La Revue Blanche», «L'Assiette au beurre», а также типологически и эстетически примыкающих к ним «Le Mirliton», «Le Courrier français», «Le Rire», «Le Sourire», «Psst!...», «Le Sifflet», «Les Hommes du jour», «Le Figaro Illustré», «Cocorico», «Le Cri de Paris», «Le Canard Sauvage». Среди мастеров ведущее положение во французской журнальной графике рассматриваемого периода занимают: А. де Тулуз-Лотрек, П. Боннар, Э. Вюйар, К.-К. Руссель, А.-Г. Ибельс, Ф. Валлоттон, А. Муха, Э. Грассе, Т.-А. Стейнлен, Эрманн-Поль, А. Виллетт, Каран д'Аш, Г.-А. Жоссо, Ж. Гранджуан, А. Деланнуа, Г. Грис, Ф. Купка, К. ван Донген, П. Ириб.

Первые признаки качественных изменений в системе французского журнального иллюстрирования дают о себе знать в развлекательно-юмористической прессе 1880-х гг. Ее наиболее ярким и заметным представителем следует считать иллюстрированный журнал «Le Chat Noir». Родившись в лоне одноименного артистического кабаре и впитав в себя неповторимый дух монмартрской карнавальной субкультуры, «Черный кот» выступил наследником литературно-графических издательских экспериментов гидропатов. Э. Гудо, А. Алле и Р. Сали совместными усилиями привили своему издательскому детищу фумистско-сатирическую потребность в эпатаже, которая сказалась не только на литературной составляющей журнала, но проникла и в иллюстрацию. Именно здесь начинающие художники-графики, такие как Т.-А. Стейнлен, А. Виллетт и

Каран д’Аш, опьяненные духом свободы, начали поиск новых способов художественного высказывания. В результате «Le Chat Noir» стал первым периодическим журналом, на регулярной основе публикующим иллюстрации, исполненные в жанровой форме comic strip. Не имея образца (если не принимать в расчет Р. Топффера и Шама) и действуя большей частью по художественному наитию, мастера «Le Chat Noir» интуитивно нащупали структурно-композиционные основы комиксовой формы, определили ее тематический диапазон, придали ей стройность и системную организованность. Высокий уровень включенности художников в литературно-театральную жизнь кабаре позволил реализовать творческие амбиции молодых мастеров и за пределами журнальной графики. Т.-А. Стейнлен, А. Виллетт, Каран д’Аш совместно с другими завсегдатаями кабаре приняли активное участие в постановках театра теней. Этот опыт имел прямое воздействие на обновление понимания возможностей средств художественной выразительности периодической печатной графики. К концу 1880-х гг. «Le Chat Noir» превратился в ведущую художественно-эстетическую платформу, определяющую дальнейший вектор развития французской иллюстрированной прессы.

В 1890-е гг. со сменой эстетических предпочтений ведущим типом журнальной продукции во Франции становятся так называемые «малые ревю», ежемесячники, в которых публикуются новинки литературы, критические статьи, театральные заметки и т. д. Некоторые из этих «толстых» журналов постепенно начинают испытывать потребность в художественном оформлении. К середине 1890-х гг. практика дозированного использования иллюстрации применяется журналами «La Plume» и «La Revue Blanche». В обоих случаях жанровый и иконографический состав публикуемого иллюстративного материала находится в прямой зависимости от вкуса владельца издания. Будучи страстным собирателем афиши, Л. Дешам предпочитает сотрудничать с теми мастерами, чьи плакаты он не без удовольствия рекламирует на страницах «La Plume». Особую любовь он испытывает к работам Ж. Шере, А. Мухи, Э. Грассе, Г.-А. Жоссо, которые готовят для заказчика обложки, заставки, виньетки, буквицы. Решив воспользоваться

собственным «малым ревю» в качестве инструмента популяризации искусства набидов, Т. Натансон в течение недолгого времени издает «La Revue Blanche» с приклейными фронтисписами, авторство которых принадлежит Э. Вюйару, П. Боннару, К.-К. Русселю и многими другими. Ф. Валлоттон создает для «Белого ревю» целую галерею графических литературных портретов, частично принимающих на себя утилитарно-декоративную функцию виньетки. Литературные журналы 1890-х гг. регулярно публикуют независимые иллюстрированные приложения. Некоторым из них, как, например, натансоновскому «NIB», удается пережить всего 3 выпуска. Другим, и здесь примером может выступить иллюстрированное приложение к «Gil Blas», уготована довольно успешная судьба длиною в десятилетие.

С наступлением 1900-х гг. графическое многоголосие двух предыдущих десятилетий сливается в единый хор политической иллюстрированной прессы, наиболее значительным достижением которой следует считать журнал «L’Assiette au beurre». Именно сюда сходятся графические ручейки «Le Chat Noir», «Le Mirliton», «Le Courrier français», «Le Cri de Paris», «Les Hommes du jour». Здесь своего карьерного пика достигает творчество Ф. Валлоттона, Т.-А. Стейнлена, Каран д’Аша, А. Виллетта, Г.-А. Жоссо. Сюда со всех концов Европы тянется молодежь в лице Ф. Купки, Х. Гриса, К. ван Донгена, Ж. д’Остойя. Полностью освободившись от литературной составляющей, «L’Assiette au beurre» превращается в апогей французской журнальной графики рубежа XIX — XX вв. Иллюстрация, которую в данном случае было бы правильнее назвать самостоятельным произведением журнально-графического искусства, становится первостепенным структурно-образующим элементом издания. Журнал обретает унифицированное стилистическое решение и начинает работать как законченный художественный продукт, обладающий высокой степенью эстетической значимости. «L’Assiette au beurre» — это логичный итог развития журнальной иллюстрации во Франции рубежа XIX — XX вв. и одновременно основа для будущих графических свершений периодической печати.

Список литературы

Список литературы

1. *Аникеев В. Е.* История французской прессы. 1830-1945. М.: Факультет журналистики МГУ, 1999. — 55 с.
2. *Аппиньянези Л.* Кабаре. М.: Новое литературное обозрение, 2010. — 288 с.
3. *Беспалова А. Г., Корнилов Е. А., Короченский А. П., Лучинский Ю. В., Станько А. И.* История мировой журналистики. Ростов-на-Дону: Старые русские, 2000. — 343 с.
4. *Бродская Н. В.* Феликс Валлотон. СПб.; Аврора, 1996. — 176 с.
5. *Верейский Г. С.* Западноевропейская гравюры и литография XIX — начала XX века из собрания Г. С. Верейского. Каталог выставки. Л., М.: Совестский художник, 1966. — 20 с.
6. *Власов В. Г.* Комикс // Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 10 томах. СПб: Азбука, 2010. Том IV. С. 558.
7. *Воркунова Н.* Тулуз-Лотрек. М.: Наука, 1972. — 243 с.
8. *Герчук Ю. Я.* История графики и искусства книги. М.: Аспект Пресс, 2000. — 317 с.
9. *Давыдова О. С.* Концептуальный модерн. Слово — Образ — Место. М.: БуксМарт, 2015. — 144 с.
10. *Дединкин М.* Анри де Тулуз-Лотрек. Литографии из собрания Эрмитажа. Каталог выставки. СПб., Издательство Государственного Эрмитажа, 1999. — 72 с.
11. *Дмитриева Д. Г.* Век супергероев: истоки, история, идеология американского комикса. М.: Изотека, 2015. — 317 с.
12. Западноевропейская гравюра и литография XV — XIX вв. Каталог выставки. Л.: Издательство Государственного Эрмитажа; М.: Советский художник, 1966. — 20 с.
13. История печати: Антология. М.: Аспект Пресс, 2001. — 494 с.

14. *Кавтарадзе Г.* История экономического развития Запада. М.: Энигма, 2005. — 334 с.
15. *Калитина Н. Н.* Стейнлен. М.: Искусство, 1959. — 53 с.
16. *Калитина Н. Н.* Французская литография. Альбом. Л.: Советский художник, 1969. — 96 с.
17. *Кислых Г., Егорова К., Лаврова О., Алексеева В., Водо Н., Левитин Е., Ковалдина Н., Гасанова О., Панас К., Воронова Б., Сакович А., Александрова Н., Розанова Н.* Очерки по истории и технике гравюры М.: Изобразит. искусство, 1987. — 688 с.
18. *Козлова К.* Словарь комикса и манга. СПб.: Лань, 2003. — 127 с.
19. *Костеневич А. Г.* Боннар и художники группы Наби. СПб., Аврора, 1996. — 239 с.
20. *Крючкова В. А.* Группа «Наби». Альбом. М., Белый город, 2008. — 47 с.
21. *Крючкова В. А.* Тулуз-Лотрек. Альбом. М., Белый город, 2011. — 48 с.
22. *Левитин Е. С.* Проблема графического языка в европейской гравюре второй половины XIX века // Западноевропейское искусство второй половины XIX века. Сборник статей. М., 1975. С. 166—188.
23. Оноре Домье. Литография и гравюра на дереве. Каталог выставки. Л.: Издательство Государственного Эрмитажа, 1958. — 30 с.
24. Остриков П. И., Вандель П. П. (сост.) Сборник документов по истории Нового времени. Экономическое развитие стран Европы и Америки. 1870—1914 гг. М.: Высшая школа, 1989. — 295 с.
25. От Калло до Тулуз-Лотрека. Выставка французской гравюры и литографии XVII — начала XX века. Каталог выставки. Л., Издательство Государственного Эрмитажа, 1960. — 55 с.
26. *Поляков В.* Европейская тиражная графика от Гойи до Пикассо. М.: ТЭ, 2002. — 283 с.
27. *Полякова К. В.* Становление семиотической системы американского комикса и японского манга. Автореферат дис. на соискание ученой степени к. филол. н. СПб, 2004. — 19 с.

28. *Раздольская В. И.* Пролетариат в Западно-Европейской графике конца XIX - начала XX веков. Т.А. Стейнлен, К. Кольвиц, Г. Цилле. Автореферат дис. на соискание учен. степени канд. Искусствоведения / Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина Акад. художеств СССР. Л., 1952. — 25 с.
29. Российская педагогическая энциклопедия. Под ред. В. В. Давыдова. В 2 т. М.: Большая российская энциклопедия, 1999.
30. *Турова В. В.* Современная французская графика. Плакат. Карикатура. М.: Наука, 1966. — 220 с.
31. *Сарабьянов Д. В.* Стиль модерн. М.: Искусство, 1989. — 296 с.
32. *Сидоров А. А.* История графики и книжного искусства. М.: МПИ, 1976. — 60 с.
33. *Сидоров А. А.* Стейнлен: Художник парижского пролетариата. М.: Государственное издательство, 1919. — 26 с.
34. *Сидоров А. А., Щекатихин Н. Н.* Феликс Валлоттон. М.: Альциона, 1910. — 112 с.
35. *Соколов В. С.* Периодическая печать Франции. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского государственного университета, 1996. — 140 с.
36. *Соломонов Ю. Ю.* Региональная пресса Франции. История и секреты успеха ежедневных газет. М.: РИП-холдинг, 2003. — 135 с.
37. Стейнлен Т.-А. Альбом репродукций. Вт. статья В. В. Туровой. М.: Изогиз, 1960. — 13 с.
38. Стейнлен, 1859-1923. Живопись, графика из собрания женевского музея «Пти Пале». Каталог выставки. М.: Советский художник, 1977. — 140 с.
39. Сто офортов XVI — XIX веков из собрания Государственного Эрмитажа. Альбом. Л., М.: Советский художник, 1964. — 131 с.
40. Французская гравюра конца XIX и XX века. Каталог выставки. Авт. вст. статьи К. И. Панас. М.: Совесткий художник, 1973. — 28 с.

41. Французская литография 1890-х гг. Эстампы из собрания Государственного Эрмитажа. Каталог выставки. Авт. вст. статьи Ю. А. Русаков. Л.: Аврора, 1979. — 30 с.
42. Французский плакат конца 19 — начала 20 вв. Каталог выставки. Состав. Н. Н. Школьный. СПб.: б.и., 1995. — 14 с.
43. *Ханон Ю.* Альфонс: Альфонс, которого не было. М.: Лики России, 2013. — 544 с.
44. *Харви Дж.* Люди в черном. М.: Новое литературное обозрение, 2010. — 304 с.
45. *Adhémar J.* La gravure. Paris: Presses Universitaires de France, 1990. — 127 p.
46. *Adhémar J.* La gravure originale au 18e siècle. Paris: Editions Aimery Somogy, 1963. — 255 p.
47. *Adhémar J.* La gravure originale au XXe siècle. Paris: Editions Aimery Somogy, 1967. — 201 p.
48. Adolphe Willette. 1857-1926. Catalogue d'exposition. L’Isle-Adam: Editions Lienart, 2014. — 224 p.
49. *Alexandre A.* Honoré Daumier, l'homme et l'œuvre. Paris: H. Laurens, 1888. — 426 p.
50. *Allen A. T.* Satire and Society in Wilhelmine Germany: Kladderadatsch and Simplicissimus, 1890—1914. Lexington: University Press of Kentucky, 2015. — 264 p.
51. *Allais A.* Caran d'Ache. La Nuit blanche d'un hussard rouge, monologue. Paris: Ollendorff, 1887. — 36 p.
52. *Applebaum St.* French Satirical Drawings from «L'Assiette Au Beurre». New York: Dover Publications, 1978. — 184 p.
53. *Appignanesi L.* The Cabaret. New Haven: Yale University Press, 2004. — 272 p.
54. *Aron P.* La Belgique francophone, carrefour du cosmopolitisme européen // Pluet-Despatin J., Leymarie M., Mollier J.-Y. (ed.) La Belle Époque des revues. 1880-1914. Paris, 2000. Pp. 325-334.

55. *Bacot J.-P.* La presse illustrée au XIXe siècle: Une histoire oubliée. Limoges: Presses Universitaires de Limoges et du Limousin, 2005. — 235 p.
56. *Bailly-Herzberg J.* Dictionnaire de l'estampe en France: 1830-1950. Paris: Flammarion, 1992. — 384 p.
57. *Bayard J. E.* Montmartre hier et aujourd'hui avec les souvenirs de ses artistes et écrivains les plus célèbres. Paris: Imprimerie Jouve, 1925. — 396 p.
58. *Béchu J.-P., Melot M.* La Belle Époque et Son Envers: quand la caricature écrit l'histoire. Monte-Carlo: A. Sauret, 1980. — 180 p.
59. *Bellanger C., Godechot J., Guiral P., Terrou F. (ed.).* Histoire générale de la presse française. 5 vols. Paris: Presses universitaires de France, 1969-76.
60. *Bellet R.* Gil Blas & Gil Blas Illustré // J.-P. de Beaumarchais, D. Couty et A. Rey [Ed.]. Dictionnaire des Littératures de Langue Française. Paris: Bordas, 1984. Vol. 2.
61. *Bénézit E. (ed.)* Dictionnaire critique et documentaire des peintres sculpteurs, dessinateurs & graveurs de tous les temps et de tous les pays. 3 vols. Paris: E. Gründ, 1924.
62. *Benoit J., Devaux B., Lefrane P., Lesure F., Mannoni L., Oberthür M., Régnier Ph.* Napoléon au Chat Noir. L'Épopée vue par Caran d'Ache. Paris: Adam Biro, 1999. — 144 p.
63. *Bernier G. (ed.)* La Revue Blanche: Paris in the days of Post-impressionism and Symbolism. Exhibition catalogue. New York: Wildenstein, 1983. — 97 p.
64. *Bernier G.* La Revue Blanche. Ses amis, ses artists. Paris: Hazan, 1991. — 326 p.
65. *Berry F.* 'Maman is my Muse': The Maternal as Motif and Metaphor in Édouard Vuillard's Intimisme // Oxford Art Journal. Vol. 34, No. 1 (2011). Pp. 55-77.
66. *Beylie Cl.* La bande dessinée est-elle un art? // Lettres et Médecins, supplément littéraire de «La Vie médicale». Mars 1964. Pp. 9-14.
67. *Bory J.-F.* Forain. Paris: Henri Veyrier, 1979. — 126 p.
68. *Bourrelier P.-H.* La Revue blanche. Une génération dans l'engagement 1890-1905. Paris: Fayard, 2007. — 1199 p.

69. *Bourrelier P.-H. (ed.)* 1894-1905… de Montmartre a la Madeleine… La Revue Blanche et le Cri de Paris. Vallotton, Hermann-Paul, Cappiello. Paris: Dumas-Titoulet Imprimeurs, 2007. — 31 p.
70. *Bouvet F.* Bonnard. L'oeuvre grave. Catalogue complet. Paris: Flammarion, 1981. — 351 p.
71. *Brayer Y., Devoisins J. (ed.)* Jean-Louis Forain. Catalogue d'exposition. Albi: Musée Toulouse-Lautrec, 1982. — 32 p.
72. *Brigstocke J.* The Life of the City: Space, Humour, and the Experience of Truth in Fin-de-siècle Montmartre. Aldershot: Ashgate, 2014. — 246 p.
73. *Brisson A.* Nos humoristes. Caran d'Ache, J.-L. Forain, Hermann-Paul, Leandre, Robida, Steinlen, Willette. Paris: Société d'Édition Artistique, 1900. — 159 p.
74. *Brooker P.* The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines: Europe 1880 – 1940. Oxford: Oxford University Press, 2013. — 1471 p.
75. *Brooks D.* Bobos in Paradise: the new upper class and how they got there. New York: Simon & Schuster, 2000. — 284 p.
76. *Browse L.* Forain the Painter, 1852—1891. London: HarperCollins Distribution Services, 1978. — 196 p.
77. *Brun Ph.* A. Robida, sa vie, son oeuvre suive d'une biographie complete des ses écrits et dessin. Paris: Editions Promodis, 1984. — 250 p.
78. *Buron H.* Charles Léandre: catalogue raisonné, sa vie, son œuvre. Montreuil-Bellay: Edition Buron, 1996. — 152 p.
79. *Buron H., Gautier C., Martin-Pigalle R., Rousseau-Aicardi D.* Charles Léandre, intime et multiple. Catalogue d'exposition. Paris: Magellan et Cie, 2008. — 127 p.
80. Cappiello. 1875-1942. Caricature, affiches, peintures et projets décoratifs. Catalogue d'exposition. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1981. — 191 p.
81. *Caradec F.* La Marmite de L'Assiette au beurre // Les Nouvelles littéraires. № 2614, 8 décembre 1977. Pp. 3-4.

82. *Caran d'Ache.* Album des lundis. Album pour les enfants de 40 ans et audessus. Paris: Typ. de E. Plon, Nourrit, 1898. — 77 p.
83. Caran d'Ache. Maestro. Une introduction et une postface biographique de T. Groensteen. Angoulême: CNBDI, collection «Musée de la Bande dessinée», 1999. — 73 p.
84. *Carco F.* Les humoristes. Paris: Ollendorff, 1921. — 205 p.
85. Catalogue collectif des périodiques de début du XVIIe siècle à 1939, conservés dans les bibliothèques de Paris et dans les bibliothèques universitaires des départements. 5 vols. Paris: Bibliothèque nationale, 1967-77.
86. *Carvalho F. R. R., Cate Ph. D., Vieyra N. A., Homan A.* Prints in Paris 1900: From Elite to the Street. Exhibition catalogue. Amsterdam: Mercatorfonds, 2017. — 192 p.
87. *Cate Ph. D. (ed.)* The Color Revolution: color lithography in France 1890-1900. Layton: Peregrine Smith Inc.; New Brunswick: Rutgers University Press, 1978. — 174 p.
88. *Cate Ph. D. (ed.)* The graphic Arts and French Society 1871-1914. New Brunswick: Rutgers University Press, 1988. — 194 p.
89. *Cate Ph. D.* «La Plume» and its Salon des Cent: Promoters of Posters and Prints in the 1890s // Print Review. № 8. 1978. Pp. 61-68.
90. *Cate Ph. D., Boyer P. E.* L'estampe originale: artistic printmaking in France, 1893-1895. Zwolle: Waanders; Amsterdam: Van Gogh Museum, 1991. — 127 p.
91. *Cate Ph. D., de Zmelty N.-H., Koehl H.* Impressions à Montmartre: Eugène Delâtre & Alfredo Müller. Paris: Silvana Editoriale, 2013. — 143 p.
92. *Cate Ph. D. Gabert J.-M., Nicollier S., Ooms S., Rossillon K.* L'esprit de Montmartre et l'art moderne (1875-1910): Guide du Musée de Montmartre. Paris: Somogy éditions d'art, 2014. — 120 p.
93. *Cate Ph. D., Gill S.* Théophile-Alexandre Steinlen. Salt Lake City: Gibbs M. Smith, 1982. — 165 p.

94. *Cate Ph. D., Grivel M.* De Pissarro à Picasso: l'eau-forte en couleurs en France. Oeuvres des collections de la Bibliothèque Nationale et du Zimmerli Art Museum. New Brunswick: Zimmerli Art Museum; Paris: Flammarion, 2000. — 198 p.
95. *Cate Ph. D., Martin-Pigalle M., Niccolai M., Rossillon K.* Autour du Chat Noir: Arts et plaisirs à Montmartre, 1880-1910. Paris: Flammarion, 2012. — 169 p.
96. *Cate Ph. D., Shaw M. (ed.)* The Spirit of Montmartre: Cabarets, Humor, and the Avant-Garde, 1875-1905. Exhibition catalogue. New Jersey: Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, 1997. — 249 p.
97. *Cate Ph. D., Thomson R. and Murray G. B.* Prints abound: Paris in the 1890s. From the collections of Virginia and Ira Jackson and the National Gallery of Art. Washington: National Gallery of Art; London: Lund Humphries, 2000. — 183 p.
98. Centenaire du cabaret du Chat Noir. Ses pieces d'ombres, ses artists, sees poètes et ses compositeurs. Catalogue d'exposition. Paris: Musée de Montmartre, 1981. — 32 p.
99. *Champfleury.* Histoire de la caricature moderne. Paris: E. Dentu, 1885. — 319 p.
100. *Cohen H. R.* The Nineteenth-Century French Press and the Music Historian: Archival Sources and Bibliographical Resourses // 19th-Century Music. Vol. 7, № 2, Special Issue: French Archives. Autumn, 1983. Pp. 136-142.
101. *Comès G.* Le "Mercure de France" dans l'évolution des arts plastiques 1890-1895 // Revue d'Histoire littéraire de la France. 92e Année, No. 1. Jan. - Feb. 1992. Pp. 44-50.
102. *Compère D.* Albert Robida: du passé au futur. Paris: Les Belles Lettres, 2006. — 208 p.
103. *Condemi C.* Les Cafés-concerts. Histoire d'un divertissement. 1849-1914. Paris: Edima, 1992. — 207 p.
104. *Darmon C.-J.* Henri Rivière, graveur et lithographe // Azart Magazine international de la peinture. № 40. Septembre—Octobre, 2009. Pp. 15-18.

105. *Darmon C.-J.* Henri Rivière - Les eaux-fortes et gravures sur bois // Azart Magazine international de la peinture. № 41. Novembre—Décembre, 2009. Pp. 10-11.

106. *Datta V.* A Bohemian Festival: La Fête de la Vache Enragée // Journal of Contemporary History. Vol. 28. № 2. Apr. 1993. Pp. 195-213.

107. *Datta V.* Birth of a National Icon: The Literary Avant-Garde and the Origins of the Intellectual in France. New York: State University of New York Press, 1999. — 327 p.

108. *Décaudin M.* Le "Mercure de France": filiations et orientations // Revue d'Histoire littéraire de la France. 92e Année, No. 1. Jan. - Feb. 1992. Pp. 7-16.

109. *Delporte Ch., Gervereau L., Maréchal D. (ed.)* Quelle est la place des images en histoire? Paris: Nouveau Monde Editions, 2008. — 480 p.

110. *Delporte Ch.* Le dessinateur de presse, de l'artiste au journaliste // Vintieme Siècle. Revue d'histoire. № 3, Jul.-Sep., 1992. Pp. 29-41.

111. *Delteil L.* Manuel de l'amateur d'estampes des XIX-e et XX-e siècles. 1801-1924. T. 1-2. Paris: Librairie Dorbon-Aîné, 1925. — 634 p.

112. *Delteil L.* Le Peintre-graveur illustré. 31 vols. Paris: Chez l'Auteur, 1906-1926.

113. *Deputte J. van (ed.)* Le Salon des Cent: 1894–1900. Affiches d'artistes. Catalogue d'exposition. Paris: Paris-Musees, 1994. — 96 p.

114. *Dixmier M., Dixmier E.* L'Assiette au beurre: Revue satirique illustrée, 1901-1912. Paris: François Maspero, 1974. — 382 p.

115. *Dixmier M., Duprat A., Genard J.-M., Guignard B., Robinot Cl., Tillier B.* Quand le crayon attaque: images satiriques et opinion publique en France. 1814-1918. Paris: Éd. Autrement, 2007. — 175 p.

116. *Dixmier M., Lalouette J., Pasamonik D. (ed.)* La République et l'Eglise: images d'une querelle. Paris: Editions de la Martinière, 2005. — 147 p.

117. *Dixmier M., Viltard H.* Jossot. Caricatures. De la révolte à la fuite en Orient (1866-1951). Paris: Paris bibliothèques, 2011. — 183 p.

118. *Dixmier M., Willemin V.* L'Œil de la Police. Crimes et châtiments à la Belle Epoque. Paris: Editions Alternatives, 2007. — 141 p.

119. *Doizy G.* «L'impudique Albion» de Jean Veber: un dessin censuré? [Электронный ресурс] URL: http://www.caricaturesetcaricature.com/2015/05/l-impudique-albion-de-jean-veber-un-dessin-censure.html (дата обращения: 15.01.2016)

120. *Dortu M. G.* Toulouse-Lautrec et son oeuvre. Paris: Collectors Editions, 1971. 6 vols.

121. *Ducrey M.* Félix Vallotton. His life, his technique, his paintings. Lausanne: Edita, 1989. — 164 p.

122. *Ducrey M., Poletti K.* Félix Vallotton. 1865-1925. L'oeuvre peint. 3 vols. Lausanne: Five Continents et Fondation Felix Vallotton, 2005. — 1288 p.

123. *Dupin C.* Henri-Gabriel Ibels (1867-1936). Un promeneur engage // Actes de la Journée d'études. Actualité de la recherche en XIXe siècle. Paris, 2013. [Электронный ресурс] URL: http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/2-Dupin-Ibels%281%29.pdf (дата обращения: 15.01.2016).

124. *Easton E. W.* The Intimate Interiors of Edouard Vuillard. Washington: Smithsonian Institute Press, 1989. — 152 p.

125. *Fields A. (ed.)* Le Chat Noir: A Montmartre Cabaret and its artists in Turn-of-the-Century Paris. Exhibition catalogue. Santa Barbara: Santa Barbara Museum of Art, 1993. — 54 p.

126. *Fields A.* Henri Rivière. Salt Lake City: Gibbs Smith Publisher, 1983. — 93 p.

127. Félix Vallotton. Idylle au bord du gouffre. Catalogue d'exposition. Zurich: Scheidegger & Spiess, 2008. — 168 p.

128. *Forain J.-L.* La comédie parisienne. Paris: G. Charpentier, 1892. — 266 p.

129. *Fossier F.* Henry Rivière, graveur et photographe. Catalogue d'exposition. Paris: Réunion des musées nationaux, 1988. — 112 p.

130. *Fossier F.* La nébuleuse Nabie: les Nabis et l'art graphique. Paris: Bibliothèque nationale, Réunion des Musées Nationaux, 1993. — 303 p.

131. *Fouchereau S.* L'Assiette au beurre et son époque // Jules Grandjouand. Catalogue d'exposition. Nantes: Éd. Memo, 1998. Pp. 45-78.

132. *Fourny-Dangère S.* Théophile-Alexandre Steinlen et ses amis. Vernon: Musée de Vernon, 1986. — 136 p.

133. *Ganz J. A., Breuer K.* Thirty-Six Views of the Eiffel Tower. San Francisco: Chronicle Books, 2010. — 108 p.

134. *Garafola L.* Legacies of twentieth-century dance. Middletown: Wesleyan University Press, 2005. — 464 p.

135. *Genova P. A.* Symbolist Journals: A Culture of Correspondence. Farnham: Ashgate Pub Ltd, 2002. — 352 p.

136. *Goldstein R. J.* Censorship of Political Caricature in Nineteenth-century France. Kent: The Kent State University Press, 1990. — 305 p.

137. *Golfier M., Wagneur J.-D., Ramseyer P.* Émile Goudeau. Dix ans de bohème. Suivi de Les Hirsutes de Léo Trézenik. Paris: Champ Vallon, 1996. — 575 p.

138. *Goltz J. E.* The roots of Pierrot lunaire in cabaret. Ann Arbor: University of Michigan, 2005. — 562 p.

139. *Grand-Carteret J.* Les Mœurs et la caricature en France. Paris: A la Librairie Illustrée, 1888. — 690 p.

140. *Green M., Swan J.* The triumph of Pierrot: The Commedia dell'Arte and the Modern Imagination. New York: Penn State University Press, 1986. — 336 p.

141. *Groensteen Th.* La bande dessinée, son histoire et ses maîtres. Paris: Skira-Flammarion; Angoulême: CIBDI, 2009. — 422 p.

142. *Groensteen Th.* Les Années Caran d'Ache. Angoulême: CNBDI, 1998. — 48 p.

143. *Groensteen Th.* Caran d'Ache, le retour du Maestro // 9-e Art. № 7. Centre national de la bande dessinée et de l'image. Janvier, 2002. Pp. 10-15.

144. *Groensteen Th.* Système de la bande dessinée, Paris: Presses universitaires de France, collection «Formes sémiotiques», 1999. — 207 p.

145. *Groensteen Th., Miller A.* Comics and Narration. Mississipi: University Press of Mississipi, 2013. — 192 p.

146. *Groensteen Th., Ternaux C.* Guide international des musées de la bande dessinée. Angoulême, Centre National de la Bande Dessinée et de L'image, 2001. — 179 p.

147. *Guérin M.* J.-L. Forain Aquafortiste. Catalogue raisonnée de l'oeuvre grave de l'artiste. San Francisco: Alan Wofsy Fine Arts, 1980. — 258 p.

148. *Guérin M.* J.-L. Forain Lithographe. Catalogue raisonnée de l'oeuvre lithographié de l'artiste. San Francisco: Alan Wofsy Fine Arts, 1980. — 188 p.

149. *Guyaux A. (dir.)* La querelle de la statue de Baudelaire: Août-décembre 1892. Paris: PU Paris-Sorbonne, 2007. — 709 p.

150. *Harp S. L.* Marketing Michelin: Advertising and Cultural Identity in Twentieth-Century France. Baltimore: John Hopkins University Press, 2001. — 369 p.

151. *Harvey R. C.* The Art of the Comic Book: An Aesthetic History. Jackson, University Press of Mississippi, 1996. — 288 p.

152. Henri Rivière. Les Détours du Chemin. Souvernirs, notes et croquis. 1864-1951. Bologne: Editions Equinoxe, 2004. — 192 p.

153. *Hermann-Paul.* Deux cents dessins. 1897-1899. Album. Paris: Editions de la Revue Blanche, 1900. — 255 p.

154. *Hermann-Paul.* Le veau gras: roman dessiné. Paris: Librarie Charpentier et Fasquelle, 1904. — 93 p.

155. *Hewitt N.* From lieu de Plaisir to lieu de mémoire: Montmartre and Parisian Cultural Topography // French Studies. № 54. March, 2000. Pp. 453-469.

156. *Hoareau-Dodinau J.* Procéder: pas d'action, pas de droit ou pas de droit, pas d'action? Limoges: Presses Universitaires de Limoges et du Limousin, 2006. — 394 p.

157. *Houchin J.* The origins of the «Cabaret Artistique» // The Drama Review: TDR, Vol. 28, № 1, French Theatre. Spring, 1984. Pp. 5-14.

158. *Hünig W. K.* Strukturen des comic strip: Ansätze zu einer textlinguistisch-semiotischen. Analyse narrativer comics. Hildesheim; New York: G. Olms Verlag, 1974. — 208 s.

159. *Ito K.* Manga in Japanese history // MacWilliams M. W. (ed.) Japanese Visual Culture: Explorations in the World of Manga and Anime. New York: Routledge, 2008. Pp. 26-47.

160. *Ives C., Giambruni H., Newman S.* Pierre Bonnard. The graphic art. New York: Metropolitan Museum of Art, 1990. — 272 p.

161. Jean-Louis Forain. Catalogue d'exposition. Paris: Musée Marmottan, 1978. — 100 p.

162. Jules Grandjouand. Catalogue d'exposition. Nantes: S. Chiffolleau, 1969. — 84 p.

163. Jules Grandjouand. Catalogue d'exposition. Nantes: Éd. Memo, 1998. — 109 p.

164. *Jullian Ph.* Montmartre. New York: Phaidon Press Ltd, 1977. — 206 p.

165. *Kaenel Ph.* Metier d'illustrateur. 1830-1880. Geneve: Librairie Droz, 2005. — 638 p.

166. *Kaenel Ph., Lepdor C. (ed.)* Théophile-Alexandre Steinlen: l'œil de la rue. Catalogue d'exposition. Milan, Lausanne: 5Continents Editions, 2008. — 350 p.

167. *Kahnweiler H.-D.* Juan Gris: His Life and Work. New York: Harry N. Abrams, 1969. — 348 p.

168. *Kete K.* The Beast in the Boudoir: Petkeeping in Nineteenth-Century Paris. Los Angeles: University California Press, 1995. — 200 p.

169. *Krummenacker C., Kaenel Ph., Gérard R.* Théophile-Alexandre Steinlen. 1859-1923. Paris: Fragments, 2004. — 187 p.

170. *Kunzle D.* The Early Comic Strip: Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c. 1450 to 1825. Volume 1. Berkeley: University of California Press, 1973. — 471 p.

171. *Kunzle D.* Father of the Comic Strip: Rodolphe Töpffer. Jackson, University Press of Mississippi, 2007. — 224 p.

172. *Kunzle D.* History of the comic strip. 2 Vol. Berkeley: University of California Press, 1990.

173. *Kunzle D.* Willette, Steinlen, et les histoires sans paroles du Chat Noir // Th. Groensteen (red.). Humoresques. L'humour graphique fin de siècle. № 10. 1999. Pp. 29-38.

174. *Lachasse P.* Revues littéraires d'avant-garde // Pluet-Despatin J., Leymarie M., Mollier J.-Y. (ed.). La Belle Époque des revues. 1880-1914. Paris, 2000. Pp. 119-146.

175. L'Assiette au beurre. L'Age d'or de la caricature. Paris: Nuits Rouges, 2007. — 304 p.

176. La Grande Encyclopédie. 23 vols. Paris: Librairie Larousse, 1975.

177. *Lefèvre E.* Charles Léandre. Paris: Orep éditions 2008. — 155 p.

178. *Lefèvre P., Dierick Ch.* Forging a new medium: the comic strip in the nineteenth century. Brussels: VUP University Press, 1998. — 214 p.

179. *Leighten P.* The Liberation of Painting: Modernism and Anarchism in Avant-Guerre Paris. Chicago: University of Chicago Press, 2013. — 226 p.

180. *Lejeun D.* La France de la Belle époque. 1896—1914. Paris: Armand Colin, 2000. — 240 p.

181. Le livre des mille nuits et une nuit. Traduction litterale et complete du texte arabe par le Dr. J. C. Mardrus. Tome 1-11. Paris: Editions de la Revue Blanche, 1900-1902.

182. Les petits Poulbots. Catalogue d'exposition. Saint-Ouen-l'Aumône: Musée départemental de l'éducation de Saint-Ouen-l'Aumône, 1991. — 118 p.

183. *Lethève J.* La Caricature et la presse sous la IIIe République. Paris: Colin, 1961. — 220 p.

184. *Livois R. de.* Histoire de la presse française. Tome 2. De 1881 à Nos Jours. Lausanne: Éditions SPES, 1965. — 664 p.

185. *Louis P.* Sur l'Exposition des Indépendants // La Revue Blanche. № 6. Avril 1892. Pp. 39-42.

186. *MacPhee J., Reuland E. (ed.)* Realizing the Impossible: Art Against Authority. Oakland: AK Press, 2007. — 225 p.

187. *Maud P.-L.* Notes d'Art et d'Esthétique // La Revue Blanche. № 8. Juin 1892. Pp. 41-49.

188. *McCloud S.* Making Comics: Storytelling Secrets of Comics, Manga, and Graphic Novels. New York: William Morrow & Company, 2006. — 264 p.

189. *McCloud S.* Reinventing Comics: How Imagination and Technology Are Revolutionizing an Art Form. New York: William Morrow & Company, 2000. — 256 p.

190. *McCloud S.* Understanding Comics: The Invisible Art. Princeton, William Morrow Paperbacks, 1993. — 224 p.

191. *McCully M.* Los Comienzos de commo Dibujante // Juan Gris (1887-1927). Exhibition catalogue. Madrid: Ministerio de Culture — Banco de Bilbao, 1985. — 480 p.

192. *Mellerio A.* La lithographie originale en couleurs. Paris: L'Estampe et l'Affiche, 1898. — 45 p.

193. *Menendez M. G.* Artistes à Montmartre: de Steinlen à Satie. 1870-1910. Paris: Somogy Editions d'Art, 2016. — 48 p.

194. *Menon E. K.* Potty-Talk in Parisian Plays: Henry Somm's La Berline de l'émigré and Alfred Jarry's Ubu roi // Art Journal. 52.3, 1993. Pp. 59-64.

195. *Miller A.* Reading bande dessinée. Critical Approaches to French-language Comic Strip. Bristol: Intellect Ltd, 2008. — 364 p.

196. *Monti R., Matucci E.* Leonetto Cappiello, dalla pittura alla grafica. Catalogo della Mostra tenuta a Saint-Vincent. Firenze: Artificio, 1985. — 110 p.

197. *Morel J.-P.* Vallotton. Dessinateur de presse et graveur. Lausanne: Favre, 2002. — 112 p.

198. *Nectoux J.-M.* Stars et monstres sacrés. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1992. — 64 p.

199. *Nectoux J.-M., Tonnet G., Zmelty N.-H.* La Plume 1889-1899, une revue pour l'art. Catalogue de l'exposition. Paris: Institut national d'histoire de l'art, galerie Colbert, 15 février-14 avril 2007. Paris: I.N.H.A., 2007. — 55 p.

200. *Newman S. (ed.)* Félix Vallotton. New Haven: Abbeville Press, 1992. — 328 p.

201. *Oberthûr M.* Cafés et cabarets of Montmartre. Salt Lake City, 1984.

202. *Oberthûr M.* Auberge du Clou, rendez-vous de bohème et d'artistes de Montmartre fin de siècle // Gazette des beaux-arts. Octobre, 1985. Pp. 139-144.

203. *Oberthûr M.* Le Chat Noir. 1881-1897. Catalogue d'exposition. Paris: Réunion des musées nationaux, 1992. — 70 p.

204. *Oberthûr M.* Le Chat Noir et Montmartre. 1881-1897. Catalogue d'exposition. Albi: Musee Toulouse Lautrec, 1993. — 44 p.

205. *Oberthûr M.* Montmartre en liesse. Paris: Paris-Musees, 1995. — 96 p.

206. *Oberthûr M.* Histoires sans paroles du Chat Noir. Angoulême: CNBDI, 1998. — 54 p.

207. *Oberthûr M.* Le cabaret du Chat Noir à Montmartre (1881-1897). Genève: Editions Slatkine, 2007. — 284 p.

208. *Oberthûr-Frèrebeau M.* What is Montmartre? Nothing! What should it be? Everything! // Art News. Mars 1976. Pp. 60-62.

209. *Ockman C., Silver K. E. (ed.)* Sarah Bernhardt: The Art of High Drama. Exhibition catalogue. New York: Yale University Press, 2005. — 232 p.

210. *Ory P., Barrot O.* La Revue blanche: Histoire, anthologie, portraits (1889-1903). Paris: La Table Ronde, 2012. — 456 p.

211. *Osterwalder M.* Dictionnaire des illustrateurs, 1800-1914. Neuchâtel: Ides et Calendes, 2000. — 1232 p.

212. *Osterwalder M.* Dictionnaire des illustrateurs, 1890-1945. Neuchâtel: Ides et Calendes, 2001. — 1390 p.

213. *Osterwalder M.* Dictionnaire des illustrateurs 1905-1965. Neuchâtel: Ides et Calendes, 2005. — 1984 p.

214. *O'Toole J. H.* Henri-Gabriel Ibels and Georges Seurat: An Attribution Confirmed // The Bulletin of the Cleveland Museum of Art. Vol. 69, No. 7. September, 1982. Pp. 236-242.

215. Paris, the 1890s. Exhibition catalogue. New York: Museum of Modern Art, 1998. — 25 p.

216. *Pluet-Despatin J., Leymarie M., Mollier J.-Y. (ed.)* La Belle Époque des revues. 1880-1914. Paris: IMEC, 2000. — 440 p.

217. *Proust M.* Etudes // La Revue Blanche. № 21-22. Juillet 1893. Pp. 48-69.

218. *Proust M.* Etudes // La Revue Blanche. № 26. Décembre 1893. Pp. 24-41.

219. *Rearick Ch.* Pleasures of the Belle Epoque: Entertainment and Festivity in Turn-Of-The-Century France. New Haven, Yale Univ Press, 1986. — 240 p.

220. *Rennert J.* The Posters of Leonetto Cappiello. New York: Poster Auctions Intl Inc., 2005. — 336 p.

221. *Richard P.* Le Montmartre de Poulbot. Aix-en-Provence: Edisud, 1982. — 94 p.

222. *Roberts-Jones Ph.* De Daumier à Lautrec. Essai sur l'histoire de la caricature française entre 1860 et 1890. Paris: Beaux-Arts, avec le concours de la Fondation universitaire de Belgique, 1960. — 197 p.

223. *Roberts-Jones Ph.* La Caricature du Second Empire à la Belle époque: 1850-1900. Paris: Le Club Français du Livre, 1963. — 462 p.

224. *Robichon F.* Poulbot, le pere des gosses. Paris: Hoëbeke, 1994. — 110 p.

225. *Rosenblum R.* Cubism and Pop Art // Varnedoe K., Gopnik A. (ed.). Modern art and popular culture: readings in high and low. Exhibition catalogue. New York: Harry N. Abrams, 1990. Pp. 116-133.

226. *Rosenthal M.* Juan Gris. New York: Abbeville Press, 1983. — 192 p.

227. *Royer J.-M. (ed.)* Livre d'or de L'Assiette au Beurre. Vol. 2. Paris: Jean-Claude SIMOËN, 1977-1978.

228. *Sainte-Croix C. de, Steinlen T.-A.* Dans la vie: cent dessin en couleurs. Paris: H. Piazza et Cie, 1901. — 110 p.

229. *Salis R., Auriol G.* Chat Noir Guide. Paris: Le Chat Noir, s. d. — 64 p.

230. *Sausverd A.* Les fils de fer du Fliegende Blätter // Topfferiana. Littératures graphiques des XIXe et début XXe siècle [Электронный ресурс] URL: http://www.topfferiana.fr/2010/11/les-fils-de-fer-du-fliegende-blatter/ (дата обращения 15.01.2016).

231. *Schuh J.* Les dîners de la Plume // Romantisme: Revue du dix-neuvième siècle. № 137, 3, 2007. Pp.79-101.

232. *Schwartz V. R.* Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-siecle Paris. Berkeley: University of California Press, 1998. — 243 p.

233. *Segel H. B.* Fin de siecle Cabaret // Performing Art Journal. Vol. 2, №1 (Spring, 1977). Pp. 41-57.

234. *Sidlauskas S.* Contesting Femininity: Vuillard's Family Pictures // The Art Bulletin. Vol. 79, No. 1. March 1997. Pp. 85-111.

235. *Sidlauskas S.* The Surface of Existence: Edouard Vuillard's Mother and Sister of the Artist // Sidlauskas S. Body, Place, and Self in Nineteenth-Century Painting. Pp. 91-123.

236. *Silverman D.* Art Nouveau in Fin-de- Siècle France: Politics, Psychology, and Style. Los Angeles: University of California Press, 1992. — 450 p.

237. *Smolderen Th.* The Origins of Comics: From William Hogarth to Winsor McCay. Jackson: University Press of Mississippi, 2014. — 168 p.

238. *Stark G. D.* Banned In Berlin: Literary Censorship in Imperial Germany, 1871-1918. New York: Berghahn Books, 2013. — 342 p.

239. *Stein D., Thon J.-N.* From Comic Strips to Graphic Novels: Contributions to the theory and history of graphic narratives. Berlin: de Gruyter, 2013. — 416 p.

240. *Stein D., Karshan D. H.* L'Estampe originale. A catalogue raisonné. New York: The Museum of Graphic Art, 1970. — 86 p.

241. *Storey R. F.* Pierrots on the Stage of Desire: Nineteenth-Century French Literary Artists and the Comic Pantomime. New Jersey: Princeton University Press, 1985. — 410 p.

242. *Storey R. F.* Pierrot: A Critical History of a Mask. New Jersey: Princeton University Press, 2014. — 274 p.

243. *Sueur-Hermel V.* Henri Rivière, entre impressionnisme et japonisme. Paris, Bibliothèque nationale de France, 2009. — 223 p.

244. *Tariit J.-M.* Poulbot, gosse de Montmartre. Paris: Magellan et Cie, 2003. — 147 p.

245. *Terrasse A.* Bonnard illustrateur. Catalogue raisonné. Paris: Adam Biro, 1988. — 319 p.

246. *Tiersten L.* Marianne on the Market. Envisioning consumer society in Fin-de-Siecle France. Berkelay, Los Angeles, London: University of California Press, 2001. — 334 p.

247. *Thomson H. B. (ed.)* Les affiches de Salon des cent: Bonnard, Ensor, Grasset, Ibels, Mucha, Toulouse-Lautrec. Catalogue de l'exposition. Gingins: Fondation Newmann, 2000. — 96 p.

248. *Thomson R.* Art of the Actual: Naturalism and Style in Early Third Republic France, 1880-1900. New Haven: Yale University Press, 2012. — 376 p.

249. *Thomson R. (ed.)* Toulouse-Lautrec and Montmartre. Exhibition catalogue. Washington: National Gallery of Art, 2005. — 293 p.

250. *Thomson R.* The Troubled Republic: visual culture and social debate in France, 1889-1900. New Haven, Yale University Press, 2004. — 268 p.

251. *Tillier B.* La revue satirique, objet hybride // Pluet-Despatin J., Leymarie M., Mollier J.-Y. (ed.) La Belle Époque des revues. 1880-1914. Paris: IMEC, 2000. Pp. 223-236.

252. *Valdès-Forain F. (ed.)* Jean-Louis Forain. Les années impressionnistes et post-impressionnistes. Catalogue d'exposition Lausanne: fondation de l'Hermitage, 1996. — 172 p.

253. *Vallotton M., Goerg Ch.* Félix Vallotton. Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé et lithographié. Genève: Ed. de Bonvent, 1972. — 285 p.

254. *Vérilhac Y.* La petite revue ou l'invention d'une vie littéralement littéraire: l'exemple de La Plume // La Vie littéraire et artistique au XIXe siècle. Journée d'études de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes. 2011.

[Электронные ресурс] URL: http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/VerilhacVielitteraire.pdf (дата обращения: 15.01.2015)

255. *Weisberg G.* Montmartre and the Making of Mass Culture. New Jersey: Rutgers University Press, 2001. — 320 p.

256. *Weisberg G.* Scatological Art // Art Journal. Vol. 52, No. 3. 1993. Pp. 18-19.

257. *Whisfield S., Elderfield J.* Pierre Bonnard. Exhibition catalogue. New York: Abrams, 1998. — 273 p.

258. *Willa Z.* Silverman reviews «Sarah Bernhardt: The Art of High Drama». Autumn 2006. [Электронный ресурс] URL: http://www.19thc-artworldwide.org/50-autumn06/autumn06review/152-sarah-bernhardt-the-art-of-high-drama (дата обращения: 15.01.2016)

259. *Varnedoe K., Gopnik A. (ed.).* Modern art and popular culture: readings in high and low. Exhibition catalogue. New York: Harry N. Abrams, 1990. — 255 p.

260. *Viltard H.* Abdou-‘l-Karim Jossot: polémiques d’un renégat en Tunisie // Revue de l’Institut des belles-lettres arabes (IBLA). № 201, 2008. Pp. 15-41.

261. *Viltard H.* Jossot (1866-1951), un caricaturiste libre-penseur et musulman // Recherches en Histoire de l’Art. № 5, 2006. Pp. 91-108.

262. *Willems Ph.* Cartooning in the Age of Realism: Léonce Petit’s Les bonnes gens de province and Histoires campagnardes. [Электронный ресурс] URL: http://www.19thc-artworldwide.org/autumn15/willems-on-leonce-petit-les-bonnes-gens-de-province-and-histoires-campagnardes (дата обращения: 15.01.2016).

263. *Wittrock W.* Toulouse-Lautrec: catalogue complet des estampes. 2 vols. Paris: ACR Edition, 1985. — 831 p.

264. *Wittrock W., Castleman R. (ed.)* Henri de Toulouse-Lautrec. Images of the 1890s. Exhibition catalogue. New York: Museum of Modern Art, 1991. — 264 p.

265. *Wolf M., North J.S., Deering D.* The Waterloo Directory of Victorian Periodicals 1824-1900. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1976. — 1187 p.

266. *Zmelty N.-H.* L'affiche illustrée au temps de l'affichomanie, 1889-1905. Paris: Mare & Martin, 2014. — 281 p.

Электронные ресурсы

267. Галлика, электронная библиотека Национальной библиотеки Франции [Электронный ресурс]. URL: http://gallica.bnf.fr/ (дата обращения: 15.01.2016)

268. Библиотека парижского Национального Института истории искусства. [Электронный ресурс]. URL: http://bibliotheque.inha.fr/iguana/www.main.cls?surl=bibliotheque-inha (дата обращения: 15.01.2016).

269. Совет музеев Alienor. [Электронный ресурс]. URL: http://www.alienor.org/ (дата обращения: 15.01.2016).

270. Интернет-портал «Карикатуры и Карикатура», посвященный исследованию политической карикатуры и журнальной иллюстрации. [Электронный ресурс]. URL: http://www.caricaturesetcaricature.com/ (дата обращения: 15.01.2016).

271. Интернет-проект Междисциплинарной группы исследования сатирических образов при университете Западной Бретани. [Электронный ресурс]. URL: http://www.eiris.eu/accueil.html (дата обращения: 15.01.2016).

272. Проект «Художественный журнал» библиотеки Гейдельбергского университета. [Электронный ресурс]. URL: http://artjournals.uni-hd.de/ (дата обращения: 15.01.2016).