

«La Revue Blanche»: история иллюстрирования*

Е. В. Ключина¹, Э. М. Глинтерник²

¹ Российский государственный гуманитарный университет,

Российская Федерация, 125993, Москва, Миусская пл., 6

² Санкт-Петербургский государственный университет,

Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9

Для цитирования: Ключина, Елена, и Элеонора Глинтерник. “‘La Revue Blanche’: история иллюстрирования”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 11, no. 1 (2021): 127–149. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.108>

Реконструируется история иллюстрирования «La Revue Blanche», ведущего литературно-художественного журнала Франции эпохи fin de siècle. Оставив за скобками анализ литературного содержания, автор рассматривает малое ревью сквозь призму его наиболее значимых художественных свершений. Для достижения поставленной цели очерчивается довольно широкий круг художников-графиков, которые в тот или иной период сотрудничали с «La Revue Blanche», осуществляется условное жанровое ранжирование опубликованных и распространенных с помощью журнала произведений печатной графики. На основе полученных данных предлагается периодизация недолгой истории иллюстрирования «La Revue Blanche». Большое значение придается формально-стилистическому и иконографическому анализу отдельных памятников. В случае работ Вюйара, Русселя и Боннара это позволяет выдвинуть новые смысловые интерпретации и подчеркнуть исповедальческий характер эстампов, созданных мастерами для оформления фронтисписа журнала. Довольно значительное место отводится истории проникновения в «La Revue Blanche» практики издания графических литературных портретов работы Валлоттона, которые в определенный момент вынужденно принимают на себя утилитарно-декоративную функцию виньетки. Не меньшее значение придается рассмотрению истории опубликования независимого иллюстрированного приложения «NIB», которое, как известно, претерпело только три выпуска. Авторы видят в «NIB» одновременно художественную реинкарнацию фумистско-шануаровской сатиры, явно близкой Тулуз-Лотреку, Валлотону и Боннару, и графическое обнажение внутреннего философско-эстетического конфликта, существовавшего внутри художественной группировки «Наби». Помимо исследования истории иллюстрирования непосредственного самого «La Revue Blanche», авторы также пунктирно обрисовывают особенности издательской деятельности братьев Натансон, подчеркивая при этом прямую зависимость содержания публикуемой продукции от вкусов владельцев.

Ключевые слова: *Revue Blanche*, иллюстрированный журнал, история иллюстрирования, Боннар, Валлоттон, Тулуз-Лотрек, Вюйар, Наби, Натансон, fin de siècle.

Историю и иллюстративное оформление «La Revue Blanche» по обыкновению связывают с группой Наби, творчеством Анри де Тулуз-Лотрека, портретной галереей Феликса Фенеона и Мизии Натансон. Однако подлинная графическая история «La Revue Blanche» проходит в стороне от бурных событий культурно-выставоч-

* Исследование выполнено в рамках НИР СПбГУ HUM_2020-2 «Иллюстрированные периодические издания в социокультурном контексте XIX–XXI веков: отечественный и зарубежный опыт (культура, искусство, дизайн, СМИ)»: 2020 г. этап 2, ID проекта в системе PURE 53364090.

ной деятельности 1890-х годов 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 годы 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. Форма существования малого ревю подразумевала небольшой формат издания, предпочтение которому и отдали основатели. 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»¹. Согласно одной из них [5, 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 Лекрерк придал ему теоретическое обоснование, пояснив, что «журнал будет белым,

¹ 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 годов, выходившим с лиловой обложкой. На наш взгляд, такая 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 годов. 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» [1, с. 18; 2; 3; 4, p. 119–46].

поскольку он видит свою цель в представлении синтеза творческих тенденций эпохи. Белый — сумма всех цветов» [5, р. 12].

Здесь нельзя не отметить, что в озвученной версии истории возникновения названия присутствует доля лукавства. Нейтральное, как кажется сегодня, название журнала — «Белое ревью» — для уха франко-бельгийского читателя второй половины XIX в. должно было звучать весьма претенциозно. 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»². 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 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 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 ревью», 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 немало 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 месяц³.

Первый номер «La Revue Blanche» увидел свет 1 декабря 1889 г. Цитируя Поля Леклерка, Жорж Бернье отмечает, что первый выпуск журнала мало соот-

² В период с 1863 по 1870 г. полное издательское наименование «La Revue scientifique» было «La Revue des cours scientifiques de la France et de l'étranger». После франко-прусской войны издатели попытались сократить титул до «La Revue scientifique de la France et de l'étranger». И лишь после 1884 г. «La Revue scientifique» отказалось от громоздкой формулировки и стало самим собой. Под таким именем журнал выходил вплоть до 1959 г.

³ Начиная с пятого номера «La Revue Blanche» изменил периодичность и стал выходить один раз в месяц.

ветствовал ожиданиям редакции [5, p. 12]. «Этот родившийся больным ребенок, — добавляет исследователь, — представлял собой небольшую тетрадку в несколько листов. Как и положено, он 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”» [5, 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 листажу, 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 [6, p. 124–43], который, несмотря на юный возраст (а на момент прихода в редакцию ему едва исполнилось 20 лет), 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 ревью» 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 удаленным льежским издательством и окончательно разуверившись в его профессиональной дееспособности, взяли полное управление журналом в свои руки и перенесли редакцию в Париж, где она разместилась в небольшом помещении в доме № 19 по рю де Мартир. Александр Натансон стал директором ревью. 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 издание⁴ 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 вначале их было несколько десятков, то уже к 1893 г. «Белое ревью» 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 номе-

⁴ Октябрьский номер «La Revue Blanche» имел 96 страниц, что в два раза превышало последующий стандартный листаж «La Revue Blanche», обычно составлявший 48 страниц в период с октября 1891 г. по декабрь 1893 г. Причиной тому послужил тот факт, что первый парижский номер вышел сразу за два месяца. В январе 1893 г. листаж журнала повторно увеличится и достигнет 100 страниц.

рах за 1893 г. можно было встретить имя Марселя Пруста [7; 8]. За художественную критику нередко отвечал М. Дени, прячущийся за псевдонимами Поль Луи [9] и Пьер-Л. Мод [10]. Деловая хватка и эффективное руководство братьев Натансон вкпе с их литературным чутьем и повышенным чувством прекрасного создали благодатную почву, на которой «Белое ревью» 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 Эдуарда Вюяра. Следующий номер вышел с литографией Кер-Ксавье Русселя. В октябре читатели получили эстамп Мориса Дени, в ноябре — Поля Рансона, в декабре — Пьера Боннара. Таким образом, за вторую половину 1893 г. подписчики «La Revue Blanche» имели 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 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, — его формат. Он должен был соответствовать журнальному in octavo и, следовательно, не превышать заданные 25 Ч 16 см. Жесткое соблюдение этого требования было необходимо для того, чтобы распространяемые через «La Revue Blanche» эстампы были размещены в журнале в виде так называемого «приклеяного» 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 являвшееся иллюстрацией и изначально не принимавшее на себя подобной функции. В подтверждение вышесказанного можно добавить, что количество гравюрных оттисков, распространяемых вместе с журналом, иногда превышало тираж «La Revue Blanche», в связи с чем оставшиеся эстампы поступали в продажу. При посещении редакции «Белого ревью» их мог приобрести любой желающий.

Роль и значение эстампов, публикуемых в «La Revue Blanche» начиная с лета 1893 г., поистине огромны для формирования будущего художественно-графического оформления ревью. 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 Вюяра «Интерьер». Художник обратился к традиционной для своего искусства иконографии — образу мамы и сестры [11; 12; 13, р. 91–123; 14]. С помощью мелких дробных штрихов литографического карандаша Вюяр 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 стынувшей кружке чая, Мария по-рафаэлевски элегантно склонила голову на бок, мягко сложила руки на колени и погрузилась в раздумье. Ее мысли

столь глубоко, а грезы столь возвышенны, что шорохи, доносящиеся из задней комнаты, где домашними делами занята мама, не беспокоят ее. Поэтизированный образ сестры становится для Вюяра поводом для литографического монологического высказывания о будущей судьбе своей семьи. Его друг Кер-Ксавье Руссель уже сделал Марии предложение. Их свадьба должна состояться на днях, в июле 1893 г. Узкий круг семьи неизбежно должен разомкнуться. В «Интерьере» Вюяр прощается со своей сестрой. Он искренне любит Марию, 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.

Вюяровские 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» Русселя. 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)⁵ и лишний раз подтверждает глубокую связь искусства отдельных представителей группы «Наби» и японской ксилографии. Решение среднего плана Руссель также заимствует 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 Хиросигэ, который предпочел сделать едва заметными штаффажные фигурки прогуливающихся в саду людей, Руссель придвинул своих героинь вперед, к зрителю. Такая композиционная «перестановка» изменила положение семантических акцентов. Вместо традиционного японского широкого панорамно-пейзажного видения, способствующего достижению медитативного состояния, Руссель усилил жанрово-бытовое начало, таким образом предложив своему зрителю примерить роль визиониста, подслушивающего украдкой беседу двух юных дам на открытой террасе.

Самым известным среди «приклеянных» фронтисписов «Белого ревю» 1893 г., пожалуй, следует считать лист Боннара «Парижанки», сопроводивший декабрьский номер «La Revue Blanche». В нем мастер обращается к одному из центральных мотивов творчества конца 1890-х — начала 1900-х годов — многогранному образу парижанки. Героини 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,

⁵ «Сливовый сад в Камэйдо» под № 30 входит в ксилографический цикл «100 известных видов Эдо», над которым Утагава Хиросигэ работал в период 1856–1858 гг. Цикл был хорошо известен западноевропейским художникам fin de siècle. Ксилографии оказали огромное художественно-эстетическое воздействие на Феликса Бракмона, Джеймса Уистлера, Анри де Тулуз-Лотрека, Винсента ван Гога. В частности, по мотивам «Сливового сада в Камэйдо» в октябре-ноябре 1887 г. Винсент ван Гог исполнил в масле «Цветущую сливу» (1887, Музей ван Гога, Амстердам).

поднимающегося резко вверх в центре композиции и условно разрезающего лист на две половины. Стремительная жирная штриховка усиливает композиционную динамику. Головокружительная скорость современной городской жизни контрастно подчеркивается интимностью диалога, который беззаботно ведут прижавшиеся друг 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 Шэдден и Марта де Мелиньи [15, р. 103–5], две музы Боннара. Действительно, героиня слева очень похожа на кузину художника Берту Шэдден⁶. В период с 1890 по 1893 г. она многократно позировала 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 годы закрепила за собой положение главного объекта изобразительного искусства японствующего набида [16, р. 15–6]. Если подобная версия верна, то литография «Парижанки» — произведение, отличающееся высшей степенью интимной откровенности. Это буквально документальное свидетельство кардинального жизненного поворота в судьбе Боннара. После «Парижанок» возвращение к юношеской влюбленности в Берту Шэдден или повторное предложение принять его руку и сердце становятся уже невозможными. Прежняя возлюбленная беззаботно, шутивно и почти по-дружески передает своего влюбчивого кузена в крепкие и нетерпящие сторонних глаз объятия Марты. Возможно, именно отсюда проистекает исповедальная потребность 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», более известный под своим вторым названием «Плакальщицы» [17, р. 91]. Он предсказуемо мало поддается однозначному семантическому транскрибированию, поскольку, в отличие от Боннара, Вюяра и Русселя, Дени воздерживается от биографических откровений. Художник верен себе и демонстрирует усиленный поиск универсальной религиозной образности, способной возвысить изобразительное искусство над действительностью. Дени выстраивает композицию по принципу, характерному для его изобразительного искусства 1890-х годов. В центре мастер помещает четырех скорбящих плакальщиц, трое из которых держат в руках белый саван. Калькированные фигуры моло-

⁶ Берта Шэдден — одна из любимых моделей Пьера Боннара. Кроме «Франс-Шампань» и литографии «Парижанки», ее образ можно встретить, к примеру, в иллюстрациях к «Маленьким семейным сценкам» Клода Терраса 1893 г. В частности, она послужила прообразом героини из листов «Мечтающая».

дых девушек ритмично повторяют друг друга. Композиционная реприза дополнительно усиливается за счет многократного повтора мотива креста, декорирующего платья героинь. По-видимому, работая над созданием эстампа, Дени опирался на египетскую традицию в интерпретации образа плакальщицы. Отсюда проистекают усиленный ритмический повтор, предпочтение, отдаваемое профильному изображению, намеренная замена черного цвета траурной одежды на условный белый калазирис. Художник, творчеству которого всегда была созвучна французская средневековая религиозная пластика, на этот раз отказывается от традиционной европейской иконографии, при которой лицо и фигура плакальщицы (плакальщика) максимально скрывается под широкими драпировками рясы⁷. Дени оставляет головы героинь непокрытыми, так, чтобы каждая из них могла доказательно продемонстрировать подлинность испытываемой возвышенной скорби и глубокой печали.

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, 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 Рансону передать в акцентированном женском силуэте изящную линию зарождающегося французского ар-нуво.

Практика сопровождения «La Revue Blanche» «приклеяемыми» фронтисписами найдет свое продолжение в 1894 г.⁸ 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» [18] и с первого выпуска 1894 г. приступит к активным политическим высказываниям, характер которых явно свидетельствует о сочувствии братьев Натансон популяр-

⁷ Яркими примерами широкого обращения к образу плакальщика во французской средневековой пластике могут служить скульптурное надгробие Филиппа II Смелого (Клаус Слютер, Клаус де Верве, 1410, Музей изобразительных искусств, Дижон), так называемые дижонские плакальщики скульптурного надгробия Жана Бесстрашного и Маргариты Баварской (Клаус Слютер ?/!), первая половина XV в., Музей изобразительных искусств, Дижон), скульптурное надгробие Изабеллы де Бурбон (Ян Борман, 1475–1476, Рейксмюсеум, Амстердам), надгробие Филиппа Пота (предположительно Антуан Ле Муатюрье, 1477–1480, Лувр, Париж), надгробие Маргарита де Бурбон (Конрад Мейт, 1526, Королевский монастырь Бру, Бурк-ан-Брес) и многие другие.

⁸ В 1894 г. в качестве «приклеяемых» фронтисписов «La Revue Blanche» распространило следующие эстампы: цветная литография «Портниха» Эдуарда Вюяра (№ 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» Йозефа 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.).

ному 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 Фенелону. 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 Анри де Тулуз-Лотрек. Он принесет в редакцию литографию «Карнавал», которая, как можно предположить, могла быть создана еще в период сотрудничества художника с литературно-художественным журналом «L'Escarmouche», Жоржем Дарьеном и Эдуардом Клейнманном. В ней мастер обращается к театральному сюжету, широко распространенному в его графическом искусстве первой половины 1890-х годов. На переднем плане представлены две неизвестные дамы, которые, судя по расположению широко раскинутых в стороны рук одной из героинь, исполняют небольшую театральную сценку. В пользу такой версии также свидетельствует светотеневое решение листа, при котором фигуры женщин освещаются снизу словно ярким светом рампы. Относительно простое, построенное на контрасте фигур композиционное решение приобретает неожиданное звучание благодаря введению Тулуз-Лотреком цвета. Монохромия серо-зеленого литографического колорита вдруг смело прерывается острым красным зигзагом тонких напыленных губ одной из героинь. Возможность использования цвета в литографии становится важным открытием для «La Revue Blanche». Отныне «Белое ревью» будет использовать богатые тональные возможности этой печатной техники значительно смелее.

В феврале 1894 г. в качестве иллюстратора к «La Revue Blanche» присоединился Феликс Валлоттон. К моменту начала сотрудничества с журналом этот молодой швейцарский художник уже успел приобрести небольшую известность в парижских художественных кругах. В 1891–1893 гг. он успешно выставлялся в Салоне независимых⁹. В 1893 г. Валлоттон принял участие в третьей выставке в Барк де Бутвиль. Тогда же он был приглашен к участию в пеладановском Салоне Розы и Креста. Его критические заметки об изобразительном искусстве Франции публиковались в Лозанне¹⁰. Как график он регулярно печатался во французской периодической прессе. Примером здесь может служить опыт сотрудничества мастера с «L'Escarmouche». В общем Валлоттон успел положительно зарекомендовать себя как один из активных представителей международного художественного авангарда, локализующегося во французской столице.

В 1899 г. в «La Petite Gazette d'Art» Таде Натансон вспоминал [6, р. 112–3], как впервые увидел графические работы Валлоттона в галерее Поля Дюран-Руэля в 1892 г. Он был поражен смелостью и новаторством художественной манеры мастера. Его увлекла линия и светотень, широкими возможностями которых так щедро и так индивидуально пользовался неизвестный ему на тот момент молодой художник. Но больше всего Натансона поразила техника, в которой умело рабо-

⁹ Валлоттон впервые побывал в Салоне независимых в 1890 г. в качестве репортера «Gazette de Lausanne». В 1891 г. его произведения были выставлены рядом с полотнами Дени, Боннара, Бернара и «Таможеника» Анри Руссо. В 1893 г. полотно Валлоттона «Купание летним вечером» (1892–1893, Кунстхаус, Цюрих) вызвало скандал в Салоне независимых.

¹⁰ На протяжении довольно значительного периода Ф. Валлоттон выполнял обязанности иностранного корреспондента «Gazette de Lausanne», одного из ведущих печатных органов Романской Швейцарии на протяжении конца XVII–XX в.

тал Валлоттон, ибо мало кто из современников, по мнению владельца «La Revue Blanche», решался обратиться к ксилографии. В моде была цветная литография, бурно эволюционирующая на тот момент прежде всего благодаря плакатным шедеврам Шере, Боннара, Тулуз-Лотрека и Стейнлена. Натансон не был удивлен, узнав, что перед ним работы иностранца. Это скорее вскрыло причину художественной инаковости работ Валлоттона.

С конца 1892 г. началось сближение Валлоттона с набидами. Однако своим до конца для них он так никогда и не стал. Как обычно бывало у набидов, за ним быстро закрепилось прозвище — «наби-иностранец». И оно как никогда точно отражало независимое положение Валлоттона внутри художественной группировки. Тем не менее без дружбы с набидами, как и без сотрудничества с «La Revue Blanche», у Валлоттона вряд ли бы так успешно сложилась творческая судьба. Все-таки основные достижения в изобразительном искусстве мастера приходятся на период взаимодействия с Боннаром, Вюйаром и братьями Натансон. Для пущей убедительности этого тезиса приведем несколько примеров.

Во-первых, в редакции «La Revue Blanche» Валлоттон сближается с крупным представителем французской литературы и театра эпохи fin de siècle. Именно здесь его представят Ромену Коолюсу, дружба с которым растянется на долгие годы и даст возможность создать прекрасные иллюстрации к «Маленькому Тюссо дю Ронделю». В феврале 1895 г. в редакции журнала Валлоттон встретит Жюль Ренара. В 1896 г. совместно с Франсуа Курбуаном художник создаст иллюстрации к сборнику эссе¹¹ «Парижское фланерство. Встречи. Физиология города»¹², авторство которых принадлежит Октаву Юзанну, Полю Адаму, Тристану Бернару, Леону Блюму, Феликсу Фенеону, Гюставу Кану, Жюлю Ренару, Таде Натансону и другим¹³. Благодаря близкой дружбе с Вюйаром Валлоттон получит возможность попробовать себя в роли театрального декоратора¹⁴. В частности, в 1896 г. он примет участие в оформлении постановки «Короля Убю» Альфреда Жарри в театре «L'Œuvre», а также создаст программку для спектакля «Больной ребенок» Коолюса в театре «Escholier».

Во-вторых, начиная с 1895 г. «La Revue Blanche» на постоянной основе начнет публиковать литературные графические портреты Валлоттона, которые, с одной стороны, станут отличительной иллюстративной чертой журнала, с другой — делают имя Валлоттона¹⁵ известным массовому зрителю. В 1898 г. «Белое ревью» поможет мастеру в издании и распространении его самого главного графического свер-

¹¹ Эшли Сент Джеймс в работе «Валлоттон — гравер» ошибочно приписывает литературное авторство «Встречи. Физиология города» всецело Октаву Юзанну [19, p. 52]. Уточним, что Октав Юзанн, выступив ответственным редактором, написал только пролог к сборнику эссе.

¹² Франсуа Курбуан был ответственным за создание виньеток. Валлоттон отвечал за иллюстрации, общее число которых составило 30 и соответствовало количеству глав. Иллюстрации были напечатаны фотомеханическим способом.

¹³ Поль-Анри Буррелье называет «Встречи» вершиной и литературно-художественным итогом развития «La Revue Blanche» середины 1890-х годов [6, p. 113].

¹⁴ Благодаря дружбе Эдуарда Вюйара и Орельена Люнье-По почти все набиды попробовали себя в качестве театральных декораторов. С театром «L'Œuvre» в разное время сотрудничали Морис Дени, Пьер Боннар, Эдуард Вюйар, Одилон Редон, Анри де Тулуз-Лотрек [20].

¹⁵ Йозеф Рипль-Ронаи — один из представителей небольшого понтавенского художественного блока «La Revue Blanche».

шения — серии «Интимности»¹⁶. В-третьих, благодаря активному участию в жизни «La Revue Blanche» художник значительно расширит список журналов, с которыми он сотрудничает. В частности, в 1895 г. к участию в оформлении «La Revue franco-américaine»¹⁷ Валлоттона пригласит князь Андре Понятовский. Затем ему поступят предложения о сотрудничестве от «Les Temps Nouveaux», «Le Cri de Paris» и некоторых других изданий.

Однако вернемся к февралю 1894 г., дате, отмечающей первый опыт творческого взаимодействия Валлоттона с «La Revue Blanche». Для оформления фронтисписа художник представляетксилографию «Три купальщицы», на которой изображает трех девушек, плещущихся в воде на берегу моря. Это один из магистральных мотивов в графическом и живописном искусстве 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. вксилографии для «La Revue Blanche» такая тенденция пока не наблюдается. 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 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.

Валлоттон был не единственным иностранцем, которого «La Revue Blanche» с удовольствием приняло в свои ряды¹⁸. В том же 1894 г. в редакции появился Йожеф Рипль-Ронаи¹⁹, известный представитель венгерской художественной тради-

¹⁶ Поль-Анри Буррелье полагает, что художественно-образным катализатором для серии «Интимности» могли послужить сложные взаимоотношения Таде Натансона с супругой Мизией, скрытые конфликты которых Валлоттон мог наблюдать во время пребывания в Реле де Вильнюв в 1897–1898 гг. [6, p. 113].

¹⁷ «La Revue franco-américaine» задумывался князем Андре Понятовским как издание, способное помочь американской публике разобраться в сложных обстоятельствах существования современной французской культуры. Журнал планировалось издавать крупным тиражом в формате deluxe с привлечением к участию ведущих представителей литературно-художественной жизни Парижа. В качестве иллюстраторов были привлечены Клод Моне, Огюст Ренуар, Мари Кассатт, Джеймс Уистлер, Пьер Пюви де Шаванн, Одилон Редон, Анри де Тулуз-Лотрек, Жан-Луи Форен, Каран д'Аш, Пьер Боннар, Анри-Габриэль Ибельс, Жорж Рошгросс, Джон Сарджент, Теофиль-Александр Стейнлен, Адольф Виллетт и многие другие. Валлоттон занимал пост художественного директора. Всего вышло три номера журнала. Первый — в мае-июне 1895 г. (тиражом 50 000 экземпляров), второй — в июле 1895 г. (тиражом 20 000 экземпляров), третий — в августе 1895 г. (тиражом 10 000 экземпляров). Осенью 1895 г. «La Revue franco-américaine» был поглощен «La Revue Blanche» [21].

¹⁸ Среди иностранцев, чьи произведения (станковые графические работы или репродукции живописных полотен) публиковались в «La Revue Blanche», можно найти имя Эдварда Мунка. Его знакомство с Таде Натансоном, вероятнее всего, состоялось во время норвежских гастролей театра «L'Œuvre» в октябре 1895 г. 1 декабря 1895 г. на последней странице «La Revue Blanche» была опубликована маленькая репродукция ныне самого известного произведения Мунка — «Крик». Ее размеры составили 5,5 × 7,5 см.

¹⁹ Йожеф Рипль-Ронаи — один из представителей небольшого понтавенского художественного блока «La Revue Blanche».

ции рубежа веков. В августе 1894 г. «Белое ревю» вышло с его фронтисписом под названием «Женщина, читающая под лампой». 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.

Несмотря на то что сам Поль 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 были культ Гогена, культивируемый среди набидов Серюзье, эстетические и творческие предпочтения Дени, любовь к искусству Гогена Редона, который также начал принимать активное участие в жизни журнала в 1894 г. Прямым доказательством непосредственного художественного воздействия Гогена на мастеров, занимающихся художественным оформлением «La Revue Blanche», может служить литография «Бретонки» Шарля Котте. Опубликованная в журнале в виде фронтисписа в июле 1894 г., она продемонстрировала открытую формально-стилистическую и иконографическую конъюнктуру и несамостоятельность своего создателя.

Как уже было упомянуто, в июне 1894 г. в редакцию «La Revue Blanche» приносит свою работу Одилон Редон²⁰. 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 Одилона Редона происходит окончательное сложение так называемой «группы художников La Revue Blanche» [6, p. 53], куда вошли Дени, Боннар, Вюяр, Руссель, Рансон, а также Тулуз-Лотрек, Валлоттон и Редон.

Их неформальным лидером следует считать Вюяра. Именно он консолидирует группу, генерирует новые идеи, отыскивает свежие имена, согласовывает художественную программу с владельцами журнала, выносит и реализует творческую потенцию «La Revue Blanche» вовне, а именно в театральные постановки «L'Œuvre». Вюяр бесконечно предан лично Таде Натансону. Их дружба растянется на долгие годы и будет столь крепка, что они не наскучат друг другу даже тогда, когда на протяжении нескольких лет будут видеться почти каждый день в парижской квартире Натансонов или когда совместно будут проводить каникулы в Вальвене или Вильнёв-Сюр-Йонна. В экспозиции музея Орсе можно найти небольшую жанровую сценку, исполненную Вюяром в 1899 г. и названную «Салон с тремя лампами на улице Сен-Флорантен» (1899, Музей Орсе, Париж). Мастер точно передает дружескую рабочую атмосферу в доме Натансонов. Слева за столом сидит Мизия, которая неспешно листает художественный альбом. В центре в кресле-качалке удобно устроился Ромен Коолюс. Справа прилег на диване Таде Натансон. Каждый занят своим делом и не мешает размышлениям соседа.

²⁰ Появлению Одилона Редона в редакции «La Revue Blanche» был особенно рад Вюяр. Еще в 1893 г. он приобрел альбом Редона «Истоки» 1883 г., который произвел на него неизгладимое впечатление. С этих пор Вюяр активно исследовал художественный метод своего старшего коллеги, подражал ему, адаптировал его находки [22].

Художественное лицо и состав группы мастеров-оформителей «La Revue Blanche» также находятся в прямой зависимости от личных эстетических предпочтений владельцев журнала, прежде всего Таде Натансона. По этому поводу Поль-Анри 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» [6, p. 356–61].

Итак, на первый взгляд, к середине 1894 г. в «La Revue Blanche» складывается монолитный художественный союз мастеров-графиков, которые под чутким руководством Таде Натансона способны создать качественный печатный продукт, востребованный читателем и любителем изобразительного искусства. Однако скрытый внутренний конфликт, имеющийся внутри группировки «Наби», в итоге не обходит стороной и журнал. Альберт Григорьевич 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 взаимоотношения 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 Серюрье и убежденным атеистами Русселем и Валлоттоном явно оставалась какая-то дистанция. Легко ли было найти общий язык Серюрье, с его тягой к доктринерству, и абсолютно далекому от навязывания другим своей воли Боннару, да еще нужно помнить, что Поль Серюрье был почти лишен чувства юмора, а Пьер Боннар наделен им в высшей степени» [1, с. 23–4].

Отсутствие единства во взглядах, с одной стороны, символистов Серюрье и Дени, с другой — Боннара и 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. Первого января 1895 г. журнал приступил к выпуску иллюстрированного художественного приложения «NIB». Его нигилистское, фумистско-шануаровское содержание было подобно анархистским бомбам, которыми Тулуз-Лотрек, Валлоттон и Боннар последовательно забрасывали стан символистов. Едкая сатира, нашедшая преломление в том числе в намеренно небрежной исполнительской манере, была антидотом высокопарным живописным высказываниям Дени и витиеватым умозаключениям Рансона. С помощью смеха и лубочной формы высказывания художники низвергли сложные литературно-эстетические конструкции, по их мнению, имеющие мало общего с жизненной реальностью и подлинными задачами изобразительного искусства.

Следует пояснить, что при всем том «NIB» был продуктом и спланированным результатом длительной литературной деятельности, история которой относится еще к 1889 г. Именно тогда, т. е. за шесть 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 опубликовать независимую литературную газету «Le Chasseur de Chevelures» (если следовать русскому переводу — «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. Тристан Бернар и Пьер Вебер возобновили выпуск «Le Chasseur de Chevelures», но уже в качестве интегрированного литературного приложения к «La Revue Blanche»²¹. По сравнению с тремя номерами 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 дозвоительно экспериментировать с языковой нормой и литературной формой. Здесь были допустимы остроты, сатира и резкие политические высказывания, поданные 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 Валлоттон графически оформил «Маленького Тюссо дю Ронделю», сборник поэтических ронделей Ромена Коолюса, которые с определенной периодичностью публиковались в «Le Chasseur de Chevelures» на протяжении 1894 г. Для апрельского номера Валлоттон представил четыре литературных графических портрета, каждый из которых соответствовал персоналиям, воспеваемым или, наоборот, высмеиваемым Коолюсом в стихах, — Катюля Мендеса, Кловиса Юга, Франсуа Коппе и Франсиска Сарси²². Каждую из этих работ можно рассматривать в качестве своеобразного маркера будущей стилистической трансформации художественного языка Валлоттона. Суховатый графичный портрет Катюля Мендеса намечает портретную галерею, отличающуюся линейным решением формы. Портрет Франсиска Сарси — художественно-стилистический антипод Катюлю Мендесу. Здесь 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 Валлоттона-портретиста на протяжении всего сотрудничества с «La Revue Blanche», а именно с 1894 по 1902 г. За это время мастер создаст и опубликует 104 ксилографических литературных портрета [6, р.1117], шедеврами среди которых следует считать портреты Эмиля Золя (1894), Эдгара По (1895), Джакомо Леопарди (1895), Льва Толстого (1895), Уильяма Морриса (1896), Поля Верлена (1896), Стефана Мал-

²¹ Слившись с «La Revue Blanche», «Le Chasseur de Chevelures» сменил просуществовавшую чуть более полугода журнальную рубрику «Liquidation», в которой в период с апреля по декабрь 1892 г. под руководством Пьера Вебера печатались литературные тексты самого разного содержания.

²² Франсиска Сарси высмеивал не только Ромен Коолюс, называя его в своем ронделе царем, правителем и даже по-пеладановски Саром. Сарси был центральным объектом насмешек Альфонса Алле. На протяжении шести лет, с 1887 по 1893 г., в «Le Chat Noir» периодически появлялись публикации с заголовками в духе «Как я стал идиотом». Их авторство принадлежало Алле, но подпись стояла чужая, а именно Франсиска Сарси [23; 24].

ларме (1897)²³, Фридриха Ницше (1897), Обри Бердслея (1898), Альфреда Жарри (1901), Максима Горького (1902) и многих других.

Оценивая значение портретной галереи Валлотона в сложении индивидуального художественного стиля «La Revue Blanche», необходимо сделать две значимые ремарки. Во-первых, при всей художественной самостоятельности эстампы 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 изъятными из текста. Этим они кардинально отличаются от графических литературных портретов, публикуемых, к примеру, в «La Plume», или «приклеянных» 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 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 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 Валлоттон — главный художник-оформитель, которому братья Натансон доверяют декорирование основного текстового корпуса «Белого реву».

Возвращаясь к анализу апрельского номера «Le Chasseur de Chevelures», лишний раз подчеркнем, что благодаря данному приложению в 1894 г. в «La Revue Blanche» впервые появляется полноценная инкорпорированная в текст иллюстрация. Высокая результативность творческого союза Валлоттона и Коолюса находит продолжение в майском выпуске журнала. Как и в предыдущий раз, художник публикует четыре портрета, из которых наиболее известными являются изображения Леконта де Лиля и Зенаиды Флерио.

Июньский номер «Le Chasseur de Chevelures» неожиданно прерывает начавшую складываться традицию. Валлоттон уступает место иллюстратору Тулуз-Лотреку. Спрятавшись за псевдонимом А. Пуан, художник создает 17 маленьких карикатур, тематически соответствующих заявленной теме июньского номера — обзору Салона независимых 1894 г. Сегодня не представляется возможным достоверно соотнести карикатуры Тулуз-Лотрека с оригинальными произведениями искусства, которые послужили объектами для едких насмешек художника. Но это не лишает возможности оценить высокие художественные качества карикатур Тулуз-Лотрека. Мастер предпочитает работать одной длинной линией, резкие и прерывистые движения которой создают впечатление небрежного детского рисунка. В такой нервной графической манере Тулуз-Лотрек один за другим последовательно перебирает различные жанры. Особенно достается бытовым сценам, которые каждый раз отсылают зрителя к излюбленной лотрековской теме борделей. Среди 17 карикатур особенно выделяется предпоследняя. Как предполагает П.-А. Буррелье, в ней

²³ Портрет Стефана Малларме был помещен на обложку «La Revue Blanche».

Тулуз-Лотрек, возможно, высмеивает произведение «Хозяйское молоко» Гюстава Гара (нахождение неизвестно). Но, что бы ни служило прообразом для создания рисунка, сегодня он однозначно читается в контексте сказки Ш.Перро «Красная шапочка». Мы видим волка, который разинул огромную пасть и сурово осматривает свой обед, и пухленькую девочку, которая озадаченно смотрит на волка, держа в одной руке бидончик с молоком, а в другой — корзинку, очертания которой больше напоминают теннисную ракетку. Судя по недоброжелательному выражению лица героини, несмотря на наличие острых зубов и отменный аппетит, сегодня волк едва ли сможет рассчитывать на сытный обед.

Последний выпуск приложения «Le Chasseur de Chevelures» выйдет в июле 1894 г.²⁴ Он будет иллюстрирован Валлоттоном. На этот раз художник создаст большой, занимающий почти половину условной первой полосы портрет танцовщицы, писательницы и светской львицы Лианы де Пужи. Сразу за ним будет опубликован портрет Луизы Мишель, «Красной девы» французского анархизма, как ее назвал в своем ронделе Коолюс. И завершится номер портретной иллюстрацией к поэтическим строчкам, посвященным Эмилю Золя²⁵. С августа 1894 г. «La Revue Blanche» прекратит издание приложений и с точки зрения иллюстраций ограничится «приклееными» фронтисписами. Художественное «голодание» в 1894 г. будет отчасти компенсировано Боннаром, который создаст известнейший рекламный литографический плакат «La Revue Blanche», и Тулуз-Лотреком, который вслед за своим коллегой в 1895 г. представит публике афишу, на которой журнал будет рекламироваться через сдержанный, поэтичный и не по-лотрековски женственный образ Мизии Натансон.

Полгода без иллюстраций и без приложений²⁶, полгода размышлений над тем, что делать дальше, приводит к тому, что в январе 1895 г. редакция «La Revue Blanche» решает поддаться на уговоры Тулуз-Лотрека [6, р. 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 переводится на русский как «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 литературно-художественными журналами своим подписчикам. Благодаря формату они действовали подобно показательным витринам,

²⁴ В качестве приложения к «La Revue Blanche» «Le Chasseur de Chevelures» выйдет одиннадцатью номерами в 1893 г. и шестью — в 1894 г.

²⁵ В 1890-е годы Валлоттон создаст несколько портретов именитого французского писателя Эмиля Золя. Первый, литографический, портрет-шарж выйдет в серии «Бессмертные прошлого, настоящего и будущего» в издании Леона Жоли 1892 г. Второй, ксилографический, будет опубликован в июльском номере «Le Chasseur de Chevelures» 1894 г. Сравнительно-стилистический анализ этих работ наглядно показывает огромную художественную трансформацию, которую проходит Валлоттон за эти два года. От традиционного прочтения образа в духе Андре Жилия не остается и следа. Мастер наконец вырабатывает собственный неповторимый художественный язык.

²⁶ Питер Брукер ошибочно утверждает, что во второй половине 1894 г. «La Revue Blanche» продолжил выпускать «Le Chasseur de Chevelures», но уже под другим названием — «Petit Trussaud de Rondels». Проведенный подробный анализ истории публикации и иллюстрирования ронделов Романа Коолюса доказывает, что это не так [25, р. 97].

указывающим на основные критические позиции журнала. Это доказывает сравнение текста и иллюстраций в соответствующих выпусках. В этом смысле литературная полемика и коммерческая выгода соединились в «La Revue Blanche» так же, как и в других изданиях, где даже рекламные объявления и публикуемые рисунки насыщались смыслом» [25, р.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 функции и передала ответственность за содержательную наполненность и иллюстративное оформление приложения его непосредственным создателям. В итоге «NIB» стал смелой абсурдистской выходкой, литературное и художественное содержание которой по сей день с трудом поддается однозначному истолкованию.

«NIB» издавался как двусторонняя одноцветная литография, отпечатанная на листе размером 35 Ч 25 см. Предполагалось, что он будет распространяться сложенным в три раза. Художники и писатели работали в паре. Так, первый номер «NIB», выпущенный 1 января 1895 г., был результатом совместных усилий Бернара и Тулуз-Лотрека. За второй, датируемый 15 февраля 1895 г., отвечали Ренар и Валлоттон. Третий, текст к которому был написан Коолюсом, был опубликован 1 апреля 1895 г. с иллюстрациями Боннара.

Для первого номера Тристан Бернар представил небольшой рассказ, в котором описывал семейную сцену, когда 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 не что иное, как шуточная реклама «Almanache Hachette», универсального популярного издания, первый номер которого вышел в 1894 г.

Работая над иллюстрациями к бернардовскому номеру «NIB», 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». 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 от нее. С пространством безлюдного взморья мужскую фигуру связывает зигзагообразная тонкая линия, посередине которой видне-

ется исполненный несколькими ударами литографического карандаша краб. Он быстро удаляется от камеры в сторону моря и оставляет своего романтического наблюдателя с парой памятных снимков. Поэтический 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 Тулуз-Лотрека для январского номера «NIB» — шокирующая противоположность обложки. Уже сама подпись к нему звучит подстрекательно — «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 и выявляется 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. С 1886 г. он успешно выступал в «Новом цирке» Парижа. В 1894 г., как раз накануне создания обложки для «NIB», при содействии директора цирка Рауля Донваля Шоколад Потен и Жорж Футти организовали новый комический дуэт, который покорила парижскую публику скетчем «Вильгельм Телль». Оба клоуна были хорошо знакомы с Тулуз-Лотреком, который не раз использовал их образ 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» 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 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, резко диагональное композиционное построение — все это придает рисунку повышенную социальную остроту и резкость семантического звучания.

Третий рисунок, который опубликовал Тулуз-Лотрек в первом номере «NIB», был графическим портретом актрисы Анны Хельд. Его художник сопроводил не лишней юмором подписью — «Все эти дамы. Мням-мням-мням». Анна Хельд была звездой Еврейского театра в Париже. Она отличалась безупречной игрой и изяществом фигуры [26, р. 146]. Ровно такой и изобразил ее Тулуз-Лотрек. Анна Хельд 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 Жюль Ренара и Феликса 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» [6, р. 481]. Эти фразы создают шум городской толчеи, бессмысленное словесное море, в котором постоянно купается житель современного мегаполиса. Для Валлоттона образ толпы — одна из тематических доминант. Он беспрестанно исследует проблему урбанизации в своих графических работах 1890-х годов. Достаточно вспомнить ксилографии «Анархист» 1892 г., «Демонстрация», «Студенческая забастовка» и «Бон марше» 1893 г., «Модистка» и «Выход» 1894 г., «Военная музыка» и «Веселый Латинский квартал» 1895 г. и многие другие. Поэтому очевидно, что тема, поднятая во второй номере «NIB», иллюстратору Валлоттону столь же близка и понятна, как и писателю Ренару.

Художник создает шесть рисунков. Три, самые крупные по формату, помещаются на обложке (1) и развороте (2). Оставшиеся, тематически нейтральные, располагаются на последней странице.

Обложку (которую, как уже пояснялось ранее, следует искать в правой части разворота) Валлоттон решает посвятить исследованию городских социальных типов. 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»²⁷. 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» Валлоттон придерживается той же тематической линии, что была задана в обложке. В духе Джеймса Энсора²⁸ первый рисунок разворота реконструирует перед зрителем пляж популярного морского курорта, 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. Валлоттон презрительно подчеркивает отсутствие удовольствия от водных процедур и морского отдыха во время наплыва туристов. Толпа прегит мастеру и на светском приеме, сценка из которого разворачивается во второй половине оборота. 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 или носа. Валлоттон работает крупным пятном, не позволяя лишней детали проникнуть в усиленно ритмизованную композицию. В результате, толпа начинает шуметь, хаотично двигаться, надоедать и вызывать отторжение.

²⁷ Возможно, название рисунка Валлоттон заимствовал в одноименном стихотворении Теофиля Готье, также отличающегося фривольностью содержания.

²⁸ Имеется в виду офорт Энсора «Купание в Остенде» 1890 г., который Валлоттон потенциально мог видеть во время участия в брюссельских выставках «XX».

Художественным оформлением последнего, третьего номера «NIB» занимается Боннар. Он работает в паре с Роменом 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 Боннар точно следует тексту коротких четверостиший Коолюса. Если тот воспекает детскую бутылочку Эдуарда Робера, художник рисует ребенка, потягивающего из нее молоко. Когда поэт говорит о кормлении детей, Боннар изображает женщину в окружении орущей малышни. К сожалению, это не добавляет цельности общему композиционному решению листа, но тем не менее связывает текст и иллюстрацию воедино.

Совсем иначе воспринимается первая полоса и разворот, созданные Боннаром. На обложке «Карнавального “NIB”» (а именно такой пояснительный подзаголовок решили использовать создатели) красуется танцующий молодой буржуа. 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, 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 Боннаром, третий номер «NIB» оказывается самым цельным с художественной точки зрения. Основой для этого стал значительный иллюстраторский опыт, накопленный художником к апрелю 1895 г. За плечами Боннара уже имеется «Маленькое иллюстрированное сольфеджио»²⁹, над которым он работал почти три года, с 1891 по 1893 г., «Маленькие семейные сцены»³⁰, которые после двух лет подготовки наконец были напечатаны в 1895 г., так и не увидевший свет «Сентиментальный алфавит» 1893 г., большое количество театральных программ и многое другое. Иллюстраторский опыт и свобода в обращении с темой позволили Боннару пре-

²⁹ Для «Маленького иллюстрированного сольфеджио» Клода Терраса Пьер Боннар создал 30 литографий.

³⁰ «Маленькие семейные сцены» — сборник музыкальных пьес Клода Терраса, для которого Пьер Боннар исполнил обложку и 19 литографических иллюстраций.

вратить «Карнавальный “NIB”» в подлинный шедевр печатной журнальной иллюстрации 1890-х годов 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 «приклеянные» фронтисписы. 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 Валлоттона и репродукционной графикой. В 1901 г. «La Revue Blanche» ненадолго пополнило арсенал виньеток. В частности, в иллюстративно-декоративных целях были использованы 11 виньеток Боннара, четыре — Рансона, шесть — Андре, пять — Руселя, шесть — Синьяка, пять — ван Донгена, три — Марке. В 1902 г. две виньетки в редакцию предоставил 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 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 Шере, Раффазлли, Стейнлен, Леандр, Жоссо, Рубий, Каппьелло, Гранжуан, 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 Валлоттон, Ибельс, Каппьелло и Рубий. Успешность, популярность и жизнестойкость 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 была отпечатана «Ноа ноа» Гогена. В 1898 г. в издательстве «La Revue Blanche» вышла книга Синьяка «От Делакруа до неоимпрессионистов».

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 худож-

ников-иллюстраторов. «L'Escarmouche», являясь отчасти детищем 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 годов.

Литература/References

1. Kostenevich, Al'bert. *Bonnard and the Nabis*. St. Petersburg: Avrora Publ.; Parkstoun Publ., 1996. (Velikie mastersa zhivopisi). (In Russian)
2. Comès, Geneviève. "Le 'Mercure de France' dans l'évolution des arts plastiques 1890–1895". *Revue d'Histoire littéraire de la France*, no. 1 (1992): 44–55.
3. Décaudin, Michel. "Le 'Mercure de France': filiations et orientations". *Revue d'Histoire littéraire de la France*, no. 1 (1992): 7–16.
4. Pluet-Despatin, Jacqueline, Michel Leymarie, et Jean-Yves Mollier. *La Belle Époque des revues, 1880–1914*. Paris: IMEC, 2000.
5. Bernier, Georges. *La Revue Blanche. Ses amis, ses artists*. Paris: Hazan, 1991.
6. Bourrelier, Paul-Henri. *La Revue Blanche: Une génération dans l'engagement, 1890–1905*. Paris: Fayard, 2007.
7. Proust, Marcel. "Études". *La Revue Blanche*, no. 21–22 (1893): 48–69.
8. Proust, Marcel. "Études". *La Revue Blanche*, no. 26 (1893): 24–41.
9. Louis, Paul. "Sur l'Exposition des Indépendants". *La Revue Blanche*, no. 6 (1892): 39–42.
10. Maud, Pierre L. "Notes d'Art et d'Esthétique". *La Revue Blanche*, no. 8 (1892): 41–9.
11. Berry, Francesca. "'Maman is My Muse': The Maternal as Motif and Metaphor in Édouard Vuillard's Intimisme". *Oxford Art Journal* 34, no. 1 (2011): 55–77.
12. Easton, Elizabeth Wynne. *The Intimate Interiors of Edouard Vuillard*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1989.
13. Sidlauskas, Susan. *Body, Place, and Self in Nineteenth-Century Painting*. New York: Cambridge University Press, 2000.
14. Sidlauskas, Susan. "Contesting Femininity: Vuillard's Family Pictures". *The Art Bulletin* 79, no. 1 (1997): 85–111.
15. Ives, Colta, Helen Gianbruni, and Sasha M. Newman. *Pierre Bonnard. The Graphic Art*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1990.
16. Whitfield, Sarah. "Fragments of an Identical Worlds". In Whitfield, Sarah, and John Elderfield. *Bonnard: June 21 — October 13, 1998, 9–32*. London: Tate Gallery Publishing Ltd, 1998.
17. Fossier, François. *La nébuleuse Nabis: Les Nabis et l'art graphique*. Paris: Bibliothèque nationale; Réunion des Musées Nationaux, 1993.
18. Anonyme. "Au lecteur". *La Revue Blanche*, no. 26 (1893): 1.
19. Saint James, Ashley. *Vallotton graveur*. Lausanne: l'Age d'homme, 1986.
20. Simonson, Lee. *The Stage Is Set*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1932.
21. Poniatowski, André. *D'un siècle à l'autre*. Paris: Presses de la Cité, 1948.
22. Beaulieu, Annette Leduc, and Brooks Beaulieu. "The Thadée Natanson Panels: A Vuillard Decoration for S. Bing's Maison de l'Art Nouveau". *Nineteenth Century Art Worldwide, A Journal of Nineteenth Century Visual Culture* 19, iss. 1 (2020) Accessed March, 2019. <http://www.19thc-artworldwide.org/82-autumn02/autumn02article/260-the-thadée-natanson-panels-a-vuillard-decoration-for-s-bings-maison-de-lart-nouveau>.
23. Allais, Alphonse, et Jean-Pierre Delaune. *D'Alphonse à Allais. Ses facéties et mystifications*. Paris: Omnibus, 2014.
24. Allais, Alphonse, et Jean-Pierre Delaune. *On ne badine pas avec l'humour d'Allais*. Paris: Omnibus, 2016.
25. Brooker, P., S. Bru, A. Thacker, and Chr. Weikop, eds. *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*. 3 vols. Oxford: Oxford University Press, 2013, vol. 3: Europe 1880–1940.
26. Wittrock, Wolfgang, and Riva Castleman, eds. *Henri de Toulouse-Lautrec. Images of the 1890s*. New York: Museum of Modern Art, 1985.

Статья поступила в редакцию 4 апреля 2019 г.;
рекомендована в печать 12 ноября 2020 г.

Контактная информация:

Клюшина Елена Витальевна — канд. искусствоведения; elena.klyushina@gmail.com

Глинттерник Элеонора Михайловна — д-р искусствоведения, проф.; e.glinternik@spbu.ru

“La Revue Blanche”: The History of Illustrating*

E. V. Klyushina¹, E. M. Glinternik²

¹ Russian State University for the Humanities,
6, Miusskaya pl., Moscow, 125993, Russian Federation

² St. Petersburg State University,
7–9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

For citation: Klyushina, Elena, and Eleonora Glinternik. “‘La Revue Blanche’: The History of Illustrating”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 11, no. 1 (2021): 127–149.

<https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.108> (In Russian)

The article reconstructs the illustrating history of “La Revue Blanche”, the leading French literary and artistic magazine of the fin de siècle epoch. Leaving out the analysis of literary content, the authors consider the *petite revue* through the prism of its most significant artistic achievements. In order to achieve this goal, a rather wide range of graphic artists who collaborated with “La Revue Blanche” at one time or another is outlined, and the conditional genre ranking of engravings published and distributed with the help of the journal is carried out. Based on the data obtained, a periodization of the short history of “La Revue Blanche” illustrating is proposed. The article attaches great importance to the stylistic and iconographic analysis of individual artworks. In the case of the ones by Vuillard, Roussel, and Bonnard, it is possible to put forward new semantic interpretations and emphasize the confessional nature of the prints created by the masters for the design of the journal’s frontispiece. In the article significant attention is given to the history of introducing the practice of publishing graphic literary portraits by Vallotton in “La Revue Blanche”, which at some point are forced to take on the utilitarian function of vignettes. Equally important is the review of the publication history of the independent illustrated supplement “NIB”, which, as is well known, has only had three issues. The authors see in “NIB”, at the same time, an artistic reincarnation of fumiste chatnoiresque satire, clearly close to Toulouse-Lautrec, Vallotton and Bonnard, and a graphic revealing of the internal philosophical and aesthetic conflict that existed within the Nabis art group. In addition, the authors also describe the features of the Nathanson brothers’ publishing activity, emphasizing the direct dependence of the content of published products on the owners’ tastes.

Keywords: *Revue Blanche*, illustrated magazine, history of illustrating, Bonnard, Vallotton, Toulouse-Lautrec, Vuillard, Nabis, Natanson, fin de siècle.

Received: April 04, 2019

Accepted: November 12, 2020

Authors’ information:

Elena V. Klyushina — PhD in Arts; elena.klyushina@gmail.com

Eleonora M. Glinternik — Dr. Habil. in Arts, Professor; e.glinternik@spbu.ru

* The study was carried out within the framework of the grant from St. Petersburg State University HUM_2020-2 “Illustrated periodicals in the socio-cultural context of the 19th – 21st centuries: domestic and foreign experience (culture, art, design, media)”. Project ID 53364090.