

Елена Ключина

История иллюстрирования журнала *La Plume*

Литературно-художественный журнал *La Plume*, основанный Леоном Дешамом в 1889 году и просуществовавший вплоть до начала Первой мировой войны, являлся одним из важнейших «малых ревью» Франции эпохи *Fin de Siècle*. Несмотря на то что он послужил прообразом для его будущих конкурентов (*La Revue Blanche*, *L'Ermitage*, *Mercure de France*) и стал платформой, на базе которой вырабатывались философско-эстетические основы эпохи, степень исследованности *La Plume* по сей день остается довольно низкой. Оставляя в стороне оценку значения литературной деятельности названного журнала, автор видит свою цель в изучении особенностей художественного иллюстрирования *La Plume*.

Ключевые слова:

La Plume, символизм,
афиша, журнальная графика, иллюстрация,
Шере, Муха, Грассе,
Бодлер.

Своим рождением журнал *La Plume* («Перо») обязан поэту и шансонье Рене Понсару. В 1886 году он поверил в подающего надежды молодого человека, мечтающего об открытии собственного издательского дела. Понсар безвозмездно выделил ему баснословную сумму в 1500 франков [5, р. 10]! Отважного юнца звали Леон Шарль Дешам. На момент знакомства с Понсаром ему едва исполнилось 23 года. Еще несколько лет назад он не имел ни малейшего понятия о том, как устроен газетный мир Парижа. Приехав завоевывать столицу в 1879 году, по протекции он устроился в юридическую *La Gazette du Palais*. Там он проработал несколько лет, отвечая за поиск клиентов и поддержание уровня продаж. В 1886 году Леон Дешам поднаторел в журнальном бизнесе настолько, что, как ему казалось, овладел достаточным опытом для открытия собственного издания. Он обратил внимание на тот факт, что во французской прессе оставалась незаполненной ниша так называемых *petites revues*, или «малых журналов», имеющих литературно-художественную проблемно-тематическую ориентацию.

Попытка их создания уже предпринималась французами. Можно вспомнить Этьена Лоредана Ларши, в 1863–1866 годах выпустившего несколько номеров *La Petite Revue*, название которого с конца XIX века стало использоваться во французском языке в качестве нарицательного для обозначения так называемых толстых журналов (как принято называть их в России). «Малыми» данные издания именовались благодаря формату, в котором они печатались. При этом небольшие габаритные размеры позволяли нарастить журнал в толщину. К примеру, отдельные номера *La Plume* достигали 150 страниц.

Помимо французского *La Petite Revue* вдохновляющим прообразом для Леона Дешама могли служить успешные бельгийские литературно-художественные журналы¹, которые вот уже 10 лет прекрасно справлялись

1 О бельгийских литературно-художественных журналах см. подробнее: [2, pp. 325–334].

со своими задачами и были востребованы публикой. Здесь можно вспомнить брюссельские *L'Art Moderne*², *La Jeune Belgique*³, *La Revue Moderne*⁴, льежскую *La Wallonie*⁵. С бельгийскими периодическими изданиями с удовольствием сотрудничали ведущие парижские критики. К примеру, долгое время с *L'Art Moderne* работал Феликс Фенеон. Здесь перепечатывались уже опубликованные во Франции статьи Альбера Орье. В *La Wallonie* публиковались французские писатели. В общем положительный опыт бельгийских литературно-художественных журналов внушал Дешаму надежду на успех аналогичного предприятия на парижской почве.

Для реализации задуманного требовалось найти денежные средства. Поиск мецената увенчался успехом относительно быстро. Но выделенной Понсаром суммы оказалось мало. Дешаму потребовалось еще три года для того, чтобы собрать достаточно денежных средств и найти заинтересованных рекламодателей. Поскольку журнал планировалось издавать в малом формате объемом в 16–30 страниц, Дешаму как редактору и будущему постоянному сотруднику, регулярно публикующему в журнале критические заметки и литературные описания собственного сочинения, требовалось выбрать периодичность издания, которая позволила бы 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» (а именно так звучало его полное название) увидел свет 15 апреля 1889 года. Успех был мгновенный. Несмотря на высокую цену в 5 франков за годовую подписку, журнал сразу нашел своего читателя.

Таким образом, Дешам первым обнаружил и занял нишу, которая вслед за *La Plume* стала быстро заполняться конкурентами. 1 января 1890 года возродилось издание *Mercure de France*. В апреле 1890 года Анри Мазель начал публиковать *L'Ermitage*. В 1891 году из Бельгии во Францию окончательно переехала *La Revue Blanche*⁶. «Эти ревью своим успехом, содержательным значением и модальностью реализации были выра-

2 *L'Art Moderne* был основан Октавом Маусом и Эдмоном Пикаром в 1881 году.

3 *La Jeune Belgique* был основан Альбером Грезилем в 1881 году.

4 *La Revue moderne* был основан Максом Валлером в 1882 году.

5 *La Wallonie* был основан Альбером Мокелем в 1886 году.

6 О «войнах» малых ревью, об истории их литературного существования, о различных формах взаимодействия символистских журналов с другими видами искусств см. подробнее: [6].

зителями интеллектуального обновления, оживившего в последнее десятилетие XIX века, — пишет в статье «Литературные журналы авангарда» Пьер Лашасс, — <...> Ни книга, ни журнал, именно ревью стало перекрестком произведений и идей, местом обмена и солидарности, где консолидировалось настоящее и конструировалось будущее» [8, p. 120].

По мнению Лашасса, французские толстые литературно-художественные журналы 1890-х годов 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» [8, p. 123]. Это, в свою очередь, оказывало прямое воздействие на содержание, когда, к примеру, в рамках одного ревью 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 годов, 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 превращали 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, ревью 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 годов, 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 26-летний создатель журнала Леон Дешам. На протяжении 10 лет, с 15 апреля 1889 по 15 декабря 1899 года, он ежедневно занимался делами журнала. Его деловая хватка, редакторское чутье, писательский талант, увлеченность современным изобразительным искусством и отцовское чувство к своему издательскому детищу создали неповторимую творческую атмосферу. Дешам фонтанировал идеями. Организаторские способности не давали ему покоя. В итоге это привело к тому, что к середине 1890-х годов *La Plume* стало тесно в формате журнала и оно постепенно превратилось в значимую культурную платформу, обладающую собственным художественно-литературным дискуссионным клубом, выставочной площадкой и издательством. Поэтому именно 1890-е годы являются ключевым десятилетием в рассмотрении вопроса специфики художественной жизни журнала.

После скоростной смерти Дешама от рожистого воспаления 28 декабря 1899 года *La Plume* кардинально меняется. С началом века его тематический характер становится все серьезнее, постепенно со страниц ревью исчезает иллюстративный материал, уменьшается листаж, предпринимаются безуспешные попытки издавать приложения⁷. С переменным успехом *La Plume* просуществовала до января 1914 года. Однако назвать последние 14 лет существования журнала успешными и продуктивными вряд ли возможно. Слава *La Plume*, как, впрочем, и остальных литературно-художественных журналов Франции периода *Belle Époque*, приходится на 1890-е годы.

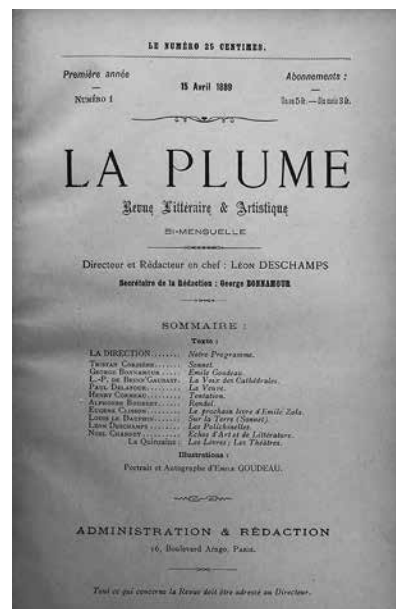
Колонку редактора первого номера *La Plume* можно рассматривать в качестве программного манифеста журнала. Обращаясь к читателю, Дешам заявлял, что его журнал будет «делать то, что все остальные не знают и не хотят делать» [3, р. 3]. Под этим он подразумевал создание

7 С 1903 года издательство *Les éditions de La Plume* начало издавать приложение *Le Mentor*. В 1913 году вышло приложение *La Boîte à sardines*.

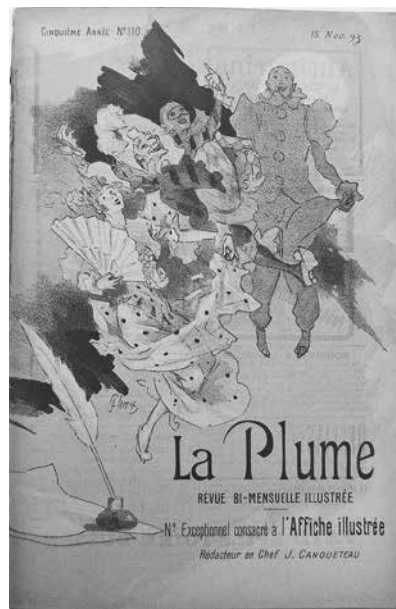
периодического издания, свободного от каких-либо литературных, философских или художественных школ и выступающего в поддержку молодых писателей и поэтов [13]. Последнее утверждение особенно важно. Прежде всего оно отражает личные амбиции Дешама, который не собирался ограничиваться скромной должностью издателя. Он претендовал на звание поэта, а потому рассматривал *La Plume* как первый шаг на пути к писательской славе. Корыстный интерес создателя в итоге породил программную основу, положительно выделявшую ревью Дешама на фоне остальных литературно-художественных журналов 1890-х годов, — повышенную заинтересованность в открытии и поддержании новых имен.

Верный своим заявлениям, на протяжении первых двух лет, вплоть до 1891 года, Дешам исправно публиковал тексты молодых писателей, поэтов, философов и художественных критиков. Все это время его мало интересовали проблемы изобразительного искусства, и тем более он не задумывался над художественным оформлением *La Plume*. Журнал представлял собой классический пример литературного «малого ревью» начала 1890-х годов. Он печатался в мягком переплете с обычной обложкой без специально разработанного рисунка. Название журнала выделялось с помощью увеличенного шрифта и печаталось в верхней части обложки. Здесь же располагалась и необходимая заголовочная информация: стоимость и место издания, тираж, имя издателя, имя ответственного редактора и т. п. Текст внутри журнала делился на две колонки, расположенные плотно относительно друг друга и потому разделенные при помощи межколонной линейки. Фронтиспис, виньетки, концовки и другие графические украшения чаще всего отсутствовали. С художественной точки зрения журнал 1889–1890 годов выглядел сухо. (Ил. 1.)

Иллюстративная составляющая вводилась Дешамом порционно. Сначала журнал начал 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 ревью». Дешам рассматривал ее как важный инструмент продвижения молодых писателей и поэтов, поэтому иллюстрации *hors texte* в основном представляли собой графические или фотографические портреты. Редакция предполагала, что опубликованные в виде репродукций иллюстрации, обладая известной степенью интерактивности, помогут читателю получить более полное представление о личности



1. Первый номер журнала *La Plume* 15 апреля 1889



2. Жюль Шере. Обложка *La Plume* № 110. 15 ноября 1893



3. Эжен Грассе. Обложка *La Plume* № 122. 15 мая 1894



4. Альфонс Муха. Обложка *La Plume* № 186. 15 января 1897

обсуждаемой персоналии. Их можно было соответствующим образом оформить в рамку и разместить на стене [10, 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.

Например, 1 января 1891 года *La Plume* (№ 41) вышло с приложением в виде репродукции рисунка Поля Гогена «Будьте символистом. Портрет Жана Мореаса»⁸ (1890–1891, частное собрание). (Ил. 5.) Эта работа была создана в самом конце 1890 года, когда в ноябре мастер вернулся из Понт-Авена в Париж и начал регулярно бывать в кафе «Вольтер», где собирались основные представители французского символизма. Там он позна-

комился с Шарлем Морисом, Стефаном Малларме и Жаном Мореасом. Его чуткое восприятие символистской эстетической модели нашло прямое отражение в опубликованном в *La Plume* рисунке. При сложной аллегоричности графического произведения Гоген прекрасно справился с формальными задачами по сохранению портретного сходства. Огромный нос, пышные усы и монокль, который Мореас носил не снимая в правом глазу, — всеми узнаваемые отличительные черты эксцентричной внешности главы французских символистов точно подмечены в карандашном портрете Гогена. За плечом модели художник изобразил херувима, держащего в детских руках ветку мирры и с открытым ртом внимающего Мореасу. За спиной поэта мастер разместил павлинье перо и призыв «Будьте символистом». Работа 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 Мореаса, призывавшего вернуться в мир воображения и грез, мир, в котором художник исполняет функцию

8 Этот рисунок Гогена часто встречается в литературе под вторым названием: «Поэзия символистов».

провидца и мессии. Помимо того, что «Будьте символистами» являлся портретом известного французского поэта, публикация рисунка соответствовала символистской дискуссии, которая с одобрения Дешама развернулась на страницах журнала: № 41 был целиком посвящен 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 Гогена был явно удачным ходом, особенно по сравнению с фотографиями, которые обычно сопровождали специальные выпуски *La Plume*, посвященные отдельным персоналиям.

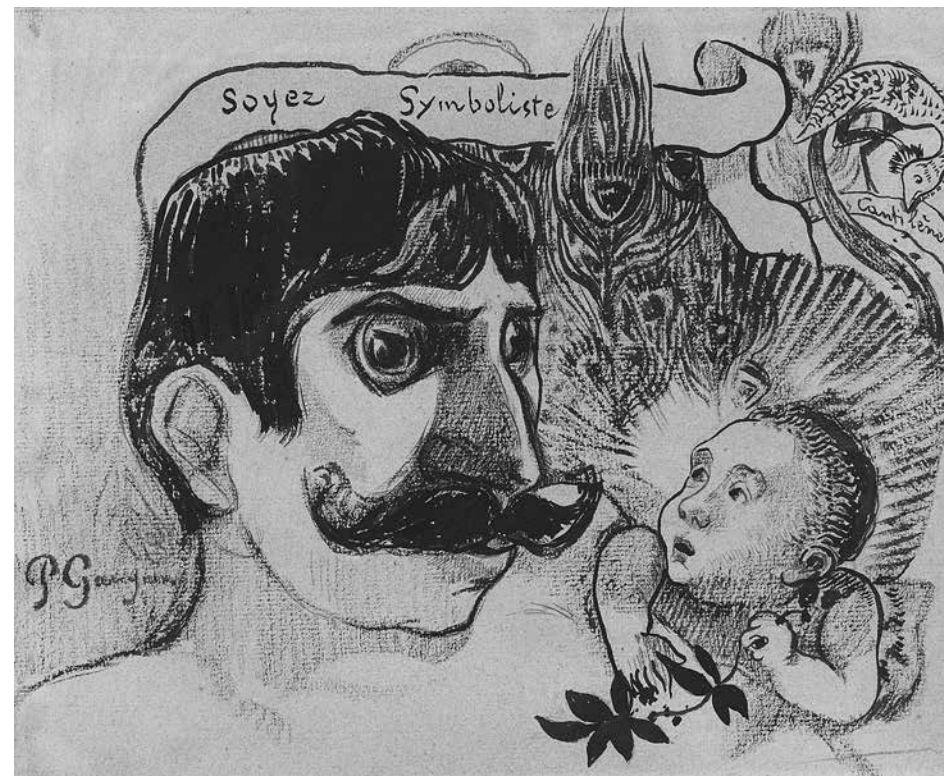
«Будьте символистом» Гогена — один из первых рисунков, заложивших традицию издания высокохудожественного приложения к *La Plume*. После его опубликования помимо многочисленных фотографий, фототипий портретов и факсимиле автографов известных представителей культурной жизни Западной Европы Дешам стал печатать 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). Вначале 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 года вышел с приложением, в которое входило сразу 5 отдельно напечатанных графических работ — «Непрошенная» Мориса Дени (1891, частное собрание)⁹, «Портрет Жоржа Сера» Максимилиана Люса (1890, литография), «Без названия» Александра Сеона (б. д.), «Портрет Камиля Писсарро» Люсьена Писсарро (1890, частное собрание), «Портрет Поля Синьяка» Жоржа Сера (1890, частное собрание).

О выпуске № 57 следует сказать несколько слов отдельно. Он выделялся на фоне прежних номеров *La Plume* не только богатством прило-

9 «Непрошенная» Мориса Дени, созданная под впечатлением от одноименной пьесы Мориса Метерлинка, была опубликована в *La Plume* впервые.

10 Опубликованный в *La Plume* графический портрет Поля Синьяка создал для *La Révolte*, журнала, с которым сотрудничал Максимилиан Люс.

11 «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 году рисунок не следует путать с обложкой книги «Мудрость» Поля Верлена с ксилографиями Мориса Дени, выпущенной издательством Амбруаза Воллара в 1911 году.



5. Поль Гоген. *Будьте символистом*. Портрет Жана Мореаса. 1890–1891. Бумага, тушь, карандаш. 25,4 × 28,2. Частное собрание

жения. Если не принимать в расчет № 43 от 1 февраля 1891 г., где треть журнала была отдана под перепечатку музыкальных иллюстраций Т.-А. Стейнлена для *Dans la rue* Аристиды Брюана, то № 57 следует считать первым, где иллюстративный материал оказался органично включенным внутрь текста. Четвертая страница была отдана под репродукцию профильного портрета Максимилиана Люса работы Поля Синьяка (1890, частное собрание)¹⁰. На пятом развороте в верхнем левом углу была помещена «Мудрость» Мориса Дени¹¹. Седьмую страницу украшал автопортрет Альбера Дюбуа-Пилле. На восьмой роль заставки исполняла

репродукция «Мадам Смерть» Гогена (1890, Музей Орсе, Париж). В верхнем левом углу четырнадцатой страницы находилась репродукция рисунка Максимилиана Люса «Умывающийся мужчина». Впечатляющее иллюстративное многообразие было связано с тематикой выпуска. В память о Жорже Сера, который умер за несколько месяцев до этого, 29 марта 1891 года, весь номер 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 Фенеона к хромолюминаристам были отнесены Сера, Синьяк, Дюбуа-Пилле, Люс. К неотрадиционалистам редакция причислила Гогена, ван Гога и Дени. Затем шли независимые — Сезанн, Писсарро, Анкетен, Шуффенекер, 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 Синьяке представил Фенеон. О Люсе написал Дарьен. Бернар представил текст о ван Гоге, Орье — о Гогене, Гюисманс — о Сезанне. Этот номер 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.

Однако важно подчеркнуть, что вплоть до середины 1890-х годов все иллюстрированные приложения к журналу представляли собой прежде всего высококачественную репродукцию. Только в 1894 году Дешам начал заниматься продвижением подписки на так называемый *édition de luxe*, который фактически являлся попыткой реализовать проект по распространению оригинальных авторских эстампов, аналогичный *Les Maîtres de l’Affiche* или *L’Estampe Moderne*. Так, к № 115 прилагалась цветная афиша А.-Г. Ибельса «Салон Ста», к № 124 — литография Эрманн-Поля, к № 128 уменьшенная копия цветного плаката Г.-А. Жоссо; № 234 вышел лимитированным тиражом с литографией Э. Грассе; в № 242 была опубликована цветная ксилография П.-Э. Вибера, в № 243 — гелиографюра А. де ла Гандара, в № 245, 249–250, 253 и 256 — литографии А. Виллетта, в № 256 — цветная афиша Ф.-Л. Готтлоба и т. п.

В середине 1890-х годов распространение авторского эстампа с помощью выпуска специального приложения являлось расхожей практикой для французских литературно-художественных журналов. Чаще всего она прямо коррелировала с эстетическими вкусами владельцев

изданий. Так, Дешам отдавал предпочтение произведениям художников, связанных с Шере и Грассе. Братья Натансоны, владевшие журналом *La Revue Blanche*, печатали набидов и Тулуз-Лотрека. Практика издания и распространения дорогостоящих эстампов редко длилась дольше года. Быстро осознав ее дороговизну, издатели переходили к внедрению строго лимитированного количества иллюстраций в композиционную структуру издания.

Здесь требуется пояснить, что под журнальной иллюстрацией мы прежде всего подразумеваем графическую работу, созданную художником специально для конкретного выпуска журнала с учетом ее будущего местоположения внутри текста и ее связи с содержанием готовящегося к публикации номера. В таком случае журнальная иллюстрация *La Plume*, по нашему мнению, ограничивается обложкой, фронтисписом и разного рода графическими украшениями.

Однако не менее широко на страницах издания представлена и репродукционная графика. По большей части она являет собой уменьшенные черно-белые воспроизведения афиш самых разных национальных школ. Мы предлагаем типологизировать ее как рекламную продукцию, заранее лишенную функционального назначения и жанрового своеобразия журнальной иллюстрации. Репродуцирование на страницах издания уменьшенной копии станковой графики следует рассматривать как коммерческий ход, цель которого заключается, с одной стороны, в увеличении доходности журнала за счет продажи оригинальных произведений печатной графики, хранящихся в редакции¹², с другой — в популяризации творчества мастеров, с которыми издатель и владелец *La Plume* поддерживает дружеские отношения. В доказательство данного тезиса можно привести репродукции афиш, которые начиная с 1894 года стали все чаще появляться на страницах журнала.

12 С продажной ценой, установленной редакцией *La Plume* на оригинальные авторские произведения печатной графики, можно ознакомиться в номере № 155 от 1 октября 1895 года или в *Album illustré de la Plume. Affiches & Estampes* от 1 марта 1900 года. Приведем несколько примеров. В 1895 году самыми дорогостоящими афишами, выставленными на продажу в редакции *La Plume*, были работы Шере. Их цена могла достигать 75 франков. Рекламный плакат *La Revue Blanche* Боннара можно было приобрести за 6 франков, его же *France Champagne* оценивался в 10 франков. *La Dépêche de Toulouse* Дени стоил 15 франков. В аналогичную сумму оценивался *Salon des Cent* Грассе. Афиши Ибельса не превышали 5 франков. Самым дорогим плакатом Тулуз-Лотрека был «Мулен де ла Галетт» — он был оценен в 25 франков. Работы менее известных мастеров можно было купить по цене 1–3 франка.

La Plume является одним из показательных индикаторов настоящей афишемании, которой заболела Франция на рубеже XIX–XX веков. Характеризуя повышенный интерес Дешама к современному плакату, Жан-Мишель Некту называет его убежденным афишеманьяком [10, р. 38]. И с этим трудно не согласиться. Действительно знакомство с Шере в 1893 году сыграло решающую роль в профессиональной деятельности Дешама, в художественном оформлении его журнала и в эволюции графической культуры Франции рубежа веков.

Под воздействием идей Шере и его окружения с февраля 1894 года Дешам стал организовывать регулярные публичные выставки графического искусства, участие в которых не было ничем ограничено — ни присуждением призов, ни наличием жюри, ни какими-либо другими жесткими правилами. Новую выставочную площадку, разместившуюся по тому же адресу, что и редакция — улица Бонапарта, д. 31, — горделиво назвали *Salon des Cent* («Салон Ста»), намекая на многочисленных участников данного мероприятия. Выставки проходили несколько раз в год вплоть до 1900 года и каждый раз сопровождались созданием цветного плаката. Афиши «Салона Ста» исполнялись ведущими представителями французской печатной графики рубежа веков¹³ — А.-Г. Ибельсом (1894), Э. Грассе (1894), Г.-А. Жоссо (1894), А. де Тулуз-Лотреком (1895), Эрманн-Полем (1895), П. Боннартом (1896), А. Мухой (1896, 1897), Ф. Ропсом (два плаката, 1896), Дж. Энсором (1898) и многими другими [1; 12]. (Ил. 6–9.) Цветные репродукции или уменьшенные копии довольно быстро отвоевали себе место среди иллюстративного материала, распространяемого *La Plume*.

В 1895 году к французским мастерам плаката прибавились бельгийцы, американцы, англичане, итальянцы. Журнал постоянно публиковал статьи, тематически связанные с историей афиши и ее основными представителями. 1 октября 1895 года *La Plume* выпустил специальный номер (№ 155) об иностранном рекламном плакате, благодаря которому французская публика смогла познакомиться с работами Дадли Харди, Чарльза Дана Гибсона, Уильяма Брэдли, Уолтера Крейна, Эдварда Пенфилда, Обри Бердслея, Чарльза Ренни Макинтоша, Франца фон Штука. В 1896 году и так уже длинный список мастеров, рекламные работы которых постоянно репродуцировались в журнале, пополнился

13 Об особенностях выставочной деятельности и создания рекламного плаката для «Салона Ста» см. подробнее: [4; 11].

именами А. Виллетта, Т.-А. Стейнлена, А. Мухи, Л. Анкетена, А. Ривьера. Национальному французскому плакату был отведен специальный выпуск журнала — № 162 от 15 января 1896 года.

В 1897–1899 годы афишемания Дешама усилилась. Страницы *La Plume* наводнили репродукции плакатов, подписи которых навязчиво призывали приобретать данную печатную 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 принимала риск нанести ущерб первичному зрительскому восприятию произведения искусства¹⁴. Ведь, создавая афишу, мастер-плакатист заранее определяет ее размеры, заведомо учитывает среду, в которой она будет размещена, особенности зрительской рецепции и многие другие факторы. В момент многократного уменьшения авторский замысел может быть значительно искажен.

Афишеманию *La Plume* прервала внезапная смерть владельца издания. Не прошло и трех месяцев, как уже к марту 1900 года редакцией было принято решение вывести репродукции коммерческих плакатов в отдельное издание — *Album illustré de la Plume. Affiches & Estampes*. Планировалось, что оно будет выходить раз в триместр и будет оформлено как рекламное издание без текста с размещением сразу нескольких иллюстраций на одной странице. *La Plume* в таком случае освобождался от большей части иллюстративного материала, резко уменьшался в листаже и мог сосредоточиться на том, что изначально являлось его главной целью, — освещение актуальной литературно-художественной деятельности молодых писателей и поэтов.

Как уже было сказано, помимо репродукционной графики в период с 1894 по 1902 год страницы *La Plume* украсили специально созданные обложки, фронтисписы, заставки, виньетки, концовки и инициалы. Их разработка была прямым заказом со стороны редакции, цель которого

14 В некоторых выпусках журнала Дешам размещал до шести репродукций на одной полосе. Например, в № 245 от 1 июля 1899 года на 2-й странице журнала были одновременно опубликованы сразу четыре уменьшенные репродукции афиш, на 5-й их было 2, на 6-й — вновь 4, на 7-й — 2, на 8-й — 5, на 10-й — 6, на 11-й — 6.



6. Анри-Габриэль Ибельс. *Салон Ста* 1894. Литография



7. Эжен Грассе. *Салон Ста*. Выставка Эжена Грассе. 1894 Литография

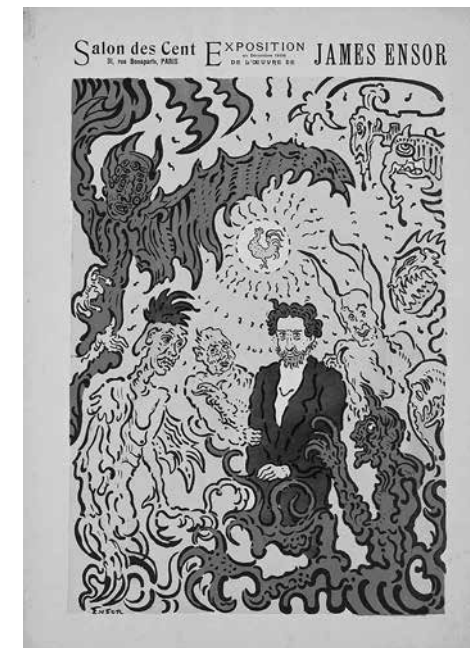
заклучалась в намеренной эстетизация формы периодического издания. Их размещение внутри структуры журнала было строго определено, а перемещение недопустимо.

Журнальную обложку можно смело именовать главным 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 внешний вид скромному на тот момент *La Plume*, была создана Шере. Он исполнил ее для № 110 от 15 ноября 1893 года. (Ил. 2.) 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



8. Анри де Тулуз-Лотрек. *Салон Ста*. Международная выставка афиш 1895. Литография



9. Джеймс Энсор. *Салон Ста*. 1898 Литография

авторской манере 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. 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 года журнал вышел в свет в изящной обложке Эжена Грассе. (Ил. 3.) 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 года¹⁵. С того момента он стал настоящей звездой *La Plume*, главным его оформителем и любимым художником-графиком Дешама. Только в 1894 году журнал опубликовал более 50 рисунков мастера! Любовь Дешама к изысканной художественной манере Грассе привела в редакцию его учеников по классу промышленного рисунка в Школе Герена — Гюстава-Анри Жоссо, Поля Бертоне, Андре и Жака 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* Грассе была полностью противоположна тому, что предложил Шере в 1893 году. Во-первых, она была черно-белой. Во-вторых, в ней не было и намек на монмартрскую игривость легкомысленных шереток. Грассе придал обложке сдержанный вид. Живописная легкость эскизных карандашных ударов 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 друга. Название журнала и сопроводительная информация специально никак не выделяются. Скорее, наоборот, подчеркнута просто они помещаются в свободный от орнамента простой белый прямоугольник, верхнюю сторону которого Грассе превращает в импровизированный письменный стол, где Литература сложила книги, перо и бумагу. Подчеркнутая простота 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* Шере и Грассе известностью уступают той, что была создана в 1897 году Альфонсом Мухой. (Ил. 4.) О большом значении, которое ей придавал и Дешам, и сам художник, красноречиво говорит хотя бы то, что в специальном номере от 1 июля 1897 года, посвященном творчеству

15 В № 109 от 1 ноября 1894 года в качестве приложения была опубликована репродукция «Проекта витража Жанны Д'Арк» (1894, Музей Орсе, Париж).

Мухи, журнал опубликовал специальную заметку, где приводилось подробное иллюстрированное описание длительного поэтапного поиска наилучшего формально-композиционного решения рисунка.

Впервые с обложкой Мухи *La Plume* вышел в № 186 от 15 января 1897 года. Трудно представить силу художественного воздействия, которое должен был оказывать этот рисунок на зрителя. Обычно богатый на яркую палитру, 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 лишней раз подчеркивало огромное писательское перо, которое она без усилий держала в правой руке. 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 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 Дешам не оставлял надежд на укрепление художественной составляющей своего издания. Так, в 1896 году на недолгие полгода у журнала появился фронтиспис¹⁶, который (хотя и был

16 Используя в данном случае слово «фронтиспис», мы заимствуем терминологию, которая применяется в отношении рисунков на первой полосе *La Plume* французскими исследователями.

черно-белый) фактически выступал эрзацем обложки. Его композиция была строго определена: под названием журнала и сопроводительной информацией помещался рисунок, занимающий две трети журнальной полосы. Чаще всего это была карикатура, авторство которой принадлежало тому или иному художнику-графику, уже имеющему богатый опыт сотрудничества с периодической иллюстрированной прессой. В традициях французских развлекательно-юмористических журналов карикатуры, размещенные на первой полосе *La Plume*, часто имели развитую авторскую подпись, подробно разъясняющую содержание рисунка.

1 января 1896 года № 161 вышел с фронтисписом Анри Буте «Новогодний подарок дамам». В оформлении следующего номера — № 162 от 15 января 1896 года — принял участие Г.А. Жоссо, который представил рисунок «Перед Бугро» с саркастичной подписью «О, мой друг... Как же это красиво!.. Это Пюви де Шаванн, не так ли?» (Ил. 10.) Созданный Жоссо фронтиспис показателен в отношении определения временного этапа формирования неповторимого авторского графического стиля. Уже здесь, в *La Plume*, Жоссо искусно 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 года украсила карикатура Фредерика-Огюста Казальса, изображающая жаркий литературный спор Поля Верлена с Жаном Мореасом¹⁷. № 166 от 15 марта 1896 года оформил А. Виллетт. На фронтисписе был помещен его рисунок «Красная шапочка», в котором угадывалась соревновательная попытка мастера поспорить с Гюставом Доре. Виллетт придал непривычно много значения пейзажу, усилил движение в глубину, как никогда аккуратно проработал детали штриховкой. Самое главное, образный строй рисунка приобрел серьезность и стал строго соответствовать литературному описанию сказки Шарля Перро (а заодно и дискуссионной тональности *La Plume*). Это особенно заметно при сравнении с теми фривольными трактовками «Красной шапочки», которые уже были знакомы француз-

17 Номер был посвящен памяти почившего 8 января 1896 года Поля Верлена, поэтому карикатуру Ф.-О. Казальса можно рассматривать как художественно-иллюстративный некролог великому поэту.



10. Гюстав-Анри Жоссо. *Перед Бугро*
Фронтиспис *La Plume*
№ 162. 15 января 1896



11. Альфонс Муха. *Салон Ста*. 1896
Литография

ской публике по другими периодическим изданиями. Чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на обложку *Le Rire* № 35 от 6 июля 1895 года, где Виллетт представил Красную шапочку в образе полуобнаженной пастушки, которая с задранной юбкой сидит на пригорке и наблюдает, как волк неторопливо вылизывает свои лапы.

На фронтисписе № 168 от 15 апреля 1896 года красовалась афиша Мухи «Салон Ста». (Ил. 11.) По всей вероятности, это графическое произведение чешского плакатиста особенно импонировало Дешаму. Иначе трудно объяснить его многократное репродуцирование в *La Plume*. Перед тем как появиться на фронтисписе, «Салон Ста» Мухи уже был опубликован в уменьшенном варианте на странице 27 № 165 от 1 марта 1896 года.

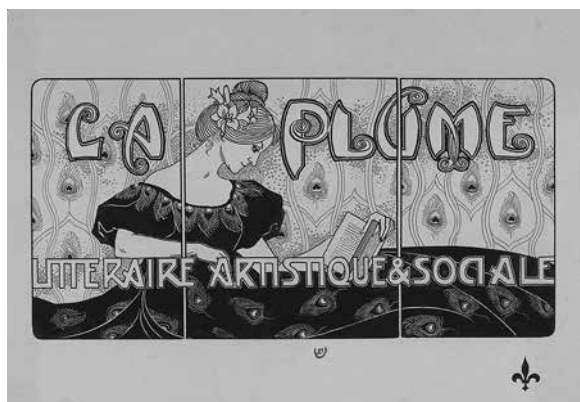
В *La Plume* регулярно печатались фронтисписы, исполненные в стиле ар-нуво. Так, № 177 от 1 июня 1896 года вышел с элегантно иллюстрацией Поля Бертона к стихотворению собственного сочинения



12. Анри Андре. Эскиз титульной заставки *La Plume*. 1898
Бумага, тушь. 16 × 25
Библиотека Национального института истории искусства, Париж



13. Люсьен Пайен. Эскиз титульной заставки *La Plume*. 1898
Бумага, тушь, гуашь. 15,5 × 25,6
Библиотека Национального института истории искусства, Париж



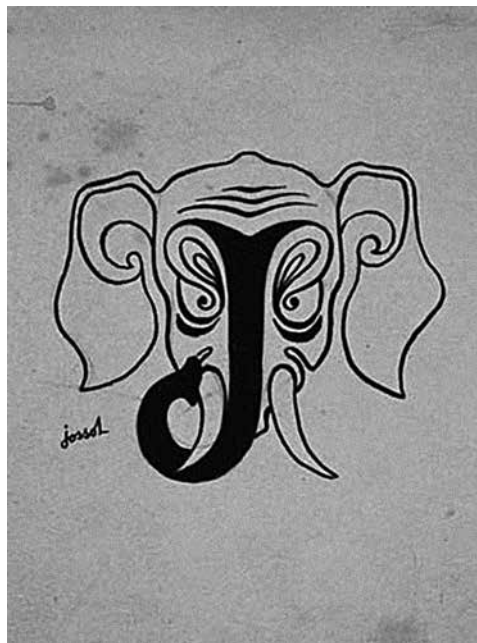
14. Леон Лебег. Эскиз титульной заставки *La Plume*. 1898
Бумага, тушь, гуашь. 23,5 × 31,5
Библиотека Национального института истории искусства, Париж

«Берсери». Расположение фигур и общее композиционное решение навязчиво отсылает к «Паоло и Франческа» Ж.-О.-Д. Энгра (1819, Музей изобразительных искусств, Анже). Подробная графическая проработка форм и повышенное внимание к декоративному началу нивелирует легко узнаваемое иконографическое заимствование и создает убедительное впечатление новизны подхода к интерпретации любовного сюжета.

Ко второй половине 1896 года *La Plume* начал постепенно отказываться от использования фронтисписа, и к концу года практика его художественного оформления сошла на нет. В начале 1897 года богато иллюстрированную первую полосу Дешам окончательно решил ограничить титульной заставкой или «титр-фронтисписом» (*titre-frontispiece*), как его называли в издательстве. Ее художественная разработка была поручена Грассе, который умело справился с поставленной задачей. № 186 от 16 января 1897 года вышел с орнаментированной заставкой, композиция которой 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.

Идея оформления первой полосы с помощью декоративной заставки прижилась. В итоге весь 1897 год *La Plume* украшал рисунок Грассе. В начале 1898 года Дешам объявил конкурс¹⁸ на создание лучшей журнальной титульной заставки. Его результаты были оглашены в № 215 от 1 апреля 1898 года. 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 Грассе на формирование эстетики *La Plume*. Большая часть представленных работ принадлежала его ученикам и соответствовала стилистике ар-нуво. Наиболее востребованными оказались: рисунок Анри Андре

¹⁸ В 1897–1898 годах Дешам организовал четыре конкурса рисунка. Последний был посвящен как раз разработке титульной заставки для *La Plume*. Из трех первых наиболее значимым принято считать второй, целью которого было создание обложки для дружественного журнала издания — *La Revue Biblio-Iconographique*. См. подробнее: [10, p. 26].



15. Гюстав-Анри Жоссо. Инициал J *La Plume*. № 115. 1 февраля 1894

(№ 215 от 1 апреля 1898 года — № 232 от 15 декабря 1898 года), в котором крепкий мужской кулак с зажатым пером бьет по стопке бумаг, хаотично разбросанных на письменном столе; работа Люсьена Пайена (№ 232 от 15 января 1899 года), орнамент которой соткан из переплетенных веток чертополоха; титульная заставка Леона Лебега (№ 243 от 1 июня 1899 года и № 244 от 15 июня 1899 года), главной героиней которой является погруженная в чтение молодая девушка в элегантном темном платье, украшенном павлиньими перьями¹⁹. (Ил. 12–14.)

Кроме обложки, фронтисписа и титульной заставки, *La Plume* украшал свои страницы буквицами. Первые инициалы появляются в журнале в 1894 году. 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 стал J в исполнении Жоссо²⁰. Художник, чья фамилия начинается на ту же букву, наверняка с удовольствием подошел к созданию книжного украшения. Художественное оформление инициала выдает любовь и повышенный интерес Жоссо к восточной культуре. Буквица J превращена в хобот африканского боевого слона, чей грозный взгляд не сулит ничего доброго. Декоративность инициала не слишком свойственна индивидуальному графическому стилю художника. Однако строгая симметричность и подчеркнутая линейность рисунка выдают руку создателя. (Ил. 15.)

Грассе не принимал участия в разработке журнальных инициалов; состав художников, которые были заняты в создании буквиц, указывает на то, что в основном это были начинающие мастера, чьи имена сегодня полузабыты. Однако для специального выпуска журнала, посвященного его собственному творчеству²¹, Грассе создал сразу три десятка виньеток и концовок. 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*. И их появление в номере, посвященном искусству Грассе, выглядело как никогда органично.

Однако во второй половине 1890-х годов разработанные художественные решения по использованию графических украшений внутри текста журнала регулярно использовались редакцией без учета их аутентичного и герметичного 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 годов благодаря таким периодическим изданиям, как *The Hobby Horse*, *The Savoy*, *The Yellow Book*, англичане уже осознали потребность

19 Оригинальные авторские рисунки, поданные на конкурс журнала *La Plume* в 1898 году, хранятся в библиотеке парижского Национального Института истории искусства. URL: <http://bibliotheque.inha.fr/iguana/www.main.cls?surl=bibliotheque-inha> (дата обращения: 15.03.2019).

20 Впервые инициал Г.-А. Жоссо появился в № 115 от 1 февраля 1894 года.

21 Специальный выпуск *La Plume*, посвященный Эжену Грассе, вышел 15 мая 1894 года; спустя шесть лет, 1 марта 1900 года (№ 261), он был переиздан с небольшими дополнениями.

мыслить литературные журналы как единый сложный художественный комплекс, части которого взаимосвязаны и взаимообусловлены определенной системой отношений, то французы в лице 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 художественно-эстетического уровня *La Plume*, значение его литературно-художественной деятельности трудно переоценить. Это было первое иллюстрированное «малое» ревью во Франции, которое в море открывшихся возможностей 1890-х годов сумело найти тот программный фарватер, движение по которому будет продолжено многочисленными последователями по всему миру. Здесь была разработана формула 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).

Опыт *La Plume* показал, что при определенных усилиях ревью может легко расширить рамки периодического издания и стать аккумулятором культурной жизни страны. Последнее особенно важно, если вспомнить общественные проекты, реализованные журналом. Помимо «Салона Ста» как важного экспозиционного-выставочного мероприятия, направленного на продвижение молодых художников-графиков, самым известным из них безусловно является организация общественного сбора средств на воздвижение кенотафа Шарлю Бодлеру на кладбище Монпарнас. Объявление о начале кампании было опубликовано в № 80 от 15 августа 1892 года. К концу года *La Plume* собрал по подписке 2831,5 франка. Среди подписчиков были Стефан Малларме, Октав Мирбо, Морис Метерлинк, Катюль Мендес, Арман Сильвестр, Надар, Жорис Карл Гюисманс, Стюарт Меррилль, Фелисьен Ропс, Эмиль Золя, Эмиль Верхарн, Эдмон Пикар, Жорж Роденбах, Эдмон де Гонкур, князь Александр Урусов, Шарль Морис, Поль Верлен и многие другие. Дешам взял на себя смелость предложить в качестве автора будущего скульптурного

сооружения Огюста Родена. Переговоры с мастером не потребовали усилий, и уже в № 81 от 1 сентября 1892 года *La Plume* опубликовал открытое письмо Родена, в котором тот благодарил за оказанные ему честь и доверие. Безоблачное начало, сулившее мероприятию быстрый успех, обернулось грандиозным эстетическим спором, участие в котором приняли ведущие представители национальной культуры. Он широко освещался как в *La Plume*, так и в других столичных периодических изданиях²². В итоге проект стал одним из самых резонансных и скандальных в истории французской пластики рубежа веков. Его реализация затянулась на долгие 10 лет. В результате в 1902 году вместо Родена кенотаф был возведен малоизвестным Жозе де Шармуа.

Другим важным культурным событием 1890-х годов, реализацией которого успешно занимался *La Plume*, было проведение регулярных литературных банкетов, или *dîner*, как их называли в самом журнале. Первое приглашение к участию в торжественном ужине было опубликовано в № 69 от 1 марта 1892 года. Его художественное оформление было поручено Жюлю Бенуа-Леви, который придумал приглашению форму, сильно напоминающую ту, что в 1880-е годы эксплуатировалась журналом *Le Chat Noir*. Декоративной заставке, изображающей средневековый французский кабачок, на пороге которого стоит зазывала-официант, отводилась большая часть листа. Ближе к нижнему правому углу размещался текст, сообщающий о том, что первый литературный банкет *La Plume* состоится 8 марта 1892 года в 19.00 в «Студенческом кафе» (*Café-Restaurant des Etudiants*)²³ по адресу Рю дез Эколь, д. 41, и что участие в нем обойдется в 5 франков при условии предварительной записи до 5 марта. Первый же литературный ужин показал высокий потенциал нового мероприятия. Уже через месяц было объявлено о проведении второго банкета под председательством Эмиля Золя [9, р. 20]. Речи, произносимые во время ужинов, печатались на первой полосе *La Plume*. Так, в № 73 от 1 мая 1892 года был опубликован текст приветственного слова Э. Золя,

22 Формальным началом спора можно считать публикацию Фердинанда Брюнетьера, вышедшую 1 сентября 1892 года. В своей очередной критической статье о творчестве Бодлера автор (постоянный сотрудник, а с 1893 года шеф-редактор *La Revue des deux Mondes*) подверг сомнению необходимость установки кенотафа человеку, который, по его мнению, не был достоин звания французского поэта. См. подробнее: [7]

23 Заведение, в котором проводились банкеты *La Plume*, уже к третьему литературному ужину сменило название со «Студенческого» на «Литературно-художественное кафе» (*Café des Littérature et des Arts*).

в № 92 от 15 февраля 1893 года — поэтическое приветствие С. Малларме, в № 98 от 15 мая 1893 года — П. Верлена, в № 112 от 15 декабря 1893 года — О. Родена. Всего за период с 1892 по 1905 год *La Plume* организовал 19 литературных банкетов, председателями которых были П. Пюви де Шаванн (10 февраля 1894 года), П. Адам (7 декабря 1899 года), О. Мирбо (6 июня 1903 года), Э. Верхарн (23 января 1904 года) и другие [11, pp. 79–101].

Разнообразная общественная деятельность *La Plume* активно способствовала рекламному продвижению журнала. Постоянное расширение круга читателей укрепляло его позиции в качестве ведущего иллюстрированного литературно-художественного издания 1890-х годов. Несмотря на отсутствие архитектоники в структурно-композиционном размещении графического материала, публикуемые на страницах журнала 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 Шере, Грассе, Мухи, Ибельса и Жоссо. Его глаз постепенно привыкал к замысловатым линиям ар-нуво. И если не с первого, то с второго рекламного призыва читатель отправлялся на выставку «Салона Ста», чтобы своими глазами увидеть то, что так активно рекламировалось журналом в качестве последнего слова в современном графическом искусстве.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Петухова Е. А. «Салон Ста»: история выставочной деятельности и графическое наследие // Вестник Санкт-Петербургского университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. СПб.: ФГБОУ ВПО «СПГУТД», 2015. № 2. С. 51–55.
2. Aron P. La Belgique francophone, carrefour du cosmopolitisme européen // *Pluet-Despatin J., Leymarie M., Mollier J.-Y., eds. La Belle Époque des revues. 1880–1914. Paris, 2000.*
3. *Dechamps L. Au lecteur // La Plume. № 1. 15 Avril 1889.*
4. *Deputte J. van., ed. Le Salon des Cent: 1894–1900. Affiches d'artistes. Paris, 1994.*
5. Discours de M. Alix Jean // *La Plume. № 257. 1 Janvier 1900.*
6. Genova P. A. Symbolist Journals: A Culture of Correspondence. Farnham: Ashgate Pub Ltd, 2002.

7. *Guyaux A., dir. La querelle de la statue de Baudelaire: Août-décembre 1892. Paris: PU Paris-Sorbonne, 2007.*
8. *Lachasse P. Revues littéraires d'avant-garde // Pluet-Despatin J., Leymarie M., Mollier J.-Y., eds. La Belle Époque des revues. 1880–1914. Paris, 2000.*
9. *La Plume. № 71. 1 Avril 1892.*
10. *Nectoux J.-M., Tonnet G., Zmelty N.-H. La Plume 1889–1899, une revue pour l'art. Catalogue de l'exposition. Paris: INHA, 2007.*
11. *Schuh J. Les dîners de la Plume // Romantisme: Revue du dix-neuvième siècle. 2007. № 137, 3. Pp. 79–101.*
12. *Thomson H. B., ed. Les affiches du Salon des Cent: Bonnard, Ensor, Grasset, Ibels, Mucha, Toulouse-Lautrec. Catalogue de l'exposition. Gingins: La Fondation Neumann, 2000–2001.*
13. *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. URL: http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/VerilhacVielitteraire.pdf (дата обращения: 15.03.2019).*