

Клюшина Елена Витальевна, кандидат искусствоведения, доцент. Российский государственный гуманитарный университет, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6. 125047. elena.klyushina@gmail.com

Klyushina, Elena Vitalievna, PhD in Art History, associate professor. Russian State University for the Humanities, Miusskaia pl., 6, 125047 Moscow, Russian Federation. elena.klyushina@gmail.com

КРАТКАЯ ИСТОРИЯ ИЛЛЮСТРИРОВАННОЙ «СХВАТКИ»: ЖУРНАЛ «L'ESCARMOUCHE» И ЕГО МАСТЕРА¹

A BRIEF HISTORY OF THE ILLUSTRATED "SKIRMISH": "L'ESCARMOUCHE" JOURNAL AND ITS ARTISTS

Аннотация. Отличительной особенностью французской прессы Третьей республики является интенсивное развитие и видовое многообразие «тонких» еженедельных иллюстрированных журналов. Некоторые из них пользуются беспрецедентной популярностью у читательской публики, выходят огромными тиражами и успешно переживают свою эпоху. Другие, наоборот, несмотря на усилия главного редактора и талант привлеченных художников, выдерживают лишь десяток выпусков. Иллюстрированный журнал «L'Escarmouche», чье название можно перевести на русский язык как «схватка», является наглядным примером подобных журналов-однодневок. Несмотря на то, что он выходил всего несколько месяцев в 1893–1894 гг., он представляет большой исследовательский интерес, ибо в его художественном оформлении принимали участие ведущие графики Франции эпохи Fin de Siècle — Пьер Боннар, Анри де Тулуз-Лотрек, Феликс Валлоттон, Анри-Габриэль Ибельс и некоторые другие. В настоящей статье впервые подробно анализируется редакторская политика журнала «L'Escarmouche», рассматривается система художественного иллюстрирования данного издания, выявляется основной состав мастеров, принявших участие в его оформлении, а также исследуются наиболее показательные графические произведения, опубликованных на его страницах.

Ключевые слова: французская пресса; иллюстрированный журнал; Fin de Siècle; Пьер Боннар; Анри де Тулуз-Лотрек; Феликс Валлоттон; Анри-Габриэль Ибельс; Наби.

Abstract. A distinctive feature of the Third Republic French press is an intense development and diversity in types of weekly-illustrated magazines. Some of these magazines enjoyed unprecedented popularity among the readership, come out in huge circulation, and successfully survived their era. The others, on the contrary, despite the efforts of the editors-in-chief and the talent of the involved artists, withstood only a dozen issues. The illustrated magazine «L'Escarmouche», which name can be translated into English as «skirmish», is a clear example of such one-day magazines. Despite the fact that it was published for only a few months in 1893–1894, it is of great research interest, as the leading graphic artists of Fin-de-Siècle France – Pierre Bonnard, Henri de Toulouse-Lautrec, Felix Vallotton, Henri-Gabriel Ibels, and some others took part in its decoration. In this article, the author analyzed in detail the editorial policy of «L'Escarmouche», examined the system of artistic illustration of this magazine, identified the main masters who took part in its design, and also examined the most significant graphic works published on its pages.

Keywords: French press; illustrated magazine; Fin de Siècle; Pierre Bonnard; Henri de Toulouse-Lautrec; Félix Vallotton; Henri-Gabriel Ibels; Nabis.

После принятия закона о свободе печати от 29 июля 1881 г. французская пресса Третьей республики получила общественную индულгенцию на осуществление самых смелых визуальнo-графических экспериментов в области журнальной иллюстрации. Карикатуры, шаржи, комик-стрипы, виньетки и заставки, репродукционная графика и оригинальные авторские эстампы, вкладываемые или вклеиваемые под художественно оформленную обложку, мощным потоком влились в многочисленные периодические печатные издания, которые в условиях высокой конкуренции стремились любой ценой привлечь читательскую аудиторию и нарастить тираж. На фоне гибкого правового регулирования, относительно низкой затратности периодического печатного издания, а также явной общественной востребованности иллюстрированная пресса Третьей республики демонстрировала стабильно высокий рост. Однако не каждый печатный орган, даже в случае привлечения ведущих художников своего времени, умел оставаться на плаву и выживать в подобных условиях. Рядом с успешными «La Vie parisienne», «Le Chat Noir», «Le Courrier français», «Gil Blas Illustré», «Fin de siècle», «Le Rire», некоторые из которых сумели перешагнуть свое время и издаваться

вплоть до 1970-х гг., существовали иллюстрированные издания, выходившие малым тиражом всего пару месяцев. Однако художественные достижения и историко-культурное значение этих журналов-однодневок порою отличались не меньшей масштабностью, чем у их более успешных конкурентов.

Одним из таких изданий был иллюстрированный литературно-художественный журнал «L'Escarmouche», название которого на русский язык можно перевести как «схватка», «стычка» или «перестрелка». Он выдержал лишь 10 номеров, выпущенных в период с 12 ноября 1893 г. по 14 января 1894 г. Тем не менее звездный состав участников данного издательского мероприятия сделал его подлинным феноменом периодической печати Франции рубежа веков. Целью настоящей статьи является подробное рассмотрение системы художественного иллюстрирования данного журнала, выявление состава мастеров, принявших участие в его оформлении, а также подробный анализ наиболее показательных графических произведений, опубликованных на его страницах. Попутно отметим, что журнал «L'Escarmouche» до сих пор не становился предметом специального изучения, что лишним раз подчеркивает актуальность



Илл. 1. Анри-Габриэль Ибельс. Рекламная афиша журнала «L'Escarmouche». 1893. Цветная литография. 61x45 см

избранной темы и необходимость восполнения имеющейся историографической лакуны.

Директором и редактором «L'Escarmouche» выступил писатель Жорж Дарьен. Русской публике его фамилия знакома по французской фильмографии второй половины XX в. Романы Дарьена послужили основой для сценариев к картинам «Вор» 1967 г. Луи Маля, «Бириби» 1971 г. Даниэля Мусманна, «Долой сантименты» 2011 г. Робина Дэвиса. Театральные пьесы, романы, новеллы Дарьена на русский язык не переведены. Его литературное творчество пока не нашло отечественного исследователя. Однако даже при беглом знакомстве с биографией Дарьена становится ясно, что перед нами типичный представитель богемной парижской культуры Fin de Siècle [4]. Об этом говорит его дружба с Альфонсом Алле, Альфредом Жарри, позже с Андреем Бретоном.

Смеем предположить, что идея издания «L'Escarmouche» пришла Жоржу Дарьену после закрытия анархистского «L'En-dehors» Зо д'Акса, в издании которого писатель принимал самое непосредственное участие. Несмотря на очевидную наследственную связь с «Le Révolté»², политическая принадлежность «L'En-dehors» была не столь однозначной, как может показаться на первый взгляд. Публиковавшиеся здесь писатели безусловно сочувствовали анархизму, но не всегда до конца разделяли его ценности. Действия Равашолоа, о поддержке которого издание открыто заявляло, или высказывания Жана Грива, надо думать, мало импонировали Эмилю Верхарну, Октаву Мирбо или Камиллю Моклеру. В итоге усиливающаяся острота политического высказываний «L'En-dehors» привела его к неминуемому закрытию.

По-видимому, на примере печальной судьбы «L'En-dehors» Жорж Дарьен осознал, что при открытии собственного журнала для достижения успеха необходимо снизить градус политического накала. Поэтому, учреждая «L'Escarmouche» (Илл. 1), он постарался по мере возможности дистанцироваться от анархистского дискурса. Нейтральная позиция, ко-

торую редактор планировал занять, нашла отражение в программе «L'Escarmouche», опубликованной в первом номере от 12 ноября 1893 г. Дарьен писал: «Необходимость рождения «L'Escarmouche» не поддается объяснению. Он просто появился. Вот так. Не знаю почему — потому что... Ни один журнал не основывается без декларации того, что он будет неустанно заниматься политикой, литературой, театром, медициной, изобразительным искусством и финансами. «L'Escarmouche» отказывается давать подобные обещания. Политика нас отпугивает, литература страшит, театры для нас закрыты, медицина нам неизвестна, финансы нам чужды, а изобразительное искусство — это для Пуанкаре. Мы, возможно, понемногу займемся всем сразу, просто чтобы убить время, чтобы не просиживать его в кафе...» [8]. Приведенная цитата — свидетельство редакторского лукавства, особенно в том, что касается изобразительного искусства. Буквально через несколько строк Дарьен поясняет некоторые формально-жанровые особенности журнала. Он пишет: ««L'Escarmouche» не видит смысла выходить еженедельно. «L'Escarmouche» — иллюстрированный журнал. Его художники, люди странных вкусов и независимых инстинктов, до сих пор никак не могут понять, что последовательность действий есть движущая сила журнала. Они не сомневаются, что рисунок должен быть исполнен, чтобы прежде всего иллюстрировать текст и в то же время — позволю высказать мысль — чтобы его поддержать. Они притворяются, что делают все, что им нравится, и не делают ничего, что не нравится. Никакие добрые увещания по сей момент не смогли преодолеть их упрямства по данному вопросу» [8].

Таким образом, с первого номера «L'Escarmouche» строго определяет свою принадлежность к иллюстрированным литературно-художественным журналам. Редакторское оправдание потенциальной нерегулярности выпусков в итоге оказывается опрометчивым — «L'Escarmouche» не пропустит ни одной неде-



Илл. 2. Адольф Виллетт. Рекламный рисунок каталога дома Клейманна. «L'Escarmouche». № 1 от 12 ноября 1893. Национальная библиотека Франции, Париж. Идентификатор: ark:/12148/bpt6k1523233x



Илл. 3. Анри-Габриэль Ибельс. Обложка "L'Escarmouche". № 4 от 3 декабря 1893. Национальная библиотека Франции, Париж. Идентификатор: ark:/12148/bpt6k1523239d



Илл. 4. Эрманн-Поль. Улитки омнибуса. "L'Escarmouche". № 7 от 24 декабря 1893. Национальная библиотека Франции, Париж. Идентификатор: ark:/12148/bpt6k15232454

ли и будет выходить точно в срок, а именно каждое воскресенье. Установленная цена в 20 сантимов закрепится на все время издания журнала. Рисунки будут воспроизводиться фотомеханическим способом без применения цветной печати.

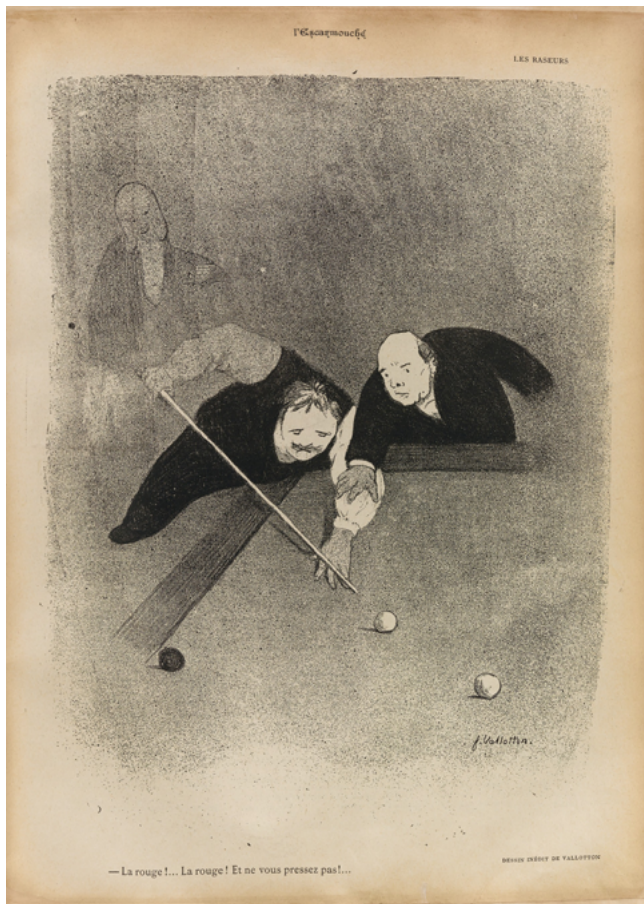
Укрупненный формат издания позволит "L'Escarmouche" повысить уровень репрезентативности репродуцированных графических произведений. Последнее обстоятельство представляется особенно важным с учетом того, что оригинал каждого из опубликованных в журнале рисунков редакция предлагает приобрести по цене в 2,5 франка³ в виде авторских подписных и пронумерованных эстампов, тираж которых не превышает 100 экземпляров⁴. Заметим, что подобная практика широко применяется многими крупными изданиями и одобительно встречается публикой. "La Plume" репродуцирует на своих страницах графические печатные произведения (по большей части афиши), выставленные на продажу в редакции. За счет повышения цены "La Revue Blanche" распространяет подписные эстампы в качестве бесплатного приложения. Как и его коллеги, Дарьен, видимо, рассчитывает на то, что самостоятельная продажа оригинальных эстампов по заранее завышенной цене⁵ способна принести дополнительный доход.

Для пополнения бюджета также используются средства от размещения рекламы аффилированных предприятий, таких, например, как печатный дом Э. Клейнманна [7, р. 24], специализирующийся на торговле оригинальными эстампами, их уменьшенными копиями, а также высококачественной подписной фоторепродукцией.

Реклама дома Э. Клейнманна появляется в "L'Escarmouche" уже в первом номере и занимает большую часть седьмой полосы (Илл. 2). Как следует из пояснительной подписи, ее автор, Адольф Виллетт, изначально исполнил рисунок в качестве виньетки к каталогу дома Клейнманна в 1890 г.⁶

Художник изобразил характерную для его графического творчества обнаженную девушку, которая водрузила на свои хрупкие плечи длинный шест, больше напоминающий литографическую кисть, и держит его, наподобие коромысла, увешенного эстампами и японскими фонариками. Левая рука героини легко обвилась вокруг балансира. Правая занята молоточком, призванным указать на то, что дом Клейнманна является в том числе аукционной площадкой. Самое интересная часть виньетки Виллетта, безусловно, шест. Японские фонарики, висящие по бокам, указывают на географическое положение продавца: дом Клейнманна располагался по адресу рю де Виктуар на Правом берегу Парижа, ровно посередине между собором Парижской Богородицы, очертания которого читаются на фонарике слева, и Монмартром, одна из высоких мельниц которого украшает фонарик справа. Между фонариками развешены эстампы, подписи к которым говорят об основных мастерах, чьи работы можно приобрести у Клейнманна, — Т.-А. Стейнлен, А. Буте, А.-Г. Ибельс, А. Виллетт, Ж.-Л. Форен, А. де Тулуз-Лотрек, А. Сомм, Ж. Шере, О.-П. Хейдбринк. Часть этих художников привлекается Дарьеном к работе в журнале "L'Escarmouche", поэтому нет ничего удивительного в том, что рекламной виньетке дома Клейнманна отводится так много места.

С точки зрения задействованных мастеров, "L'Escarmouche" — подлинный шедевр печатной журнальной графики Франции периода Belle Époque. В его оформлении заняты всего шесть художников, но их успешный творческий союз беспрецедентен. Речь идет о совместной работе Анри де Тулуз-Лотрека (12 рисунков), Анри-Габриэля Ибельса (7 рисунков), Эрманн-Поля (6 рисунков), Пьера Боннара (3 рисунка), Феликса Валлоттона (3 рисунка) и Луи Анкетена (1 рисунок). Уникальность "L'Escarmouche" усиливается еще и тем, что большая часть напечатанных журналом рисунков никогда раньше не опублико-



Илл. 5. Феликс Валлоттон. Скучающие. "L'Escarmouche". № 6 от 17 декабря 1893. Национальная библиотека Франции, Париж. Идентификатор: <ark:/12148/bpt6k15232439>



Илл. 6. Феликс Валлоттон. Обложка "L'Escarmouche". № 8 от 31 декабря 1893. Национальная библиотека Франции, Париж. Идентификатор: <ark:/12148/bpt6k1523247z>

валась в прессе. Практика перепродажи и повторной публикации оригинальных эстампов была обычным делом для мастеров, занятых в печатной прессе. Такие журналы, как "Le Rire" или "Le Sourire", вообще не считали зазорным переиздание уже опубликованных графических произведений и пользовались этим постоянно. Дабы развеять сомнения читателя в оригинальности предлагаемого для ознакомления художественного произведения, "L'Escarmouche" к каждому публикуемому графическому листу делал пометку в нижнем правом углу — "dessin inédit", т. е. «не издававшийся ранее рисунок». Из 33 изданных журнальных иллюстраций исключением стали лишь три — обложка первого номера, оформленная с помощью рекламного плаката "L'Escarmouche" Ибельса, виньетка дома Клейнманна работы Виллетта и репродукция ксилографии Валлоттона «Любители эстампов. Ed. Sagot». Остальные 30 рисунков действительно публиковались впервые.

Оформлением обложек "L'Escarmouche" поначалу занимался Ибельс. К 1893 г. он уже успел зарекомендовать себя как большой профессионал в создании и иллюстрировании журнально-печатной продукции. В скором времени к нему даже приклеилось прозвище — «Наби-журналист» [1, с. 18, 24; 2, с. 167], вполне соответствующее высокой степени занятости Ибельса в печатном деле. Созданные им обложки — характерный пример графического творчества мастера. Ибельс предпочитает использование акцентированных линейных силуэтов, поданных в резких разворотах. Он задирает линию горизонта высоко наверх и прячет точку схода перспективных линий. Таким образом, художник достигает панорамного видения, позволяющего значительно расширить узкое пространство интерьера или сделать бесконечным городской тротуар. Фигуры персонажей хаотично сменяют друг друга, задавая графическим листам Ибельса неповторимый колкий ритм. Огромную роль в созда-

нии работы играет штриховка. Она то усиливается, функционально приближаясь к заливке, то ослабевает, почти отступив перед белым неокрашенным листом. Штриховка — еще один важный элемент усиления ритмической составляющей композиции.

Так построены обложка № 1 от 12 ноября 1893 г., изображающая молчаливую сцену в кафе, за окнами которого проходят вооруженные солдаты, обложки № 2 от 19 ноября 1893 г. и № 3 от 26 ноября 1893 г., где А.-Г. Ибельс предлагает зрителю «прогуляться» по улицам Парижа в той его части, куда нога буржуа ступает редко. В обложке № 4 от 3 декабря 1893 г. (Илл. 3) мастер резко отказывается от штриховки в пользу разбрызгивания, но действует точно так же, как и прежде, — интенсивность разбрызгивания литографической краски помещается в зависимость от семантической необходимости. Сюжетом для обложки становится описание поминок, которые происходят в домашней столовой одной из парижских квартир. Один из мужчин окликает уже собравшегося уходить гробовщика и предлагает ему выпить. Интересно то, как применяет Ибельс разбрызгивание для разделения персонажей на «свой» и «чужой». Одежда членов семьи, которые разбрелись по комнате, покрывается одинаковыми блекло-серыми хаотичными точками, сохраняющими интенсивность вне зависимости от места нахождения персонажа или степени освещенности помещения. На этом фоне резко выделяется костюм гробовщика — черная плотная заливка образует его монолитную фигуру. Гробовщик становится символом Смерти, с которой заигрывают остальные персонажи.

С № 5 от 10 декабря 1893 г. ответственность за оформление обложек "L'Escarmouche" переходит к Эрманн-Полю. Ныне почти забытый, Рене Жорж Эрманн-Поль, использовавший собственную фамилию без инициалов в качестве псевдонима, был одним из ведущих графиков Belle Époque. Пик его карьеры



Илл. 7. Анри де Тулуз-Лотрек. В «Театре Варьете»: Мадемуазель Ландер и Брассёр. "L'Escarmouche". № 2 от 19 ноября 1893. Национальная библиотека Франции, Париж. Идентификатор: ark:/12148/bpt6k1523235r



Илл. 8. Анри де Тулуз-Лотрек. Генеральная репетиция в «Фоли Бержер»: Эмильен д'Алансон на балу "Quat'z-Arts". "L'Escarmouche". № 4 от 3 декабря 1893. Национальная библиотека Франции, Париж. Идентификатор: ark:/12148/bpt6k1523239d

пришелся на конец 1890-х — начало 1900-х гг., когда он вместе с Т.-А. Стейнленом, Ш. Леандром, Л. Анкетеном и М. Люсом смело заявил о своих политических взглядах в дрейфусарском "La Feuille". Позже было сотрудничество с "L'Assiette au beurre", "Les Temps nouveaux" и многими другими изданиями анархистского толка. Однако первые серьезные шаги в постижении законов журнальной печатной графики Эрманн-Поль сделал именно здесь, в лоне "L'Escarmouche".

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

Относительную графическую неопытность демонстрирует и вторая обложка, исполненная Эрманн-Полем для № 6 от 17 декабря 1893 г. На этот раз художник прекрасно справляется с женской фигурой. Он «сочиняет» ее по образу и подобию тех, которые во множестве печатал в начале 1890-х гг. Тулуз-Лотрек. Молодая женщина в ночной рубашке разворачивается к зрителю спиной. Вжав плечи и сложив руки перед собой, она всеми силами пытается заставить себя прильнуть телом к далеко не юному толстому покровителю, который явился получить очередную благодарность за содержание. Эрманн-Поль конструирует худенькое тело главной героини при помощи быстрых дробных извивающихся линий, сочетающихся с большими

белыми проплешинами незаполненного листа. Тело мужчины, наоборот, с каждым новым уверенным штрихом все округляется и округляется, превращая мужскую фигуру в огромный воздушный шар. «Вы мой прекрасный и щедрый лев!» — лживо говорит молодая девушка своему покровителю. Тот умиленно закрывает глаза и помещает свою пухлую маленькую руку на бедро героини. Характерная типичность найденных персонажей указывает на высокую наблюдательность Эрманн-Поля. Однако формальные качества рисунка вновь оставляют желать лучшего: мастер не справляется с перспективным сокращением, сильно уплощает мужскую фигуру и неоправданно затемняет фон. В результате рисунок теряет требуемую в таких случаях убедительность, а сценка кажется театрализованной.

Совсем иначе выглядит рисунок Эрманн-Поля «Улитка омнибуса», опубликованный в № 7 от 24 декабря 1893 г. (Илл. 4). Высокая композиционная цельность оказывается достижимой благодаря тому, что на этот раз рисунок, о котором идет речь, публикуется не на обложке "L'Escarmouche", а на пятой странице журнала и является фотомеханической репродукцией авторского эстампа. Освобождение от ответственности ведет к большей свободе высказывания. Если бы не подпись, работу Эрманн-Поля можно было бы легко спутать с ксилографией Валлоттона. Мастер обращается к излюбленной теме «наби-иностранца» — страху перед неуправляемой уличной толпой и разрабатывает ее по сути идентичными методами. Основным структурно-композиционным элементом выступает пятно. Ритмичная смена черных и белых красочных аккордов создает ощущение давки и толчеи, возникающей при штурме переполненного омнибуса. Жирные клуазонистские линии, с одной стороны, уплощают фигуры многочисленных героев, с другой — уверенно отделяют одного персонажа от другого. Для решения проблемы перспективного сокращения и придания пространству глубины



Илл. 9. Анри де Тулуз-Лотрек. В театре «Ренессанс»: Сара Бернар в образе Федры. "L'Escarmouche". № 7 от 24 декабря 1893. Национальная библиотека Франции, Париж. Идентификатор: ark:/12148/bpt6k15232454



Илл. 10. Анри де Тулуз-Лотрек. В «Опере»: Мадам Карон в «Фаусте». "L'Escarmouche". № 1 от 1 января 1894. Национальная библиотека Франции, Париж. Идентификатор: ark:/12148/bpt6k1523249s

Эрманн-Поль использует простой и элегантный прием — на переднем плане мастер помещает женщину в сером платье в крупный белый горошек. Ее фигура задерживает взгляд зрителя и заставляет инстинктивно искать баланс. Он логично обнаруживается в верхней части композиции в виде темно-серого козырька омнибуса с белым фонариком по центру. Пусть и не лишённое подражательности, свежее пространственно-композиционное решение окрыляет Эрманн-Поля и придает ему сил для осуществления дальнейших смелых художественных замыслов.

Валлоттон так же, как и остальные мастера, занятые в проекте, использует обложки "L'Escarmouche" как платформу для графических экспериментов. К 1893 г. французская публика уже способна распознать характерный стиль швейцарца благодаря рекламным театральным афишам («А! Это Пе... Пе... Пепиньер». 1893, цветная литография), ксилографиям и цинкографиям («Анархист. Год Равашоля». 1892, ксилография; «Стачка». 1893, ксилография; «Студенческие волнения». 1893, цинкография; «Рынок». 1893, ксилография; «У модистки». 1894, ксилография; «Иностранец»⁷. 1894, ксилография), некоторые из которых распространяются даже "L'Estampe originale" («Стачка», публикация первого триместра 1893). Однако верность художественным приемам отличительного авторского стиля не мешает Валлоттону отступать от ксилографии и пробовать новые печатные техники. Работая над рисунками для "L'Escarmouche", мастер обращается к литографии и создает лист «Скучающие»⁸ (Илл. 5), в котором изображает сценку в бильярдной. Двое мужчин растягиваются над столом. Привычным движением один старается ударить длинным кием по шару. Второй останавливает его, видимо, в последний момент заметив лучший угол для нанесения удара. Передача атмосферы душевной бильярдной достигается с помощью обильного разбрызгивания

краски по поверхности листа⁹. Вовлеченность персонажей в игру подчеркивается с помощью обратной перспективы, в которой подан бильярдный стол, резких ракурсов и зигзагообразно разбегающихся линий. Тем не менее отсутствие пятна как основного структурно-композиционного элемента делает литографический опыт Валлоттона явно слабым. Между героями не складывается диалог, между ними не возникает связи. Впрочем, ее нет во всем листе, что, смеем предположить, соответствует задумке автора и названию произведения.

Другая литография Валлоттона украшает обложку "L'Escarmouche" № 8 от 31 декабря 1893 г. (Илл. 6). Здесь для создания карикатурного рисунка темой выступает женская траурная мода¹⁰. Мастер разыгрывает перед зрителем сценку в магазине тканей, где продавец показывает молодой вдове с ребенком самую модную материю, способную придать ее траурному туалету глубокий фиолетовый оттенок. Богатые выразительные возможности литографии низводятся Валлоттоном до минимума. Вместо проглядывающей то тут, то там богатой фактуры камня мы видим незаполненный белый лист. Фигуры персонажей традиционно для Валлоттона сведены до иссиня-черных пятен-символов. Единственное, что приобщается мастеру из всего многообразия литографического выразительного арсенала, — это напоминающая угольную растушевку штриховка, длинные линии которой плавно перетекают с головы вдовушки на продаваемую ей ткань.

Отдельно следовало бы остановиться на анализе графических произведений Тулуз-Лотрека. Поводом для этого может служить хотя бы тот факт, что его рисунков в "L'Escarmouche" было издано больше всего, а именно 12. Но всесторонняя изученность графического наследия мастера позволяет избежать излишней детализации данного вопроса и ограничиться кратким разговором о том, какие именно произведения Тулуз-Ло-



Илл. 11. Анри де Тулуз-Лотрек. В «Свободном театре»: Антуан в «Беспокойстве». "L'Escarmouche". № 2 от 14 января 1894. Национальная библиотека Франции, Париж. Идентификатор: ark:/12148/bpt6k1523251v

трека были опубликованы в журнале и как это согласовывалось с работами других мастеров.

Прекрасно сознавая лидирующее положение Тулуз-Лотрека среди остальных художников-графиков¹¹, Жорж Дарьен тем не менее ни разу не поместил рисунок мастера на обложку "L'Escarmouche". Эстампы художника печатались на развороте страниц 4–5 и соседствовали с рисунками других мастеров¹². Возможно, Дарьен считал графическую манеру Тулуз-Лотрека недостаточно броской. В тех работах, которые имелись в распоряжении "L'Escarmouche", мастер отказался от подчеркнутой сухой линейности, по-корреспондентски точно описывающей тучные формы Аристиды Брюана или летящую юбку Жан Авриль. Опубликованные эстампы были больше похожи на наброски. Художник словно впервые пробовал литографический карандаш, быстро фиксировал свежие впечатления от увиденного и не слишком заботился о конечной завершенности композиции. Кроме формальных особенностей, причиной, по которой Дарьен отказался от использования листов Тулуз-Лотрека для оформления обложек, могла служить тематика предложенных к публикации рисунков. За исключением 5 эстампов, 7 работ были портретами хорошо знакомых Тулуз-Лотреку представителей богемной жизни Парижа — актрис и актеров, певиц, танцовщиц. Их фамилии не всегда были знакомы Дарьену, о чем говорят, к примеру, ошибки в написании имен. Так, в № 2 от 19 ноября 1893 г. в фамилии мадемуазель Марсель Ландер вместо первого "е" редакция ставит "i" и получает "Linder" вместо требуемого "Lender". Жизнь celebrities, культура которых как раз зарождалась в эпоху Fin de Siècle [15, p. 46–63], мало соответствовала социально-ориентированной направленности "L'Escarmouche". Следовательно, рисунки Тулуз-Лотрека, помещенные на обложке, имели риск придать изданию ту степень бульварности, которую Дарьен всячески пытался пресекать.

Сегодня именно этот блок рисунков Тулуз-Лотрека вызывает особый исследовательский интерес. Трудно сказать, какой именно из эстампов следует считать наиболее удачным. Все они по-своему хороши и требуют равного пиетета. На наш взгляд, особенно значимой является работа «В "Театре Варьете". Мадемуазель Ландер и Брассёр» (Илл. 7), опубликованная в № 2 от 19 ноября 1893 г. А. де Тулуз-Лотрек показывает Марсель Ландер в резком ракурсе снизу, так, как если бы он наблюдал ее из первого ряда партера или даже оркестровой ямы. Фигура актрисы, растворенная огнями рампы и едва намеченная редкими мелкими штрихами, врывается на сцену в левой части листа. Ее глаза покрыты тенью, словно вуалью. В тени же находится и Брассёр, производящий резкие движения руками и ногами в правой части листа. Тулуз-Лотрек работает быстро. Длинные порывистые штрихи и отрывистые точки бегло обрисовывают резкие силуэты актеров. Белое пространство листа остается почти незаполненным. Суммарно переданные фигуры и максимально «разряженное» композиционное пространство усиливают ощущение случайности, эпизодичности, наброска.

Помимо художественных особенностей, типичных для большинства листов Тулуз-Лотрека для "L'Escarmouche", отдельно хочется отметить примечательную иконографическую тенденцию. В литературе распространено мнение о том, что мастер открыл образ Марсель Ландер в 1895 г. [9, p. 627], что до того момента она, несомненно, была ему известна, но не привлекала столь много внимания, как после блистательного выступления в опере-буфф «Шильперик» Эрве. Графические листы, опубликованные в "L'Escarmouche", доказывают обратное. Помимо рисунка от 19 ноября 1893 г., в № 4 от 3 декабря 1893 г. Тулуз-Лотрек вновь обращается к образу Марсель Ландер. На этот раз она изображена в фойе Театра Варьете, где за ней пристально наблюдает некий барон¹³. Этот полный достоинства женский образ уже в 1893 г. манит художника ничуть не меньше, чем в свое время Иветт Гильбер, Мей Белфорт или Мей Милтон. Уже тогда Тулуз-Лотрек всячески подчеркивает красоту длинной шеи мадемуазель Ландер, способной легко конкурировать с черными перчатками Иветт Гильбер или копной рыжих волос Жан Авриль.

В том же номере "L'Escarmouche" от 3 декабря 1893 г. Тулуз-Лотрек предлагает нам мысленно переместиться в «Фоли Бержер» и побывать на генеральной репетиции "Quat'z-Arts" (Илл. 8). На сцену он помещает двух женщин — Эмильен д'Алансон и мадам Марикита. В его интерпретации обе дамы не отличаются особой красотой и привлекательностью. В простужке Эмильен д'Алансон, одетой в скромное серое платье, трудно узнать будущую любовницу Жака де Крюссоль д'Юзес и короля Бельгии Леопольда II. Мадам Марикита также мало напоминает «волшебницу художественной хореографии» [10, p. 217], какой-то ее считали на рубеже веков. Она одета в черный брючный костюм, который заставляет ее фигуру почти слиться с темным занавесом на заднем плане. Сравнение с авторской литографией¹⁴ показывает, насколько фотомеханическая репродукция, изданная в "L'Escarmouche", уступает оригиналу по художественным качествам. Сложная зигзагообразная линия сцены, являющаяся композиционным нервом эстампа, в репродукции растворяется в тумане серых точек заливки и ничего не сообщает зрителю.

Театральная жизнь Франции находит продолжение и в других произведениях Тулуз-Лотрека, созданных для "L'Escarmouche". Среди них, в первую очередь, следует назвать лист «В театре "Ренессанс"». Сара Бернар в образе Федры» (Илл. 9). Эта работа была опубликована в № 7 от 24 декабря 1893 г. Независимость в выборе ролей и полная свобода исполнительского самовыражения, которые обновленный в 1893 г. "Ренессанс" принес Саре Бернар, нашли отражение в графической работе мастера. Подлинный актерский экстаз в изображении мятущейся Федры Тулуз-Лотрек передает при помощи минимальных средства художественной выразительности. Редкие короткие штрихи бегло намечают контуры тела Сары Бернар. Белое пространство листа остается почти не заполненным. Актриса будто материализуется из рампового света. На наших глазах, она словно теряет человеческий облик и тут же перевоплощается в чистую эмоцию.

Найденный Тулуз-Лотреком образ резко расходится с канонической иконографией Сары Бернар. Показательны в этом отношении плакаты Альфонса Мухи. На них актриса всегда представлена позирующей [13]. За исключением рекламной афиши журнала "La Plume" 1896 г., художник предпочитает показывать Сару Бернар в полный рост. Ее фигура обычно строго соответствует центральной оси вертикально вытянутой афиши. В руках она непременно держит какой-нибудь важный опознавательный атрибут [14], благодаря которому зритель может быстро догадаться об исполняемой роли в рекламируемом спектакле. Это может быть пальмовая ветвь в афише для «Жисмонды» (1894, цветная литография), книга в афише для «Лоренцаччо» (1896, цветная литография), кинжал в афише для «Медеи» (1898, цветная литография) и т. д. Принимая самое непосредственное участие в создании плакатов Мухи, Сара Бернар, конечно же, всячески поддерживает художника в постулировании образа небожительницы, этакое недоступного *monstre sacré* [12]. Для Тулуз-Лотрека как мнение Сары Бернар, так и художественный авторитет Мухи имеют мало значения. Он действует совершенно самостоятельно и в изображении именитой актрисы остается верен лишь собственному видению. В лотрековской интерпретации Сара Бернар — великая актриса, обладающая божественным даром перевоплощения, а уже потом икона стиля, законодательница моды, звезда парижской сцены, символ эпохи *Fin de Siècle* и т. п.

Талантливая игра двух других прославленных французских актеров рубежа веков, а именно Розы Карон (№ 1 от 1 января 1894) и Андре Антуана (№ 2 от 14 января 1894), становится темой еще нескольких рисунков Тулуз-Лотрека для "L'Escarmouche".

Светскую львицу и самое известное сопрано Франции — Розу Карон — художник зарисовывает в момент исполнения партии Маргариты в «Фаусте» Шарля Гуно (Илл. 10). В 1894 г. эта постановка в Гранд-Опера будет праздновать свое тысячное исполнение. Тогда Эме Дюпон сделает фотографию Розу Карон в сценическом образе. Она разойдется большим тиражом и даже будет напечатана в журнале "L'Art français" от 15 декабря 1894 г. Нежная и невинная Маргарита Эме Дюпона, подчеркнутая скромность и собранность которой отсылает нас к иллюстрациям к «Фаусту» Эжена Делакруа (1828, литография), не имеет ровным счетом никакого отношения к безумной, озлобленной Маргарите Тулуз-Лотрека. Как и в случае Сары Бернар, Роза Карон становится интересна художнику только тогда, когда, поддавшись чувствам, полностью перевоплощается в своего персонажа. Она выдвигается вперед к зрителю, плотно сжимает искривленные губы, широко распахивает огромные глаза-бельма. Детальная проработка драматической мимики контрастирует с простым белым платьем, единственной отличительной особенностью которого становятся резко задранные вверх пышные рукава. Благодаря Тулуз-Лотреку зритель убежден, что Маргарита безумна, а Роза Карон талантливейшая актриса своего времени.

Лист, изображающий Андре Антуана в постановке «Беспокойство»¹⁵ на сцене «Свободного Театра» (Илл. 11), не так интересен с точки зрения поиска Тулуз-Лотреком момента высшего напряжения драматического конфликта. Здесь художника волнует возможность показать уникальную способность Антуана убедить зрителя в достоверности бытовой ситуации, разыгрываемой на сцене. Для этого мастер предпринимает неожиданный художественный ход. Он отказывается от уже успешнейшей привычной манеры дематериализовать человеческую сущность актера за счет использования лимитированного числа графических средств выразительности и уподобляет свой художественный язык тому, которым чаще всего пользуется Стейнлен, Форен, Эрманн-Поль и многие другие представители натуралистического направления во французской печатной графике рубежа веков. Эпизод театральной постановки превращается в бытовую сцену, художественное решение которой базируется на наследии Домье. Тулуз-Лотрек традиционно пользуется плотной штриховкой и растушевкой. Он не чурается проработки деталей. Освещенное тусклой лампой пространство комнаты вызывает ощущение клаустрофобии. Постоянно меняющееся направление штриховки добавляет композиции неустойчиво-



Илл. 12. Пьер Боннар. Собаки. "L'Escarmouche". № 5 от 10 декабря 1893. Национальная библиотека Франции, Париж. Идентификатор: ark:/12148/bpt6k1523241g

сти, как бы вторя вальжной походке Антуана. Реалистическое звучание листа не умаляет его выразительных достоинств. Однако говорить о типичности или оригинальности данного произведения для творчества Тулуз-Лотрека не приходится.

К театральному блоку произведений Тулуз-Лотрека, впервые опубликованных в "L'Escarmouche", также можно отнести «В Гайте-Рошешуар. Николь» (№ 8 от 31 декабря 1893). Здесь мастер следует тематической линии, намеченной Эдгаром Дега. «Гайте-Рошешуар» — один из популярных парижских кафе-шантанов второй половины XIX в. Тут на открытом воздухе Тулуз-Лотрек может развлечь свой слух популярными мелодиями, а заодно при создании зарисовок воспользоваться по-прежнему воодушевляющим газовым освещением. Так рождается образ Николь, построенный по образцу дегазовских пастелей 1870-х гг. — «Песни собаки» (1875–1877, частная коллекция), «В Амбассадор» (1876, Музей изобразительных искусств, Лион) или «Певница с перчаткой» (1878, Художественный музей Фогта, Кембридж).

Тема театрально-развлекательной жизни Парижа частично затрагивается и в социально-острых эстампах Тулуз-Лотрека. К ним можно отнести «В Мулен Руж. Грубиян!.. Настоящий грубиян!»¹⁶ (№ 5 от 10 декабря 1893), где художник изображает четырех выпивох, «Фоли Бержер. Скромность мсье Прюдомма»¹⁷ (№ 6 от 17 декабря 1893), в котором объектом насмешек Тулуз-Лотрека становится пустившийся в неистовый пляс надменный буржуа, и «В Мулен Руж. Франко-русский союз» (№ 1 от 7 января 1894). Социальная проблематика французского общества также поднимается в работах «Почему бы и нет?.. Один раз не считается» (№ 1 от 12 ноября 1893) и «По сорок» (№ 3 от 26 ноября 1893). Здесь Тулуз-Лотрек обращается к излюбленной теме — проституции и, как обычно, блестяще с ней справляется.

Последним завершающим аккордом в истории «L'Escarmouche» следует считать публикацию трех эстампов Пьера Боннара. Для журнала художник успел подготовить 4 литографии, однако последняя, «Беседа» (1894, литография)¹⁸, так и не была напечатана [11, р. 216]. В результате в «L'Escarmouche» вышли: «Собаки»¹⁹ (№ 5 от 10 декабря 1893), «Дети развлекаются. Родители спокойны» (№ 8 от 31 декабря 1893) и «Наедине» (№ 2 от 14 января 1894).

Все три опубликованных произведения — яркий пример высокой фазы развития графического мастерства Боннара. Как раз в 1893–1894 гг. художник плотно сотрудничает с «Le Revue Blanche», создавая для Натансонов фронтисписы и виньетки, иллюстрируя журнальное приложение “Nib” и делая рекламные плакаты. Иллюстрации Боннара публикуют “La Plume”, “L'Estampe et l'affiche”, “l'Omnibus de Corinthe”. В это же время художник начинает работать с Амбруазом Волларом, что в итоге приводит к плодотворным двадцати годами активного художественного сотрудничества в области книжной иллюстрации.

С точки зрения художественной поэтики Боннара, рисунки, опубликованные в “L'Escarmouche”, демонстрируют его полную стилистическую независимость от еще недавно значимого для художника (как и для всех набивов) Гогена. «Собаки» (Илл. 12), опубликованные № 5 от 10 декабря 1893 г., показывают «японствующий» характер боннарского рисунка. Линия горизонта задрана максимально вверх. Взгляд зрителя беспрепятственно скользит от переднего плана к заднему. Повозка, быстро пересекающая пейзаж в верхней части композиции, отгоняет собак. Те принохиваются, лают, подпрыгивают и почти выходят из кадра в нижней части композиции. Боннар смело совмещает ракурсы: собака на переднем плане представлена сверху, в то время как повозка на заднем плане — в профиль. Боннарские тугие линии-запятые редко ложатся на лист, но это не мешает им придавать формам убедительный объем и яркое звучание.

Столь же уверенно художник действует и в листе «Дети развлекаются. Родители спокойны», опубликованном в № 8

от 31 декабря 1893 г. Качество репродукции данного эстампа в “L'Escarmouche” оставляет желать лучшего. В той части, где Боннар изображает стоящих на тротуаре маленьких зевак, заливка выглядит грязно. По сравнению с оригинальным эстампом она не отличается точностью нанесения и смотрится смазано. Однако журнальной иллюстрации это не так уж вредит. Скорее наоборот, неаккуратность, допущенная при репродуцировании, играет на усиление семантического начала. Ощущение сутолоки тротуара и путаницы — вот, что в результате допущенной ошибки становится основной темой «Дети развлекаются. Родители спокойны».

Качество печати третьего листа Боннара, «Наедине», также не высоко. Это особенно бросается в глаза в нижней части композиции, где два плотных черных пятна, отвечающих за темные чулки изображенной девушки, не получают требуемой контурной лапидарности. Остальные дробные линии также звучат недостаточно уверенно. Тем не менее общее композиционное решение «Наедине» для Боннара в 1893–1894 гг. выглядит ново²⁰. Формы почти низведены до абстракции. Настойчивое движение круглящихся линий, намекающих на геометрический рисунок обоев, прерывается редкими горизонтальными ударами карандаша. Только благодаря им фигура главной героини становится отделима от той бурлящей среды, в которую поместил ее художник.

При всем художественно-стилистическом многообразии в 1894 г. “L'Escarmouche”, как и многие его аналоги, не мог надеяться на долгосрочный успех. Для того чтобы удержаться на плаву, недостаточно было заручиться поддержкой известных писателей и талантливых живописцев. Нужны были огромные финансовые вливания, увлеченное меценатство владельцев и истовое желание превратить издание в нечто большее, чем малостраничный иллюстрированный журнал. Тем не менее художественный эксперимент, предпринятый Дарьеном совместно с крупнейшими представителями печатной графики эпохи Третьей республики, был отчетливо различим в многоголосом хоре французской прессы.

Привечания:

¹ 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.

² “Le Révolté” — анархо-коммунистический журнал, выходивший под редакцией Петра Алексеевича Кропоткина в Женеве в период с 1879 г. по 1888 г.

³ Либо в 2,75 франка в случае курьерской доставки на дом.

⁴ В подвале третьей страницы первого номера можно обнаружить скромное рекламное сообщение, в котором редакция “L'Escarmouche” приглашает своего читателя приобретать понравившиеся рисунки в оригинальном авторском исполнении.

⁵ Напомним, что “L'Escarmouche” продавал эстампы по 2,5 франка за штуку, в то время как “L'Estampe Moderne”, к примеру, предлагал подборку из 4 литографий за 3,5 франка.

⁶ Адольф Виллетт использовал созданный для Клейманна рисунок несколько раз. 4 августа 1895 г. он был воспроизведен в № 31 журнала “Le Courrier français” в качестве виньетки, украшающей меню ужина художников-юмористов.

⁷ В ксилографии «Иностранец» Феликс Валлоттон изобразил антракт в баре Фоли-Бержер. На переднем плане слева можно увидеть Жан Авриль в сопровождении Анри де Тулуз-Лотрека.

⁸ Репродукция литографии «Скучающие» была опубликована в “L'Escarmouche” № 6 от 17 декабря 1893 г.

⁹ В сохранившемся одноименном рисунке углем фон отличается значительно меньшей насыщенностью («Скучающие». 1893. Бумага, уголь. Частное собрание, Швейцария).

¹⁰ Подробнее о впечатляющем разнообразии траурного женского гардероба и модных тенденциях в нем [3, с. 213–215].

¹¹ Поль-Анри Буррелье выдвигает версию, согласно которой именно Анри де Тулуз-Лотрек был одним из основателей журнала “L'Escarmouche”. Исследователь даже приводит цитату из письма художника матери, в котором в ноябре 1893 г. А. де Тулуз-Лотрек сообщает, что находится в процессе создания нового журнального издания и что, возможно, оно будет способно приносить финансовую выгоду [5, р. 478–479].

¹² Исключением является № 4, разворот которого был оформлен сразу двумя рисунками Анри де Тулуз-Лотрека.

¹³ Полное название рисунка — «В Театре Варьете: Мадемуазель Ландер и барон».

¹⁴ Один из редких отгисков работы «Генеральная репетиция в Фоли-Бержер. Эмильен д'Алансон на балу Quat'z-Arts» хранится в Художественной галерее Южной Австралии.

¹⁵ Авторство пьесы «Беспокойство» принадлежит Клоду Кутюрье и Жюлю Лоррену Перрану.

¹⁶ Подписной авторской эстамп «Мулен Руж. Грубиян!.. Настоящий грубиян!», репродукция которого послужила иллюстрацией для журнала “L'Escarmouche”, дошел до наших дней в количестве всего четырех экземпляров. Один из них входит в собрание Метрополитен-музея, Нью-Йорк.

¹⁷ Мсье Прюдомм — литературный персонаж, созданный блистательным пером Анри Монье и послуживший для создания нарицательного образа претенциозного буржуа.

¹⁸ В каталоге-резоне графики Пьера Боннара, составленном Ф. Буве [6], «Беседа» числится под № 28. Ее авторские оттиски можно найти в собраниях Художественного музея Далласа, Музея Ван Гога в Амстердаме, Музея Современного искусства в Нью-Йорке.

¹⁹ В «L'Escarmouche» «Собаки» были напечатаны без названия.

²⁰ Наиболее обстоятельный анализ литографии «Наедине» был проведен Сашей М. Ньюман в выставочном каталоге «Пьер Боннар. Графическое искусство» [11, p. 151–155].

Список литературы:

1. Костеневич А. Боннар и художники группы Наби. СПб.: Паркстоун, Аврора, 1996. 240 с.
2. Крючкова В. А. Символизм в изобразительном искусстве. Франция и Бельгия 1870–1900 гг. М.: Изобразительное искусство, 1994. 272 с.
3. Харви Дж. Люди в черном. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 304 с.
4. Bosc D. Georges Darien. Bibliographie. Prose. Essai. Aix-en-Provence: Editions Sulliver, 1996. 224 p.
5. Bourrelrier P.-H. La revue blanche: une génération dans l'engagement, 1890–1905. Paris: Fayard, 2007. 1200 p.
6. Bouvet Fr. Bonnard, the Complete Graphic Works. London: Thames and Hudson, 1981. 351 p.
7. Cate Ph. D., Murray G. B., Thomson R. Prints Abound: Paris in the 1890s: From the Collections of Virginia and Ira Jackson and the National Gallery of Art. Washington: National Gallery of Art, 2000. 184 p.
8. Darien G. L'Escarmouche // L'Escarmouche. 12 Novembre 1893. № 1. P. 2.
9. Dortu M. G. Toulouse-Lautrec et son oeuvre. Vol. 3. Paris: Collectors Editions, 1971. 996 p.
10. Garafola L. Legacies of Twentieth-Century Dance. Middletown: Wesleyan University Press, 2005. 445 p.
11. Ives C. F., Giamburini H. E., Newman S. M. Pierre Bonnard. The Graphic Art. New York: Metropolitan Museum of Art, 1989. 260 p.
12. Nectoux J.-M. Stars et monstres sacrés. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1992. 64 p.
13. Sarah Bernhardt: The Art of High Drama / Ockman C., Silver K. E. (ed.). New York, New Haven and London: The Jewish Museum, Yale University Press, 2005. 216 p.
14. Silverman W. Z. Exhibition Review of “Sarah Bernhardt: The Art of High Drama” // Nineteenth-Century Art Worldwide. Autumn 2006. Vol. 5. № 2. URL: <http://www.19thcworldwide.org/autumn06/152-sarah-bernhardt-the-art-of-high-drama> (дата обращения: 15.01.2021).
15. Thomson R., Cate Ph. D., Chapin M. W. Toulouse-Lautrec and Montmartre. Washington: National Gallery of Art, 2005. 308 p.

References:

- Bacot J.-P. *La presse illustrée au XIX^e siècle: Une histoire oubliée*. Limoges, Presses Universitaires de Limoges et du Limousin Publ., 2005. 235 p. (in French)
- Béchu J.-P.; Melot M. *La Belle Époque et Son Envers: quand la caricature écrit l'histoire*. Monte-Carlo, A. Sauret Publ., 1980. 180 p. (in French)
- Bosc D. Georges Darien. *Bibliographie. Prose. Essai*. Aix-en-Provence, Editions Sulliver Publ., 1996. 224 p. (in French)
- Bourrelrier P.-H. *La revue blanche: une génération dans l'engagement, 1890–1905*. Paris, Fayard Publ., 2007. 1200 p. (in French)
- Bouvet Fr. *Bonnard, the Complete Graphic Works*. London, Thames and Hudson Publ., 1981. 351 p.
- Boyer P. E. (ed.). *Artists and the Avant-Garde Theatre in Paris, 1887–1900*. Washington, Lund Humphries Pub Ltd Publ., 1998. 179 p.
- Catalogue collectif des périodiques de début du XVII^e siècle à 1939, conservés dans les bibliothèques de Paris et dans les bibliothèques universitaires des départements*. En 5 vols. Paris, Bibliothèque nationale Publ., 1967–1977. (in French)
- Cate Ph. D. (ed.). *The Color Revolution: Color Lithography in France 1890–1900*. Layton, Peregrine Smith Inc. Publ.; New Brunswick, Rutgers University Press Publ., 1978. 174 p.
- Cate Ph. D. (ed.). *The Graphic Arts and French Society 1871–1914*. New Brunswick, Rutgers University Press Publ., 1988. 194 p.
- Cate Ph. D.; Murray G. B.; Thomson R. *Prints Abound: Paris in the 1890s: From the Collections of Virginia and Ira Jackson and the National Gallery of Art*. Washington, National Gallery of Art Publ., 2000. 184 p.
- Dortu M. G. *Toulouse-Lautrec et son oeuvre*. Vol. 3. Paris, Collectors Editions Publ., 1971. 996 p. (in French)
- Fossier F. *La nébuleuse Nabie: les Nabis et l'art graphique*. Paris, Bibliothèque nationale, Réunion des Musées Nationaux Publ., 1993. 303 p. (in French)
- Garafola L. *Legacies of Twentieth-Century Dance*. Middletown, Wesleyan University Press Publ., 2005. 445 p.
- Harvey J. *Men in Black*. Chicago, The University of Chicago Press, 1995. 280 p.
- Ives C. F.; Giamburini H. E.; Newman S. M. *Pierre Bonnard. The Graphic Art*. New York, Metropolitan Museum of Art Publ., 1989. 260 p.
- Kostenевич А. *Bonnar i khudozhniki gruppy Nabi (Bonnard and the Artists of the Nabis Group)*. Saint Petersburg, Parkstoun, Avrora Publ., 1996. 240 p. (in Russian)
- Kriuchkova V. A. *Simvolizm v izobrazitel'nom iskusstve. Frantsiia i Bel'giia 1870–1900 (Symbolism in the Visual Arts. France and Belgium 1870–1900)*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1994. 272 p. (in Russian)
- Nectoux J.-M. *Stars et monstres sacrés*. Paris, Réunion des Musées Nationaux Publ., 1992. 64 p. (in French)
- Ockman C.; Silver K. E. (ed.). *Sarah Bernhardt: The Art of High Drama*. New York, New Haven and London, The Jewish Museum, Yale University Press Publ., 2005. 216 p.
- Roberts-Jones Ph. *De Daumier à Lautrec. Essai sur l'histoire de la caricature française entre 1860 et 1890*. Paris, Beaux-Arts, avec le concours de la Fondation universitaire de Belgique Publ., 1960. 197 p.
- Roberts-Jones Ph. *La Caricature du Second Empire à la Belle époque: 1850–1900*. Paris, Le Club Français du Livre, 1963. 462 p.
- Stein D.; Karshan D. H. *L'Estampe originale. A catalogue raisonné*. New York, The Museum of Graphic Art Publ., 1970. 86 p.
- Thomson R. *Art of the Actual: Naturalism and Style in Early Third Republic France, 1880–1900*. New Haven, Yale University Press Publ., 2012. 376 p.
- Thomson R.; Cate Ph. D.; Chapin M. W. *Toulouse-Lautrec and Montmartre*. Washington, National Gallery of Art Publ., 2005. 308 p.
- Weisberg G. *Montmartre and the Making of Mass Culture*. New Jersey, Rutgers University Press Publ., 2001. 320 p.
- Whisfield S.; Elderfield J. *Pierre Bonnard. Exhibition catalogue*. New York, Abrams Publ., 1998. 273 p.