4. Иконография Ваджраяны / Авт.-сост. Ц.-Б. Бадмажапов. М.: Дизайн, информация, картография, 2003. 624 с.
5. *Островская-мл. Е. А.* Тибетский буддизм. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2002. 400 с.
6. *Терентьев А. А.* Определитель буддийских изображений. СПб.: Нартанг, 2004. 302 с.
7. *Rhie M.* and *Thurman R.* Weisheit und Liebe. 1000 Jahre Kunst des tibetischen buddhismus. Bonn, 1996. 488 s.
8. *Snellgrove D., Richardson H.* A cultural history of Tibet. Boston: Shambhala, 1986. 308 p.

REFERENCES

1. *Gerasimova K. M.* Kompozicionnye postroenija v lamaistskoj ikonografii // Voprosy metodologii issledovanija kul'tury Central'noj Azii. Ulan-Udje: Izdatel'stvo BNC SO RAN, 2006. 341 s.
2. *Dylykova V. S.* Tibetskaja literatura. M.: Nauka, 1990. 290 s.
3. *Elihina Ju. N.* Tibetskaja zhivopis' (tangka) iz sobranija JU.N. Reriha (kollekcija Gosudarstvennogo Ermitazha). SPb.: Gamas, 2010. 128 s.
4. Ikonografija Vadzhrajany / Avt.-sost.' C.-B. Badmazhapov. M.: Dizajn, informacija, kartografija, 2003, 624 s.
5. *Ostrovskaja-ml. E. A.* Tibetskij buddizm. SPb.: «Peterburgskoe Vostokovedenie», 2002. 400 s.
6. *Terent'ev A. A.* Opredelitel' buddijskih izobrazhenij. SPb.: Nartang, 2004. 302 s.
7. *Rhie M.* and *Thurman R.* Weisheit und Liebe. 1000 Jahre Kunst des tibetischen buddhismus. Bonn, 1996. 488 s.
8. *Snellgrove D., Richardson H.* A cultural history of Tibet. Boston: Shambhala, 1986. 308 p.

А. С. Бородина

ХУДОЖЕСТВЕННО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ «ИНЗЕЛЬ» КАК КОНСЕКВЕНЦИЯ НОВЫХ ПРИНЦИПОВ ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА ЭПОХИ ЮГЕНДСТИЛЯ

Статья посвящена германскому художественно-литературному журналу «Инзель» (1899–1902). Журнал привнес новые принципы и новое качество в книжное искусство югендстиля и повлиял на последующее развитие графического дизайна в Германии. В статье дан небольшой экскурс в историю издания журнала. Основной акцент ставится на рассмотрение графического оформления. Новым в концепции издания явился тщательный и единообразный подход к оформлению одного отдельного номера. Проводится анализ работ сотрудничавших с журналом известных мастеров югендстиля, заложивших основы графического дизайна в Германии: Генриха Фогелера — главного представителя романтического направления югендстиля в Германии, Жоржа Леммена — представителя бельгийской ветви модерна, Томаса Теодора Гейне, и Эмиля Рудольфа Вайсса — талантливого типографа и зачинателя современного подхода в рамках понятия «Gesamtkunstwerk» — цельного оформления книги.

Ключевые слова: дизайн, графический дизайн, история графического дизайна, графический дизайн Германии, дизайн книг, югендстиль, художественно-литературный журнал.

A. Borodina

LITERARY AND ART MAGAZINE *THE ISLAND* AS A CONSEQUENCE OF THE NEW PRINCIPLES IN THE GRAPHIC DESIGN OF *JUGENDSTIL* ERA

The article regards the German literary and art magazine The Island. The magazine introduced the new principles and a new quality into the book design of jugendstil and influenced the further development of the

graphic design in Germany. The article presents a small excursus into the history of the magazine, focusing on the graphic design. The magazine's new concept was careful and uniform approach to the design of the issue. An analysis of the graphic design is given of the famous masters of the jugendstil who laid down its foundations in Germany. They are Heinrich Vogeler — one of the main representatives of the romantic trend in the jugendstil, George Lemmen — the representative of the Belgian Art Nouveau trend, Thomas Theodor Heine, Emil Rudolf Weiss –a talented typographer and pioneer of the modern approach within the framework of the concept «Gesamtkunstwerk», integral book designs.

Keywords: design, graphic design, graphic design history, German graphic design, book design, jugendstil, literary and art magazine.

Знаменитое издательство «Инзель» («Insel Verlag») возникло благодаря художественно-литературному журналу с одноименным названием — «Остров». Журнал просуществовал недолго и пережил всего три года издания с 1899 по 1902 г., но издательство живо и по сей день.

Журнал издавался тремя известными культурными деятелями Германии: А. Хаймелем — меценатом и литератором, Р. А. Шрёдером — художником, обладавшим отменным вкусом, и О. Ю. Бирбаумом — писателем, который уже имел опыт работы издателя в художественно-литературном журнале «Пан».

На сегодняшний момент в российском искусствознании отсутствует исследование журнала «Инзель», который является одним из интереснейших с точки зрения художественной ценности и инновационных разработок в графическом дизайне Германии кон. XIX — нач. XX вв. Журнал упоминается в порядке перечисления в рамках общих работ, касающихся движения югендстиль, а произведения мастеров, оформлявших «Инзель», зачастую вырываются из общего контекста журнала. В этой статье мы хотели подойти к исследованию системно, и не упуская из виду главную линию развития периодического издания, рассмотреть дизайн журнала во взаимосвязи со стилистическими особенностями главных мастеров, участвовавших в его оформлении.

Главная заслуга в основании журнала принадлежала А. Хаймелю. После смерти матери Э. Двайер (Dwyer) (урожденной Миш), в 1880 году он был усыновлен крупным коммерсантом с консульским титулом А. Хаймелем (1822–1890).

Судьба Альфреда сложилась так, что уже в двенадцатилетнем возрасте он унаследовал крупное состояние в три миллиона марок. Сначала он жил у родственников его приемных родителей, у юриста Г. Нагеля, а затем обрел новый дом у приемного дяди И. Шрёдера, где завяжется его тесная дружба с двоюродным братом Р. А. Шрёдером. Оба мальчика посещали одну и ту же гимназию в Бремене, и уже тогда, на школьной скамье, у них зародилась идея: «однажды, когда они достигнут совершеннолетия, издавать художественно-литературный журнал, который станет в Германии эпохальным» (Р. А. Шрёдер [12, с. 11]). Осенью 1898 года А. Хаймель уезжает в Мюнхен и основывает издательство журнала «Инзель», расположившееся на Принц-Людвигштрассе, 5 (с лета 1899 г. Леопольдштрассе, 4). В марте 1899 г. А. Хаймель удивил Р. А. Шредера тем, что заполучил в редакторы их журнала О. Ю. Бирбаума (1865–1910).

Мюнхенский «Инзель» носил подзаголовок «Ежемесячный журнал с книжным украшением и иллюстрациями» (с третьего года издания — «Эстетически-беллетристический ежемесячный журнал с художественными приложениями»).

Издатели не хотели обременять себя ведением счетов, и журнал начал выходить под именем берлинской фирмы «Schuster & Loeffler» (с октябрьской тетради 1901 г. переименовано в „Insel-Verlag G.m.b.H“). Выбор типографии выпал на типографию Дра-

гулина, обладавшую на тот момент самыми широкими возможностями. Формат был установлен 18×24 см — такой же, как у почтовой бумаги, которой пользовался О. Ю. Бирбаум. На последнем году издания его уменьшили до 14×21 см. Можно отметить, что «Инзель» всегда тяготел не к журнальному, а к книжному формату.

Первый номер вышел 15 октября 1899 года тиражом в 10 000 экземпляров и носил программный характер. В первый год издания журнал выходил в трех вариантах: регулярное издание — на специальной бумаге — «Инзель» с водяным знаком в виде парусника работы П. Беренса, разработанной у Драгулина; льготное [удешевлённое] — на голландской бумаге, и издание «люкс» — на японской бумаге. Со второго года издание люкс не выпускали, а удешевленное — выходило в уменьшенном формате, на простой книжной бумаге. На втором году издания журнал стал стоить дешевле: не три марки, а две, с третьего года — всего одну марку.

Для первого года издания на удивление всем О. Ю. Бирбаум выбрал фрактурный тип шрифта, в то время как Р. А. Шрёдер был за антикву. Со второго года ввели голландскую антикву (из которой впоследствии разовьется антиква Янсона [12, с. 24]) и увеличили полосу набора.

Какую-либо конкретную программу журнал не формулировал, по этому поводу можно найти всего пару предложений — например, в альманахе «Инзель» от 1900 г. во введении было сказано: «Ежемесячный журнал преследует в основном цель стать центром современной национальной и частично иностранной литературы, которая своей художественной ценностью подходит для публикации в журнале» [1].

В «Инзеле» публиковались современные немецкие и иностранные авторы, произведения германского средневековья, романтики и японская литература в сопровождении иллюстраций современных художников. Консультантом по литературной части был писатель и литературный критик Ф. Бляй.

В плане художественных целей должна была быть достигнута закрытая, цельная форма набора каждого номера; двойная страница рассматривалась как художественное произведение; приветствовалось оформление без чрезмерных орнаментальных излишков. На страницах альманаха прозвучал некий манифест: «До каких пор в книжной работе будет встречаться случай, когда стереотипная печать различных видов, гравюра, литография, автотипия и т.д., будут печататься на разной бумаге без органической взаимосвязи с декоративными целями книжной страницы» [14, с . 24].

А. Хаймель не проявлял активного интереса к ежедневной, рутинной работе журнала. Все вопросы решали О. Ю. Бирбаум и Р. А. Шрёдер, которые не всегда сходились во мнениях, и это часто отражалось в оформлении. Было понятно, кто именно принимал участие в составлении того или иного номера. Советником по французскому искусству являлся Ю. Мейер-Грефе, который благодаря вкладу А. Хаймеля в размере 25 000 марок открыл в Париже галерею «La Maison Moderne». У него были налажены контакты с П. Боннаром, М. Дени, Э. Вюйаром, Ж. Минне, Х. Юбельсом (H. Ybels), И. Зулоага (Ignacio Zuloaga) и многими другими художниками. Они предоставляли свои работы в художественное приложение «Инзель», выходившее отдельной папкой, или привлекались к иллюстрированию журнала. Издатели учли опыт «Пана» и считали, что из-за перегруженности графическими работами тот был плохо читаем. Папка выходила раз в квартал и состояла из шести оригинальных графических работ и четырех репродукций. Первое приложение вышло в декабре 1899 г., среди работ есть одна Г. Фогелера. Следующая папка вышла только через пять месяцев. Приложение просуществовало только на протяжении первого года издания.

Также Ю. Мейер-Грефе установил по просьбе О. Ю. Бирбаума контакт с Ж. дю Фором (фр. Georges du Feure, 1868–1943) и Ф. Валлоттоном, иллюстрации которого ак-

тивно печатались на страницах журнала. «Де-факто» Мейер-Грефе и Фогелер были консультантами по графической части «Инзеля», обладали влиятельным мнением и решали, как он будет выглядеть в конечном итоге» [8, с. 64].

Новым явился тщательный и единообразный подход к оформлению одного отдельного номера. Оформление трех номеров квартала поручалось одному дизайнеру. Двух художников О. Бирбаум уже знал по сотрудничеству в связи с работой над его книгой «Разноцветная птица» — это были Э. Р. Вайсс и П. Беренс. В дальнейшем П. Беренс отказался от работы, но в 1899 году успел создать знаменитую издательскую марку журнала. Вместо него за оформление второго квартала взялся Генрих Фогелер, с которым Р. А. Шрёдер познакомился осенью 1898 года в Ворпсведе.

В сотрудничестве с Жоржем Лемменом (1865–1916) был оформлен первый квартал, контакт завязался по содействию Ю. Мейер-Грефе. Ж. Леммен, представитель бельгийской ветви модерна, в свое время был вдохновлен на работу в области прикладного искусства благодаря творчеству У. Крейна.

Первый номер журнала «Инзель» открывает вступительное слово редакторов, которое заключено в орнаментальную рамку Ж. Леммена. Украшение сформировано за счет волнообразной абстрактной линии и проработки пространства черно-белыми плоскостями. Эта же рамка использована для обрамления иллюстрации Ж. Леммена к пьесе «Die vernarrte Prinzess» («До безумия влюбленная принцесса») О. Ю. Бирбаума. Во втором акте данной пьесы встречается еще одна рамочная конструкция. Внутри нее также расположена иллюстрация Ж. Леммена. Украшение выстроено из раппорта в виде полукругов, которые ритмически закрепились на структуре латинской буквы «S». Заключительная рамка в квартале к стихотворению П. Верлена «Утренняя Звезда» асимметрична. Из основной, самой широкой правой части рамочного украшения, выдвигаются завитки, напоминающие изогнутую шею лебедя. На наш взгляд, с таким типом орнаментальных рам не очень хорошо сочетается фрактурный шрифт. Известно, что сам Р. А. Шрёдер высказывался о том, что ему в целом не нравились рамочные украшения, и он хотел бы освободить от них страницы журнала «Инзель».

Из украшений в номерах, оформленных Ж. Лемменом, — много виньеток и заставок, выполненных в той же линеарно-абстрактной манере. Важным явилось включение белого фона страницы в качестве структурного элемента, формирующего форму украшения. Бельгийский художник начинал как талантливый портретист: так, в построении самой красивой и оригинальной, на наш взгляд, виньетки в квартале угадываются абстрактные черты лица. Речь идет о виньетке, которая расположилась внизу стихотворения Л. Лахманна «Прогулка» («Spaziergang»). С разворота журнала на читателя внимательно смотрят глаза духа страницы, заключенные в украшение Ж. Леммена.

Автор статьи о Ж. Леммене, вышедшей в третьем номере журнала «Декоративное искусство», подчеркнул плоскостной характер его украшений: «Он понимает то решающее различие между рисунком в картине и чистой декорацией, это совершенно другое стилевое понятие, которое составляет суть этого противоречия. Орнамент относится к плоскости, это не модифицированный цветок, это не изображение, присоединяющееся к чему-то объемному, а это линия, которая не изменяет поверхность, она такая, какая она есть и только такой может быть: плоской» [4, с. 110].

Буквицы построены на основе одной полностью закрашенной линии. Единственные буквицы из всех представленных в журнале, — те, которые не ограничены фоновой формой квадрата.

Генрих Фогелер (1872–1942) — один из основателей колонии художников в Ворпс-

веде и главный представитель романтического направления югендстиля в Германии оформил журналы, вышедшие во втором квартале.

Двойной титул, созданный им к первому номеру с изображением двух птиц в волшебном саду, впоследствии стал иконой германского югендстиля. В такой же манере он оформил внутренние титулы к драмам «Император и ведьма» Г. фон Гофмансталя, «Жестяная кузница» («Die Blechschmiede») Арно Хольца, «Сестра Беатриса» М. Метерлинка.

В книжном украшении к стихотворению Р. М. Рильке «Die heiligen drei Könige» («Три святых царя»), внутри рамки, в предметное изображение внесена вьющаяся линия, выполненная в той же стилистике, что и в остальных титулах. Таким образом, данная рамка не выбивается из общего стилистического ряда украшений в квартале. На правой стороне с текстом линия служит опорой трем ангелам, которые с грустью смотрят на силуэты людей, проходящих внизу по земле. На левой стороне в рамку заключена иллюстрация с изображением трех царей. Сквозь ажурную линию на обрамлении открывается белая поверхность листа за счет широкого пространства, оставленного внутри контура. Поэтому рамка не выглядит тяжеловесной, иллюстрация оттеняется, и атмосфера страницы разряжается.

В виньетках и заставках нашли свое продолжение мотивы с титульных листов. Фантастические, райские птицы переместились на место виньеток, растения из волшебного сада расцвели на страницах в виде заставок. Р. М. Рильке, близкий друг Г. Фогелера, гостя у него в Ворпсведском саду, написал о художнике несколько слов. Он заметил, что: «Сказочные птицы в «Инзеле» были попыткой изучения тайны контура» [11, с. 25].

Буквицы имеют негативную форму, на темном или орнаментально проработанном фоне в форме квадрата буква осталась белого цвета.

Впоследствии типография Клингспор напечатала в одном из своих проспектов двадцать семь буквиц, созданных Г. Фогелером для журнала «Инзель».

Слова Р. М. Рильке, сказанные непосредственно к переработанному титулу для драмы «Император и ведьма», подходят ко всем великолепным работам Г. Фогелера для журнала «Инзель». Он писал: «… сад становится плотнее и шелестит все громче — и восходят летом растения, которые он посадил в весеннем саду… . Образовались новые линии и системы линий, пересечения и укорочения, в которых, на первый взгляд, заключено что-то запутанное …Что касается содержания этих выдающихся листов: декадентская фантазия линии Обри Бердслея вдохновила Фогелера. Он взял все существенное, что было у него, и взрастил это в своих работах» [7, с. 16].

Много книжных украшений, спроектированных Г. Фогелером для журнала, появилось вновь на страницах книг уже в издательстве «Инзель». Они, в свою очередь, употреблялись вне связи с содержанием текста. Некоторые иллюстрации, напечатанные в журналах, оформленных Г. Фогелером, были повторно репродуцированы в 1903 году в трех книгах: В. М. Гаршин «Принцесса Аталия и другие рассказы»; В. Г. Короленко «Лес шумит»; И. С. Тургенев «Стихотворения в прозе». Впоследствии издатель «Инзеля» Р. фон Пёльниц пришел к решению продать книжные украшения Г. Фогелера типографии Клингспор [3, с. 110].

На фоне общего оформления квартальных журналов Г. Фогелером цельность нарушается иллюстративным вкраплением нескольких работ Т. Т. Гейне и семью экспрессивными рисунками к Метерлинку Ж. Минне.

Оформление журналов третьего квартала получил Т. Т. Гейне (1867–1948), его оформление было выполнено в гирляндо-ленточном стиле. Первый внутренний титул в № 7 за апрель 1900 года к «Мюнхенским сценам» Ф. Ведеркинда составлен целиком только из данных элементов. Внутренний титул из 9-го номера за июнь 1900 года является про-

тотипом известной серии малоформатных изданий «Инзель», с узором на обложке и с небольшой вставкой с названием.

Часто цитируется в литературе о югендстиле знаменитая иллюстрация к статье Ю. Майер-Грефе о танцовщице Лой Фуллер. Она исполнена линией О. Бердслея, окрашенной в стилистическое своеобразие манеры Т. Т. Гейне. Влияние английского мастера заметно еще в одной иллюстрации к стихотворению О. Ю. Бирбаума «Gebet zwischen blühenden Kastanien» («Молитва под цветущими каштанами»). Знаменита виньетка в виде птицы в заключении «Пожара в Альтоне» Детлева фон Лилиенкрона.

Сотрудничество Эмиля Рудольфа Вайсса (1875–1942) с журналом началось с создания известного рекламного плаката «Инзель» (1899 г.). Порученные ему номера являются среди остальных самыми единообразными с точки зрения книжного оформления. Дизайнер всегда придерживался идеи создания книги как цельного произведения, в рамках понятия «Gesamtkunstwerk». И оформление обязательно должно было отражать содержание. Работы Э. Р. Вайсса для «Инзель» выделяются за счет своей симметричности, выполнены специально немного в наивной манере. На первый взгляд кажется, как будто они просто набросаны на скорую руку. Но этот прием мастера является осознанным упрощением формы.

Мотив с первой обложки, разработанной Э. Р. Вайссом, использовался для всех титулов журналов его квартала только с изменением цвета. Это обложка № 10 с орнаментом, который выполнен в виде раппорта, с изображением двух птиц, сидящих на вазах с цветами. Он помещен в свободное пространство между широких линий зеленого цвета, которые проходят в структурном плане волнообразно, параллельно друг другу, сужаются в центре и снова расходятся. На узорчатую структуру обложки наложена в правом верхнем углу вставка с названием. Небольшой квадрат с рисунком парусника заметно контрастирует с общим фоном титула, так как выполнен в черно-белом югендстиле.

Мощные линии с обложки перетекли внутрь журнала. На двойные внутренние титулы в этом номере к «Gedichte der Schwester Mechthild», переработанные Ф. Бляем, в № 11 — к «Schwedens modernster Dichter» (самые современные шведские поэты), в № 12 — к рассказу «Die Stimme des Blutes» («Голоса крови») О. Демолдера. Эти абстрактно орнаментальные украшения сформированы за счет широкой и сильной линии, с вкраплением небольших элементов стилизации в виде звезд или цветов. Можно согласиться с мнением Б. Штарк, составительницы монографии о художнике, в том, что: «Э. Р. Вайсс добивался закрытой композиции не только в одном отдельном украшении, но также и единообразного воздействия одной отдельно взятой страницы или двух разворотов» [15, с. 75].

Э. Р. Вайсс не работал для «Инзель» в ярко выраженной манере смены черно-белых плоскостей. Он старался использовать при конструировании графических элементов линию примерно одной ширины и иногда пользовался приемом заполнения отдельных частей украшения пунктиром. Исключение составила работа титула к продолжению «Schwedens modernster Dichter» («Самые современные шведские поэты»), где он использовал заливку. Хотя в некоторых графических украшениях иногда проскальзывает подчеркивание некоторых деталей данным методом. Например, заключительная виньетка в последнем номере обыгрывается при помощи контраста негативно-позитивных форм.

К. Шауер охарактеризовал новый стиль декоративного оформления Э. Р. Вайсса таким образом: «Каждая работа (имеется в виду украшение в «Инзеле») заключает что-то в себе и является большим, нежели излюбленным переходом к наполняющему все естество движению… . Заставка или рисунок на обложке — больше, чем носитель настроения. Оно является самим собой,

знаком важного содержания, которое служит форме» [14, с. 30].

Как следует из переписки Э. Р. Вайсса с издателем Ойгеном Дидерихсом, на примере работ для «Инзеля» можно увидеть, что Э. Р. Вайсс уже в 1897 г. обосновал теоретически, а с 1899 начал последовательно вводить в свою художественную практику представление о «книжном оформлении в значении содержания книги» [6, с. 31]. Как писал К. Шауер: «Этим он подал сигнал к такому принципу книжного оформления, возможно, самый ранний, в немецкой области» [14, с. 179].

Со второго года выпуска журнала ушла практика оформления квартала одним художником. Тексты были слишком разные, чтобы придерживаться единообразия в украшениях. Слишком большая нагрузка ложилась на ответственного редактора, который в одиночку не мог проконтролировать все издания. После первого квартала возникла идея слияния журнала с «Паном», так как уже было принято решение о его закрытии, но слияние так и не произошло. В 1900 году А. Хаймель пытался наладить контакт с художниками Дармштадской колонии, но они ориентировались больше на архитектуру и современный дизайн, нежели на литературу.

Литературное наполнение журнала достать было легче, чем оформить его художественно. Так, со второго года издания заметно уменьшается количество книжных украшений. В четвертом квартале второго года издания представлен небольшой ряд виньеток, заставок, инициалов, а из иллюстративного материала — семнадцать рисунков Маркуса Бемера. В последнем, двенадцатом номере журнала кроме графики М. Бемера не содержится больше никакого иллюстративного или декорационного оформления. Рисунки этого мастера относятся к лучшим в журнале.

Маркус Бемер (1879–1958), тогда еще совсем не известный, привлеченный к работе с журналом в 1899 г., через контакт с Т. Т. Гейне, стал одним из ярко выраженных мастеров югендстиля, который посвятил себя целиком работе в области книжной графики. На первом этапе его работы как иллюстратора прослеживается влияние английского искусства, а именно О. Бердслея. Самыми яркими примерами могут служить вышедшие в 1903 г. в издательстве «Инзель» его иллюстрации к рассказу О. де Бальзака «Девушка с золотыми глазами» и к «Саломее» О. Уайльда.

Довольно сложно дать оценку источникам стилистики этого своеобразного художника. Сам М. Бемер гордился тем, что шел своим собственным, индивидуальным путем: «Я благодарю тебя, Господи, что я не такой, как другие люди — Тиман, Беренс или как этот Клейкенс!! Эмке, Хайдук, и не забыть Э. Р. Вайса!» [7, с. 24].

В его работах 1905–1906 гг., а также в изданных в «Инзеле» в 1912 году сказках «Тысячи и одной ночи» превалирует античная орнаментика в виде фриза из ленточного сплетения, напоминающая украшения, исполненные в северо-европейских странах [9, с. 85].

В связи с созданием этой работы и особенно двойного титула к «Западно-восточному дивану» Гёте (1910, «Инзель»), исследователь Ю. Ойсен справедливо отметил, что «Бемер развивает линейный язык югендстиля посредством заимствования элементов из восточно-арабской каллиграфии» [7, с. 23]. Статья М. Хаукке «Die Morgenländische Insel. Marcus Behmer und der Orient» в большом сборнике об издательстве «Инзель» построена целиком на акценте ориентальности в книжном искусстве М. Бемера.

По мнению К. Шёфлинга ««Инзель» стремился показать всем своим обликом, как и югендстиль в целом, что стиль — это не историческое пародирование, а желание отдельной группы художников в отрыве от истории искусства ввести свои собственные средства выражения и затем, следуя своим идеям, повлиять на искусство в целом, худо-

жественное ремесло, бытовые предметы. … Устремления «Инзеля», которые были направлены на «Gesamtkunstwerk» в рамках каждой тетради, были непривычны для журнала и более ориентированы на книгу, и в этом отношении этот принцип был инновацией внутри югендстиля, но в последующие десятки лет стал стилеобразующим для книжного искусства» [14, с. 54–55].

Подвести итог можно очень точной фразой исследователя А. Майнер: «“Инзель” был действительно чем-то совершенно новым. Он был действительно первым заметным примером и доказательством тому, что при солидности применяемых материалов, при совокупности работ по набору и печати и при привлечении талантливых сил журнал может соответствовать законам книжного произведения и радовать глаз красотой» [10, с. 30–31].

«Инзель» не был самым первым в Германии. Он возник как раз тогда, когда журнал «Югенд» отметил свой четвертый год существования. Но он привнес новые принципы и новое качество в книжное искусство югендстиля. Двенадцать тетрадей, 1486 страниц первого года выпуска — это выдающийся памятник журнальной дизайн-графики, оказавший большое влияние и на последующее развитие искусства книжного оформления в Германии.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Almanach der Insel. Hrsg. Bierbaum O J., [u.a.]. Berlin: Schuster & Löffler, 1900.

2. *Block J.* Les XX and Belgian avant-gardism, 1868-1894. Ann Arbor, Mich., Univ. Microfilms Internat., 1983. 436 p.

3. *Brinks J. D.* Hrsg./Mitarbeiter. Vom Ornament zur Linie der frühe Insel-Verlag 1899 bis 1924; ein Beitrag zur Buchästhetik im frühen 20. Jahrhundert. Laubach [u.a.]. Triton-Verl. 2000. 391 s.

4. *Destree O. G.* Die Schmuckkünstler Belgiens: Georges Lemmen// Dekorative Kunst. Bd. 1, 1898. S. 105–111.

5. Die Insel. Hrsg. Bierbaum O. J., Heymel A. W., Schröder R. A. In 12 Bd. Leipzig, 1899–1902 (Faks.-Ausg.1981).

6. *Diederichs U., Diederichs E.* Selbstzeugnisse und Briefe von Zeitgenossen. Düsseldorf/Köln, 1967. 362 s.

7. *Eyssen J.* Buchkunst in Deutschland. Vom Jugendstil zum Malerbuch; Buchgestalter, Handpressen, Verleger, Illustratoren. Hannover, 1980. 245 s.

8. *Ifkovits K.* Die Insel. Eine Zeitschrift der Jahrhundertwende. Diss., Wien, 1997.

9. *Langer A.* Jugendstil und Buchkunst. Leipzig: Ed. Leipzig, 1994. 283 s.

10. *Meiner A.* Die Anfänge des Insel-Verlags // In Imprimatur, 1940. № 9. S. 45–68.

11. *Rilke R.* M. Vogeler, Heinrich. Worpswede: Worpsweder Verl., 1986. 98 s.

12. *Sarkowski H.* Der Insel-Verlag 1899–1999 die Geschichte des Verlags. Insel-Verlag Anton Kippenberg, Frankfurt, Main; Leipzig, 1. Aufl. Frankfurt am Main [u.a.], Insel, 1999. 680 s.

13. *Sarkowski H.* Hrsg./Mitarbeiter. 100 Jahre Insel-Verlag 1899–1999. Begleitbuch zur Ausstellung. Frankfurt am Main; Leipzig, Insel-Verl., 1999. 175 s.

14. *Schöffling K.* Die ersten Jahre des Insel-Verlags 1899–1902. 1. Aufl. Frankfurt am Main, Insel-Verl., 1981. 122 s.

15. *Stark B.* Emil Rudolf Weiss 1875–1942; Monographie und Katalog seines Werkes. Lahr, Kaufmann, 1994. 254 s.