

АЛЬБЕР РОБИДА - ГРАФИК

*Работа представлена кафедрой истории западноевропейского искусства
Санкт-Петербургского государственного университета.
Научный руководитель - доктор искусствоведения, профессор Н. Н. Калинина*

Статья ставит своей целью рассмотрение творчества Альбера Робиде, одного из популярных французских карикатуристов и иллюстраторов второй половины XIX в. На примере анализа его книг, а также работ, созданных для периодических изданий периода belle époque, автор выявляет особенности сложного стиля мастера.

The article views the art of Albert Robida, one of the popular French caricaturists and illustrators of the second half of the 19th century. Basing upon the analysis of his books and works created for the periodical press of the belle époque, the author of the article reveals peculiarities of the master's sophisticated style.

Картина развития французской печатной графики периода belle époque в русском искусствознании, к сожалению, страдает неполнотой, чем разительнее отличается, скажем, от американского или французского видения той же эпохи. Несмотря на стремительный взлет печатной журнальной графики, искусства книги, авторского эстампа, возрождения интереса к таким техникам, как ксилография и цветной офорт, а также появления рекламного и социального плаката, наши представления об этом периоде остаются поверхностными.

Альбер Робиде - один из тех многочисленных мастеров fin-de-siècle, которые продолжают оставаться неизвестными русскому зрителю, а шире, читателю, прячась в тени Тулуз-Лотрека, Боннара и Валлоттона. Его имя чаще всего вспоминают литературоведы в связи с Жюлем Верном или жанром утопии, априори ограничиваясь филологическим анализом текста и исключая художественную составляющую его работ, что, в конечном счете, серьезно сказывается на результатах исследования и ведет к последующей вульгаризации произведений автора. Ярким примером может служить статья Юрия Дружникова «Опас-

ные шутки Альбера Робиде»¹. Основываясь на русском переводе книги «Двадцатое столетие: Электрическая жизнь», допущенной к печати цензурой в 1894 г., Дружников предполагает, что книга Робиде могла послужить первоисточником для будущих свершений В. И. Ульянова, позаимствовавшего у Робиде такие высказывания, как «Старый мир обречен на слом», «Радио - это газета без почты и расстояний» или «Из всех искусств для нас важнейшим является кино». Допуская непоправимые фактологические ошибки в биографии мастера, а также в общей исторической оценке эпохи, Дружников низводит творчество Робиде до уровня бульварного чтива, глубоко политизированного, женоненавистнического и, что особенно ценно автору статьи, обладающего большой визуальной активностью. Подобное видение в корне противоречит творчеству Альбера Робиде, рассмотрение которого требует исключительно комплексного подхода, причем в данном случае иллюстрация оказывается приоритетным направлением исследования, поскольку работы Альбера Робиде правильнее было бы определить как произведения художника-графика, а уже потом писателя-утописта.

Незаслуженно забытый в России и, следует отметить, богато представленный в российских библиотеках, Робиде вызывает неподдельный интерес во Франции, где образованное около десяти лет назад общество друзей художника² два раза в год выпускает альманах в его честь, а также активно работает над переводами его литературных произведений и над организацией выставок. Так, в 2004 г. «Двадцатый век» выходит на английском языке³, а с 16 сентября по 30 декабря 2005 г. в Исторической библиотеке Парижа проходит большая выставка *Voyages très extraordinaires dans le Paris d'Albert Robida*⁴. Среди наиболее полных исследований, посвященных жизни и творчеству мастера, следует назвать работу Даниэля Компера «Альбер Робиде: из прошлого в настоящее»⁵, а также монографию Филиппа Брюна «Альбер Робиде. Его жизнь, его творчество с полной библиографией произведений и рисунков»⁶. Необходимо также отметить важную для понимания художественной роли Робиде в развитии французской прессы рассматриваемого периода работу журналиста Адольфа Бриссона «Наши художники-юмористы»⁷, где Альбер Робиде представлен как один из шести ведущих карикатуристов своего времени.

Оставив в стороне оценку литературной деятельности Альбера Робиде, данное исследование ставит своей задачей рассмотрение его творчества прежде всего с художественной точки зрения посредством иконографического, иконологического и стилистического анализа. В связи с тем что наследие мастера включает в себя около шестидесяти книг, написанных и иллюстрированных им самим, приблизительно сотню, принадлежащих другим авторам, но оформленных Робиде, более пятидесяти книг по истории и краеведению, десяток путеводителей, детские сказки, школьные пособия, социальные, рекламные и туристические плакаты, рисунки и карикатуры, созданные для более восьмидесяти иллю-

стрированных журналов, декорации к театральным пьесам, в том числе для прославленного «Chat Noir» Рудольфа Салиса, открытки, программы, меню, монотипии, живописные полотна, а также огромный павильон «Vieux Paris» для Всемирной парижской выставки 1900 г., в данной работе мы ограничимся исследованием ключевых, на наш взгляд, произведений, наиболее полно отражающих сложный, эклектичный, но одновременно элегантный стиль Робиде.

Альбер Робиде родился 14 мая 1848 г. в Компьене в семье столяра. Он был старшим из четырех детей и из-за нехватки средств вынужден был оставить школьные занятия, когда ему было двенадцать лет. В 1865 г. Робиде поступил на службу к нотариусу, мэтру Руару, однако его ребяческие выходки и непоседливость не позволили ему сидеть на одном месте и упражняться в каллиграфии. Работая без особого интереса, он посвящал большую часть времени рисунку: Робиде завел тетрадь «Manuel du parfait notaire», где поэтапно фиксировал жизнь начинающего нотариуса. Как-то раз по неосторожности, он забыл эту тетрадь в конторе, и она попала в руки мэтра Руара. Вместо того чтобы выставить Робиде за дверь, добряк нотариус показал дерзкие рисунки своему близкому другу, известному карикатуристу Шаму, который, придя в восторг от увиденного, решил помочь талантливому молодому человеку⁸. Пойдя на целый ряд уловок, Робиде получил разрешение от родителей покинуть родной Компьен и отправился покорять Париж. Уже 24 ноября 1866 г. его первый рисунок был опубликован в *Le Journal Amusant*, в 1867 г. к *Le Journal Amusant* прибавились *Paris-Caprise*, *La Satire Illustrée*, *Le Journal des bals masqués*, *Le Polichinelle*, *Le Paris-comique* и *La Parodie*, где Робиде довелось сотрудничать с легендарным Жилем⁹. Во время франко-прусской войны Робиде на правах корреспондента работает в *Le Monde illustré*, *La Chronique illustrée* и *La Charge*. В 1872 г. редакция журнала *Le Monde illustré* направ-

ляет Робинда, еще подписывающего свои рисунки Roby или Ralph, в Вену, где он начинает сотрудничество с австрийским журналом *Der Floch*. С 1871 по 1879 г. художник работает в *La Vie Parisienne*, в одном из ведущих журналов belle époque. Еженедельник большого формата, богато иллюстрированный, *La Vie Parisienne* предоставляет ему центральный разворот издания, где Робинда имеет возможность печатать рисунки, отличающиеся сложной, часто перегруженной многофигурной композицией. Окончательное сложение стиля мастера происходит к 1880 г., когда он покидает *La Vie Parisienne*, чтобы при поддержке издателя Жоржа Деко¹⁰ начать собственное дело - издание нового журнала *La Caricature*.

La Caricature - это манифест, этот вызов Филипону, поскольку само слово имеет коннотацию одноименного издания 1830-1835 гг. И, нужно признать, что в рамках изначально заявленной программы, Робинда удалось отстоять свое место среди лидеров юмористической прессы fin-de-siècle, хотя по своей «текстуально-визуальной» структуре, как и большинство юмористических журналов этого времени, издание носило гибридный характер¹¹. Как и, к примеру, в *Assiette au beurre*, одновременно в *La Caricature* могли по соседству печататься буланжист и ярый антисемит Каран д'Аш и дрейфусар Герман-Поль. Робинда активно работал в издательстве 12 лет, вплоть до 1892 г., и создал около тысячи иллюстраций, среди которых есть и карикатуры, и шаржи, и заставки. Но особый интерес вызывают обложки. В частности, «*Embellissement de Paris par le metro*», украсившая № 338 от 19 июня 1886 г.¹² На светло-голубом фоне Робинда помещает профильное изображение женщины, голова которой увенчана красной короной с зубцами в виде монмартрских мельниц. Ее тело опутано сетью железных дорог, по которым на огромной скорости несутся дымящие паровозы.словно из депо, они выезжают из ушей, шеи, рта, насквозь пронизывая хруп-

кое женское тело, олицетворяющее столицу Франции. На легко узнаваемом куполе Пантеона красуется надпись «*BufTet*», а ровно под ней темный зев тоннеля ожидает уже приближающийся поезд. В основу композиции Робинда кладет прямоугольный треугольник, устойчивость которого призвана акцентировать апатичную неподвижность взятого в железные тиски Парижа. Отсутствие параллелей, напротив, создает отрывистый ритмический рисунок, который усиливает ощущение сжатости времени и пространства. Пересекающиеся под острым углом линии образуют в нижней части рисунка бесконечно умножающиеся треугольники, повышая, таким образом, ощущение напряжения и суеты. Этот рисунок - яркое свидетельство жарких споров, которые велись на протяжении без малого тридцати лет во Франции. Если в Лондоне подземка заработала в 1863 г., в Нью-Йорке в 1868 г., то Париж, гачиная с 1871 г.¹³ и вплоть до Всемирной Выставки 1900 г., раздумывал, быть метро или нет быть. Джонс Колин в книге «Париж: Биография великого города» пишет: «Парижане еще долго встречали идею le Metropolitan в штыки. Вопрос финансирования стоял особенно остро: споры о том, как частный, государственный и городской капиталы поделают это бремя, шли беспрерывно. Разгорелась острая дискуссия и по технической части проекта: поездка будут электрические (не хватало мощностей) или на паровой тяге (не задохнутся ли пассажиры?). Следовало решить и эстетическую проблему: прокладывать дорогу на поверхности земли (и если да, то не испортит ли это парижский пейзаж?) или под землей (а не затопит ли тоннели?)»¹⁴. В «*Embellissement de Paris par le metro*» позиция Робинда однозначна: парижское метро должно быть подземным и на электрической тяге, иначе город будет препарирован проложенными в разных направлениях железными параллелями. В 1887 г. от идеи прокладки наземного метро решено было отказаться¹⁵.

Париж Робида - это доосмановский, застроенный покосившимися глинобитными домиками Сите. Как и в «*Embellissement de Paris par le metro*», для изображения Парижа художник часто обращается к женскому образу, намекая на Лютецию, небольшое поселение, возникшее в I в. до н. э. на маленьком островке посредине Сены¹⁶. Робида, как и большинство его современников, выступает за сохранение архитектурного облика старого Парижа, города, воспетого Гюго, города, следы которого можно найти теперь лишь в знаменитой «Истории Франции» Мишле. В ответ на начавшуюся в 1853 г. и продолжавшуюся вплоть до 1896 г. реконструкцию столицы Робида выпускает целый ряд работ исторического характера, среди которых следует особо выделить появившиеся друг за другом «*Paris de Siècle en Siècle*»¹⁷ 1895 г. и «*Le Cœur de Paris*»¹⁸ 1896 г. Богато иллюстрированные огромные тома предлагают погрузиться в жизнь Парижа, начиная с момента его основания и до приблизительно середины XIX в., при этом автор уделяет современному Парижу всего лишь несколько страниц. В одной из глав он пишет: «В центре, улица Тюрбиго соединила бульвар дю Тампль с Лез-Аль, прорезав старинные улочки, и так уже зажатые бульваром Севастополь. Окрестности Аль были перевернуты верх дном. Так, исчезают последние следы когда-то старых рынков и улиц, сооруженных на сваях, или живописные старинные дома, под которыми размещался большой рынок»¹⁹.

При написании и оформлении книг, посвященных истории Парижа, Робида стремится быть максимально достоверным. На протяжении долгих лет он скрупулезно собирает документальные и визуальные материалы, работает со средневековыми рукописями и другими историческими источниками. Он поэтапно воссоздает жизнь того или иного памятника парижской архитектуры, предлагая зрителю самостоятельно, следуя от одного листа к другому, просле-

дить эволюцию, к примеру, Сен-Шапель, колокольни Иоанна Бесстрашного или Нового Моста. В своих иллюстрациях художник избегает использования импрессионно-гротескного элемента, присущего его работам в юмористических журналах. Однако его стиль нельзя назвать и глубоко историческим. Это отнюдь не архитектурно-перспективная видопись, характерная для оформления книг краеведческого характера. Пейзаж, создаваемый Робида, не лишен эмоциональной окраски. Он лиричен, близок пейзажу романтиков. Примером может служить пейзаж-ноктюрн *Le Corps d'Isabeau de Bavière conduit à Saint-Denis*²⁰. Задний план почти растворился в вечерних сумерках. В домах на сваях (лейтмотив пейзажа Робида) светятся окна. Вышла луна и резко очерчивает жесткие ребра башни слева. Взгляд зрителя медленно скользит по островерхим крышам средневекового города, позади которого возвышается гигантское тело собора. На переднем плане по спокойной поверхности воды скользит лодка. Робида работает в свободной живописной манере, отчасти близкой импрессионистической. Особое внимание он уделяет передаче свето-воздушной среды, что абсолютно отсутствует, к примеру, в его иллюстрациях к Рабле. Робида помещает свой Париж во вневременное пространство, где архитектурная эволюция происходит независимо от жизни горожан. Стаффажных фигурок людей практически нет. Парижские улицы пусты.

Совсем другим Париж предстает в иллюстрациях к произведениям Франсуа Рабле²¹. Выбор Робида падает на этого автора не случайно. Помимо того, что «Гаргантюа и Пантагрюэль» является одним из базисных произведений французской литературы и языка, гуманист Рабле предоставляет Робида кладезь галльской средневековой культуры, поданной под оегрым описательным соусом. Два огромных тома в пятьсот страниц украшены многочисленными виньетками, заставками, иллюстрациями на раз-

ворог. Нарративная функция рисунка, часто отрицательно сказывающаяся на композиции, порою настолько увлекает Робиду, что он не оставляет зрителю точки опоры - приходится приложить усилие, чтобы из массы дегаей выделить плюмаж шляпы, цветы, зелень деревьев или персонажей, расположившихся на лужайке.

Подспудно соревнуясь с иллюстрациями Доре 1854 г., Робида обращается к творчеству Жака Калло, которое вызывает большой интерес во второй половине XIX в. О нем пишут Шарль Бодлер, Теофиль Готье, братья Гонкур. В 1875 г. объявляется подписка в пользу установки памятника Калло в Нанси²², а 26 июня 1877 г. происходит его торжественное открытие. Вероятно, Робида был хорошо знаком и с «Мученичеством святого Себастьяна», и с «Каприччи», и с «Бедствиями войны», о чем свидетельствует использование в иллюстрациях к Рабле широкого ракурса, монументальной ритмики, укрупненных архитектурных форм. Подражая Калло, Робида населяет свои рисунки множеством персонажей, каждого из которых он наделяет своим характером, своим выражением лица, своей бытовой функцией. Но за этим нагромождением, к сожалению, художник теряет главное - широту пространственного и временного видения, присущего творчеству Калло. Если иллюстрации к «Raps de Siecle» или «Le Cœur de Paris» исполнены в свободной живописной манере, то в «Ouvres de Rabelais» Робида моделирует форму при помощи мелкой, дробной штриховки, любовно выписывающей каждую деталь.

Однако среди подражательных и откровенно слабых с художественной точки зрения работ, можно найти по-настоящему оригинальные иллюстрации. К примеру, заставка к 18 главе первого тома - «Gargantua feut contrainct soy reposer sur les tours Nostre Dame»²³. Хотя композиция и отличается определенной сложностью, Робида удерживается от излишней детализации. Маленькие

человечки, словно сви́фтовские лилипуты, вылезли на крышу, чтобы посмотреть на чудо - огромную лошадь и всадника величиной в главный собор города. Непременные вимперги, краббы, машикули, заостренные крыши фахверковых домов, бесчисленные слуховые окошки, прорезающие разноцветные стены, - все это создает сказочное ощущение никогда не существовавшего в действительности Парижа.

Небезынтересным может показаться сравнение двух пейзажей - заставки к 19 главе первого тома Рабле «Emotion populaire»²⁴ и «Les moulins entre le pont notre-dame et la grève»²⁵ из «Le Cocur de Paris». И первый, и второй рисунок разрабатывают один и тот же мотив - средневековый деревянный мост, по обеим сторонам которого теснятся маленькие домики, сооруженные на сваях-ходулях. Если в иллюстрации к Рабле Робида населяет рисунок людьми, один из которых спускает из окна ведро, чтобы набрать воды, а другой безмятежно удит рыбу, то в «Les moulins entre le pont notre-dame et la grève» художник оставляет лишь намеки на возможное присутствие жителей. Мы замечаем все то же ведро, спущенное к воде, но его владелец исчез. Формы менее утрированы, нет надуманных псевдогоthicеских элементов. Сказочное преувеличение уступило место большей исторической достоверности, лишенной гиперболизации и стремления к украшательству.

Данный сравнительный анализ указывает на стилевую неоднородность, в целом присущую творчеству Альбера Робиды. Условно в его работах можно выделить две манеры - графическую, где эмоциональный строй листа подчинен линии, и живописную, которая чаще всего используется мастером при работе с пейзажем.

В первой основным формообразующим элементом является линия. Так, к примеру, в рисунке «Bringuenarilles le grand geant»²⁶ четкий броский штрих, энергичная выразительность линии, динамическая композиция переносят акцент с выразительного на-

чала на изобразительное. Жесткий линейный каркас рисунка усиливает эффект ограниченности сценического пространства. Фигура гиганта, пожирающего мельницу, благодаря использованию резкого ракурса выводится непосредственно на зрителя. Персонаж статичен: лист призван продемонстрировать ситуацию. Пространство рисунка словно сжимается, становясь непомерно малым в сравнении с главным героем на переднем плане. В листах, исполненных в графической манере, Робида избегает работы пятном, контрастность и лаконичность которого могла бы отвлечь внимание зрителя от генеральной линии повествования. Сделав основной акцент на описательность, убедительность и конкретность, художник будто экономит графические средства в угоду рассказу. Даже цвет носит факультативный характер, не внося в рисунок ни напряженности, ни контраста. Непосредственное видение Робида, а также его поиск новых средств художественной выразительности, часто оказываются стесненными образцами прошлого. У Калло он заимствует особую привязанность к многофигурным композициям, миниатюрной графике, жанровым подробностям. У него же Робида учится «видеть мир с повышенной зоркостью»², где предпочтение отдается выгоким точкам зрения на изображаемое. У Ватто он заимствует безупречно верный рисунок, изящную линию, любовь к театрализации пространства.

Истинный талант Робида-графика проявляется тогда, когда он обращается к своему излюбленному жанру - лирическому пейзажу, исполненному во второй, живописной манере. Здесь художник демонстрирует умелое владение широким диапазоном пластических средств, позволяющих достичь драматической выразительности рисунка. Робида разрабатывает целую живописно-тональную систему, где соотношение белого и черного в листе перестает быть просто изобразительным средством, а переходит в разряд способов эмоционально-

го выражения. Пятно и внешняя эскизность линии, насыщенность композиции светом, разработанная валерная система, а также глубокое пространство, выводящее за рамки листа, все это создает непосредственное, монументальное, сильное видение.

Помимо исторической реконструкции Парижа и его окрестностей, Робида создал не один десяток книг, исполненных в жанре путеводителя. В строгом смысле слова традиционным туристическим справочником их назвать нельзя, поскольку и текст и иллюстрации носят субъективно-избирательный характер. В то же время важно отметить, что книги Робида, и особенно цикл «La Vieille France», отвечали коммерческому запросу со стороны бурно развивающейся в это время туристической индустрии, основным направлением которой был поиск не тронутой прогрессом поэтизированной Старой Франции. Образование в 1890 г. Туристического клуба Франции (Touring Club de France или TCF), растущая популярность бедкеровских путеводителей, а также появление в 1900 г. бесплатно предлагающихся к шинам первых мишлеповских туристических справочников, подстегивали региональный туризм, пропагандируемый в качестве национального объединяющего начала²⁸. Робида предлагает жаждающему старины путешественнику особый тип чтения - иллюстрированные путевые записки, снабженные необходимым запасом полезной информации, но при этом избегающие сухого изложения.

В том же духе Робида решает и павильон «Vieux Paris», построенный специально к парижской Всемирной выставке 1900 г. Подготовка проекта занимает более десяти лет. Для Робида он олицетворяет результат его научно-исторической и художественной деятельности. Vieux Paris - это огромная историческая реконструкция средневековой столицы Франции с церквями, площадями, рынками, домами, интерьер которых украшен мебелью и тканями, созданными по эскизам Робида им самим и

его семьей²⁹. На сохранившихся фотографиях и открытках *Vieux Paris* кажется лубочной картинкой: фахверк соседствует с камнем, пламенеющая готика с архитектурными элементами в ренессансном духе. Однако такая сложная эклектичная форма выбрана Робиде не случайно: она наилучшим образом отвечает игровой функции павильона, где зритель становится активным участником костюмированного спектакля, в котором задействовано множество актеров. Особенно это заметно на подсвеченной акварелью фотографии, занимающей целый разворот в одном из июньских *Figaro Illustre*³⁰. Украшенный флагами, расписанный в разные цвета, преимущественно красный, коричневый и зеленый, фактурный, выпуклый и в то же время весьма сдержанный, *Vieux Paris* оправдывает чаяния Робиде и становится одной из жемчужин Всемирной выставки 1900 г.

Другим направлением литературной и художественной деятельности Робиде становится *roman d'anticipation*, жанр утопического романа, благодаря которому творчество мастера приобретает широкую известность. Как отмечает Пьер Версен, Робиде вместе с Жюлем Вернем, Гербертом Уэллсом и Рони входит в четверку авторов XIX в., оказавших наибольшее влияние на развитие жанра научной фантастики³¹. Его «*Vingtierne siècle*»³², «*La vie électrique*»³³ и «*La guerre au vingtième siècle*»³⁴ составляют трилогию, где Робиде, взяв за основу, по сути, примитивный водевильный сюжет, использует его для подробного описания жизни французского общества в XX в. Допуская ошибку лишь в несколько лет, автор предсказывает русскую Октябрьскую революцию, Вторую мировую войну, изобретение телевидения, видеосвязи и т. д. и т. п. Пьер Версен с иронией замечает: «Бедный Робиде! Посмотрите на несуразные дымоходы, торчащие во все стороны с крыш его футуристических зданий. Он не предусмотрел центрального отопления... Но не забудем, что за этим исключением он предугадал почти все остальное»³⁵.

В своих романах Робиде предлагает читателю окунуться в жизнь вымышленного Парижа. Это не ушедшая в прошлое Лютеция и не сказочный город Рабле, это фантастический Париж Альбера Робиде, построенный на высоких сваях, с домами, которые висят в воздухе, с улицами, заполненными воздухоплавательными аппаратами. Это город, живущий в небе, где трехэтажные омнибусы и небольшие пневматические велосипеды при помощи огромных воздушных шаров в виде рыб парят в облаках над французской столицей. Появление подобного вымышленного мегаполиса явилось естественным ответом на невероятные темпы научного прогресса в этот период. Текст Робиде во многом перекликается с тем, о чем писал Жюль Верн или Герберт Уэллс. Но иллюстрации, ключевые для понимания стилистики Альбера Робиде, делают его книги уникальными. Центральным персонажем, а также иконографической основой «Двадцатого века», становится эмансипированная женщина, такая, какая, например, украшает фронтиспис романа. Без сомнений, для Робиде этот образ является собирательным, олицетворяющим феминистическое движение, которое в период *belle époque* находится на пике своего развития, порою приобретая экстремальные формы в виде английского суфражизма. Однако мастер делает неожиданный ход, которой наверняка поставил читателя конца XIX в. в тупик: эмансипе Робиде отнюдь не является подобием мужчины. Наоборот, художник придумывает для своей героини элегантные модные платья, подчеркивающие ее фигуру, кутающие ее тело в кружева, ленты, цветы. Трудно не согласиться с Версеном, который пишет: «Очевидно, самая красивая мода - это мода, придуманная Робиде в 1883 г. для парижанки 1952 г.»³⁶

Источником вдохновения при создании женского костюма и образа для художника служит живопись XVIII в., особенно Ватто, Фрагонара, Буше и Фюсли, к наследию которых он не единожды обращался. Га-

лантные сцены Ватто легко узнаваемы в иллюстрации «A la reigle de ГАЪБауе de Theleme n'estoit que ceste clause: "Fay ce que voudras")»³⁷ к Рабле. Прекрасное знание живописи Фюсли становится очевидным в рисунках, созданных Робида к шекспировским произведениям. В частности, в обложке к «Сну в летнюю ночь»³⁸ художник прямо цитирует полотно «Титания и Оберон». В своем исследовании «Ар нуво во Франции на рубеже веков: политика, психология и стиль» Дебора Сильверсан³⁹ подробно разбирает проблему использования тради-

ционных форм XVIII в. в качестве эстетической платформы для развития стиля ар нуво. Робида, вероятно, был знаком и с домом братьев Гонкур в Отёй, и с Maison de Tart nouveau Самуэля Бинга. Об этом говорят многочисленные рисунки, исполненные для «Двадцатого века» и других научно-фантастических романов. Таким образом, эклектичность произведений Робида должна быть рассмотрена в рамках зарождающегося стиля модерн и соответствует тем эстетическим задачам, которые художник перед собой ставил.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Дружников И. Опасные шутки Альбера Робида // Литературная газета. 11 января 1995.
- ² L'association des amis d'Albert Robida. <http://www.robida.info/>
- ³ *Robida Albert*. The Twentieth century. Philippe Willems, trs.; Arthur B. Evans, ed.; Philippe Willems, intro. Wesleyan University Press, 2004.
- ⁴ *Roger J own, Enid Bilal, Jean Derens, Alfred Fierro*. Voyages Ires extraordinaire dans le Paris d'Albert Robida. Paris bibliothèques, 2005.
- ⁵ *Compere Daniel*. Albert Robida: du passe au futur. Paris, Belles Lettres, 2007.
- ⁶ *Brun Ph*. Albert Robida: (1848-1926): sa vie, son oeuvre, suivi d'une bibliographie complete de ses ecrits et dessins. Paris, Ed. Promodis, 1984.
- ⁷ *Brisson Adolphe*. Nos humoristes. Paris, 1900.
- ⁸ *Brun Ph*. Op cit. P. 12.
- ⁹ *Ibid*. P. 14.
- ¹⁰ *Tidier Bert rand*. La Revue satirique. objet hybride // La Belle epoque de revues: 1880-1914 / sous la dir. de Jacqueline Pluet-Despatin, Michel Laymarie et Jean-Yves Mollier. Paris, Ed. de ГИМЕС, 2002. P. 228.
- ¹¹ *Laymarie Michel*. La belle epoque des revues? // La Belle epoque de revues: 1880-1914. P. 18.
- ¹² La Caricature. № 338 du 1886.
- ¹³ Histoire la France et les Français / sous la dir. scientifique de Jean-François Sirinelli et le conseil editorial de Daniel Couty. Paris : Encyclopédies Bordas - SGED, 1999. Vol. III. P. 1329.
- ¹⁴ *Джонс К*. Париж: биография великого города. М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2006. С. 537.
- ¹⁵ Histoire la France et les Français. Vol. III. P. 1329.
- ¹⁶ Histoire la France et les Français. Vol. II. P. 630.
- ¹⁷ *Robida Albert*. Paris de Siecle en Siecle. Paris, 1895.
- ¹⁸ *Robida Albert*. Le Cceur de Pans. Paris, 1896.
- ¹⁹ *Robida Albert*. Paris de Siecle en Siecle. Paris, 1895. P. 397.
- ²⁰ *Ibid*. P. 93.
- ²¹ Une notice et un glossaire par Piene Jannet; ill. de A. Robida. Paris, A la librairie illustrec, 1885-1886.
- ²² Uillustration. № 27 fevrier 1875.
- ²³ Gargantua feut contrainct soy reposer sur les tours Nostre Dame // Rabelais, François. *Ibid*. Vol. I. P. 52-53.
- ²⁴ Emotion populaire // Rabelais, François. *Ibid*. Vol. I. P. 86.
- ²⁵ Les moulins entre le pont notre-dame et la greve // Robida, Albert. Le Cceur de Paris. P. 76.
- ²⁶ Bringuenarilles le grand geant // Rabelais, Francois. *Ibid*. Vol. II. P. 69.
- ²⁷ *Прокофьев В.Н.* Искусство Франции XVII века // Об искусстве и искусствознании. М., «Советский художник», 1985. С. 22.
- ²⁸ *Young Patric*. La Vieille France as an object of Bourgeois Desire : The Touring Club de France and the French Regions, 1890-1918 // Histories of Leisure/ed. by Rudy Koshar. Oxford, Berg, 2002. P. 169-189.
- ²⁹ *Brisson Adolphe*. Op. cit. P. 112.

³⁰ *Figaro Illustré*. 18^e année. N° 123. Juin 1900.

³¹ *Versins Pierre*. Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction. 2^e éd., augmentée d'un index des auteurs. Lausanne: L'Age d'Homme, 1984. P. 957-958.

³² *Robida Albert*. Vingtième siècle. Paris, G. Decaux, 1883.

⁵³ «La Science Illustrée » N°s 209-244, du 28 novembre 1891 au 30 juillet 1892.

⁵⁴ *Robida Albert*. La guerre au vingtième siècle. Paris, G. Decaux, 1887.

³⁵ *Versins Pierre*. Op. cit. P. 164.

³⁶ Ibid. P. 596.

³⁷ A la règle de l'Abbaye de Thelème n'estoit que ceste clause: «Fay ce que voudras» // Rabelais, François. Ibid. I. P. 160-161.

³⁸ *Shakespeare William*. Oeuvres de Shakespeare / trad, nouvelle avec biographie notes et glossaire par Jules Lermina : illustration de Al. Robida. Paris: L. Boulanger, 1898. P. 323.

³⁹ *Silverman Debora L*. Art nouveau in Fin-de-Siècle France: politics, psychology, and style. Berkeley, Los Angeles, Univ. of California Press, cop. 1989.