



Исследовательская статья
УДК 008 76.03/09
<https://doi.org/10.24833/2541-8831-2022-3-23-141-155>

БЁРДСЛЕИЗМ В КУЛЬТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Валерия Дмитриевна Рябченко-Шац

МГИМО МИД России, Москва, Россия
ryabchenko.v@inno.mgimo.ru

<https://orcid.org/0000-0003-4940-6207>



Аннотация. Статья посвящена феномену русского «бёрдслеизма», который сформировался в результате влияния творчества и личности английского художника-графика Обри Бёрдслея на русское интеллектуальное общество рубежа XIX–XX вв. Будучи ярчайшим представителем английского эстетизма и модерна, Обри Бёрдслей стал для России проводником идей «нового искусства». На своей родине Обри Бёрдслею удалось совершить настоящую революцию в области иллюстрации и книжной графики, выделив их в самостоятельные элементы творчества и подняв искусство графики на совершенно новый, беспрецедентно высокий уровень. Не менее «революционным» было и поведение художника — Обри Бёрдслей превратил свою жизнь в искусство, самым своим обликом постулируя новаторские эстетические и философские устремления. Масштаб его личности был несомненно сопоставим с масштабом его творчества, и одно стало неотделимым от другого. Так сам образ Обри Бёрдслея стал символом эпохи модерна, неся в себе множество сложных концептов. Потому неудивительно, что сфера влияния этого мастера в России была чрезвычайно широка и всестороння — не ограничиваясь лишь областью графики, она простиралась от новых художественных методов вплоть до стиля жизни и манеры держаться. О значимости «бёрдслеизма» в русской художественной жизни рубежа эпох говорит также и его «охват» — в орбиту влияния Бёрдслея попали как самые видные деятели Серебряного века, такие как С. Дягилев, Л. Бакст, Н. Феофилактов, так и довольно забытые ныне А. Силин, А. Арапов и М. Дурнов.

Ключевые слова: серебряный век, декаданс, Обри Бёрдслей, Мир искусства, графика, иллюстрация, Весы, Аполлон, Золотое руно, символизм, англомания, дендизм

Для цитирования: Рябченко-Шац В.Д. Бёрдслеизм в культуре Серебряного века // Концепт: философия, религия, культура. — 2022. — Т. 6, № 3. — С. 141–155. <https://doi.org/10.24833/2541-8831-2022-3-23-141-155>

Research article

BEARDSLEY MOVEMENT IN THE RUSSIAN SILVER AGE CULTURE

Valeria D. Ryabchenko-Shats

MGIMO University, Moscow, Russia
ryabchenko.v@inno.mgimo.ru<https://orcid.org/0000-0003-4940-6207>

Abstract. The article dwells on the phenomenon of Russian *Beardsleism*, which was formed by the influence of the works and personality of the English graphic artist Aubrey Beardsley on the Russian intellectual society at the turn of the 19th – 20th centuries. Being the brightest representative of English aestheticism and Art Nouveau, Aubrey Beardsley became a champion of the ideas of *new art* for Russia. In his homeland, Aubrey Beardsley managed to make a real revolution in the field of illustration and book graphics, separating them into independent elements of creativity and raising the art of graphics to a completely new, unprecedentedly high level. No less *revolutionary* was the behavior of the artist — Aubrey Beardsley turned his life into art, postulating innovative aesthetic and philosophical aspirations by his very appearance. The worth of his personality was undoubtedly comparable to the worth of his works, and one became inseparable from the other. Thus, the very image of Aubrey Beardsley became a symbol of the Art Nouveau era, containing a lot of complex concepts. Therefore, no wonder that the sphere of influence of this master in Russia was extremely wide — not limited only to the field of graphics, it extended from new artistic methods up to the lifestyle and demeanor. The significance of *Beardsleism* in the Russian artistic life of the turn of the centuries is also indicated by its *scope* — the most prominent figures of the Silver Age, such as S. Diaghilev, L. Bakst, N. Feofilaktov, and rather obscure A. Silin, A. Arapov and M. Durnov — both those and others experienced a significant influence of Aubrey Beardsley on their works and life.

Keywords: silver age, decadence, Aubrey Beardsley, Russian journals, graphics, illustration, symbolism, Anglomania, dandyism

For citation: Ryabchenko-Shats, V. D. (2022) 'Beardsley Movement in the Russian Silver Age Culture', *Concept: Philosophy, Religion, Culture*, 6(3), pp. 141–155. (In Russian). <https://doi.org/10.24833/2541-8831-2022-3-23-141-155>

Феномен англomanии начал развиваться в России как альтернатива увлечению Францией ещё с конца XVIII в. После того, как Екатерина II, слышавшая «большим поклонником» британского садового искусства¹, доверила свои сады Джеймсу Мидеру, главному садовнику герцога Нортумберленского, а оформление своих царскосельской и павловской рези-

денций — архитектору Чарльзу Камерону, ставшему в последствии одним из любимых зодчих императрицы [Ботт 2004: 19], в Российской империи вспыхнула мода на английские парки, а позже и на мебель в стиле Томаса Чиппендейла и интерьеры в духе Уильяма Морриса (в 1894–1895 гг. «Morris & Co» даже стала поставщиком тканей для оформления личных апарта-

¹ Кросс Э. Британские садовники и мода на английские парки в России конца XVIII века // С берегов Темзы на берега Невы: Шедевры из собрания британского искусства в Эрмитаже. — Санкт-Петербург: Гос. Эрмитаж, 1997. — С. 80.

ментов Николая II и Александры Фёдоровны²). Кроме того, в Российской Империи получила развитие модель поведения господина «аглицкой складки» — особый *modus operandi* известный как «денди». Но по-настоящему русское общество «заболело» Великобританией на рубеже XIX–XX вв., когда на арену культурной жизни России вышел Обри Бёрдслей — английский график, поэт, один из самых ярких представителей английского эстетического движения, ознаменовавшего наступление эпохи модерна, который, по выражению К. Петрова-Водкина, моментально приобрёл в России «полные права гражданства» [Петров-Водкин, 1982: 428].

Provocationное творчество Обри Бёрдслея уже на раннем этапе вызвало огромный общественный резонанс. Потому неудивительно, что современники сразу проявили интерес к изучению графики Бёрдслея, по достоинству оценив новаторские художественные решения. К примеру, Дугалд Сазерленд МакКолл, шотландский живописец, художественный критик и друг Обри Бёрдслея стал автором одной из первых статей на русском языке, посвящённых английскому графику: материал был размещён в журнале «Мир искусства» от 1900 г.³ В 1905 г. Витторио Пика публикует небольшое эссе о творчестве Бёрдслея⁴, вслед за ним в том же году попытку исследования искусства этого мастера миниатюры предпринимает и Артур Симонс, английский поэт-символист, эссеист и литературный критик⁵. Подробным изучением наследия Бёрдслея занимался художественный критик, издатель и поэт С. Маковский, напи-

савший в 1906 г. работу об истоках творчества графика и его художественном мире⁶. Через три года Роберт Росс публикует свою знаменитую биографию «Обри Бердслей»⁷. В 1912 г. был опубликован очерк театрального и художественного критика и драматурга Н. Евреинова «Бердслей»⁸, в котором автор анализирует значение художественного вклада Обри Бёрдслея, а также подробно рассматривает его творческий путь. Художник и искусствовед Н. Радлов в 1913 г. публикует в журнале «Аполлон» свою статью «Современная русская графика и рисунок», в которой он так же уделяет особенное внимание значению искусства Обри Бёрдслея в развитии мировой графики и иллюстрации⁹. Наконец, в 1917 г. выпускается последнее дореволюционное исследование, посвящённое английскому мастеру, — монография А. Сидорова «Обри Бердслей: Жизнь и творчество», представляющая собой биографию Бёрдслея¹⁰.

Необходимо заметить, что творческое наследие скандального английского рисовальщика вызывает не меньший интерес и у современных исследователей. Художественный мир Обри Бёрдслея, а также история его влияния на искусство России рубежа XIX–XX вв. нашли отражение в трудах Г.Ю. Стернина [Стернин, 1984], Е.С. Вязовой [Вязова, 2004; 2009], Ю.Я. Герчука [Герчук, 2004], А.Е. Завьяловой [Завьялова, 2008], С. Чапкиной-Руги¹¹, Д.Л. Лебедева [Лебедев, 2021], А.К. Довжик [Dovzhuk, 2021], М. Стерджиса [Стерджис, 2014] и других. Стоит отметить, что все перечисленные выше работы, несмотря на свою несомненную научную ценность и содержательность,

² РГИА. Ф. 475. Оп. 1. Ед. хр. 605. Л. 95.

³ Мэж Кольт О. Обри Бердслей // Мир искусства. — 1900. — № 7/8. — С. 73–84; № 9/10. — С. 97–98, 100–101, 104, 106–110, 112–120.

⁴ Обри Бердслей: Рисунки. Проза, стихи, афоризмы, письма. Воспоминания и ст. о Бердслее / [Вступ. ст., проект альбома, сост., подгот. текстов и примеч. А. Басманова]. — Москва : ТПО «Игра-техника», 1992. — 240–241.

⁵ Там же, С. 242–248.

⁶ Там же, С. 248–256.

⁷ Там же, С. 227–238.

⁸ Евреинов Н. Бердслей: Очерк Н. Евреинова. — Санкт-Петербург: Н.И. Бутковская, 1912. — 48 с.

⁹ Радлов Н.Э. Современная русская графика и рисунок // Аполлон. — 1913. — № 6. — С. 5–23.

¹⁰ Сидоров А.А. Обри Бердслей : жизнь и творчество / исследование прив.-доц. Моск. ун-та А. А. Сидорова. — Москва: Венок, 1917. — VI, 83 с.

¹¹ Чапкина-Руга С.А. Русские бердслеисты // Оскар Уайльд. Обри Бердслей. Взгляд из России. — Москва: ABCdesign, 2014. — С. 142–198.

оставляют пространство для дальнейших исследований влияния творчества и в особенности личности Обри Бёрдслея на культуру Серебряного века.

Методология исследования базируется на комплексном и системном культурологическом подходе, сочетающем историко-культурный метод, текстологический анализ, метод научной классификации (анализ первоисточников, вторичных данных), философско-эстетический метод. В качестве источников были привлечены архивные материалы Российского государственного исторического архива, а также документы, состоящие на хранении секции рукописей Государственного Русского музея. Важное значение в работе имеют дореволюционные художественные журналы, такие как «Мир искусства», «Золотое руно», «Весы» и «Аполлон» — именно этим периодическим изданиям удалось наиболее ярко отразить динамику развития русской мысли и искусства рубежа столетий. Помимо этого, был использован корпус научных и художественно-критических работ, а также мемуары выдающихся деятелей Серебряного века, среди которых А. Бенуа, А. Белый, С. Виноградов, М. Добужинский, И. Грабарь, Н. Кузьмин, П. Перцов, Н. Петровская, К. Петров-Водкин, К. Сомов, В. Ходасевич, Г. Чулков и С. Щербатов.

«Бёрдслеизм» в культуре Серебряного века

Обри Бёрдслей сыграл в мировой культуре роль мессии новой эстетики и, бесспорно, стал эпохальной фигурой рубежа веков. В кажущемся на первый взгляд абсурдным творчестве Бёрдслея явно угадывается запредельная правда чарующего и пугающего *fin de siècle*. Болезненное предчувствие падения старого мира отразилось в работах многих творящих в этот период. «*Incipit vita nova*» — читает карлик на одном из рисунков художника — живым во-

площением этой новой жизни и стал Обри Бёрдслей.

Будучи последователем декаданса, английский график признавал лишь красоту в качестве единственно возможной религии и сумел совершить настоящую революцию в сфере графики и иллюстрации. Краски жизни, которыми так восхищались его современники импрессионисты, оставляли этого виртуоза графики равнодушным — только чёрное и белое, тушь, перо и бумага. Графика Бёрдслея проста и вычурна одновременно: это игра контрастов, минимализм, сочетающийся с необузданной фантазией. «Хрупкими завитками орнаментов, пылью мелких точек, узорным чередованием густых теней и белых пятен этот гениальный юноша создал графический стиль, превосходящий изысканной смелостью и остротой контрастов всё, что мы до сих пор знали», — писал С. Маковский, издатель и редактор журнала «Аполлон»¹².

Несмотря на то, что искусство Обри Бёрдслея представляет собой удивительнейший синтез эпох («Нет ничего очаровательнее бирдслеевских анахронизмов», — отметил С. Маковский¹³), а самому Бёрдслею всегда был присущ некий эскапизм, он, несомненно, был художником своего века, которому было чуждо всё чистое, простое и здоровое. «Графика есть искусство новое и наиболее современное; Обри Бердслей войдёт в историю искусства не только как совершенный график, но и как представитель своего времени, наиболее отчётливо почувствовавший и наиболее ярко выразивший стоящую перед искусством на очереди художественную проблему», — подчеркнул Алексей Сидоров, искусствовед и библиофил, издавший в 1917 г. большой альбом рисунков Бёрдслея с подробными комментариями и анализом произведений¹⁴. Бёрдслей и сам считал себя рисовальщиком современной жизни. Бёрдслей как истинное дитя свое-

¹² Бердслей О. Рисунки. Проза. Стихи, с. 249.

¹³ Маковский С. Об иллюстрациях Бирдслея // Уайльд О. Саломея. Указ. Соч. — [СПб., 1908]. — С. 128.

¹⁴ Сидоров, с. 61.

го времени видел красоту лишь в неестественном: его восхищали только странные цветы, диспропорциональные фигуры, прихотливые силуэты. И, бесспорно, одним из ярчайших шедевров Обри Бёрдслея стал он сам — настоящий денди, элегантный и оригинальный во всём. Искусственность была для него естественной.

Удивительно, до какой степени совпали умонастроение и художественное видение Бёрдслея с духом рубежа веков. Он не только сумел выразить эстетические устремления своих современников, их склонность к декоративному и погоню за ним, но и задавал тон, культивируя изящную и одновременно изощрённую эстетику. «Сухопарый, щеголеватый, изможденный болезнью» [Стерджис, 2014: 11], — он отражал образы, воспроизводимые им в искусстве. Эта поразительная созвучность Бёрдслея со своим временем постоянно обсуждалась в прессе и восхищала публику [Стерджис, 2014: 11]. В конце 1890-х гг. могло показаться, что Бёрдслей есть само воплощение эстетики *fin de siècle* [Стерджис, 2014: 12]. Позже образ Бёрдслея на ряду со стилем Оскара Уайльда станут камертоном русско-го дендизма.

Карьера этого виртуоза миниатюры, одна из самых головокружительных в XIX в., была сделана благодаря иллюстрации. Не написав ни одной картины, не имея ни одной прижизненной выставки, Обри Бёрдслей завоевал славу благодаря книгам и журналам. Николай Радлов, художник и искусствовед, заметил, что именно благодаря творчеству Бёрдслея книжная иллюстрация стала самостоятельным направлением в живописи: «Центральная идея его искусства — выделение книжной графики из искусства рисунка — была нами осознана недавно»¹⁵. За краткий период своего творчества, целиком уложившийся в семь последних лет жизни Бёрдслея, графику действительно удалось создать поистине уникальный художественный язык. Работая над рисунком, художник

провоцировал, насмехался, всерьёз говорил о фривольном и фривольно о серьёзном. Обри Бёрдслей был необыкновенно продуктивен: он выступил в качестве иллюстратора и художника-оформителя к таким произведениям, как «Смерть Артура» Т. Мэлори, «Саломея» О. Уайльда, «Похищение локона» А. Поупа и других, занимался поэзией и прозой, результатом чего стал его неоконченный роман «Under the Hill» (авторская вариация на тему легенды о Венере и Тангейзере), создавал рисунки и карикатуры, а также активно сотрудничал с такими периодическими изданиями, как «The Savoy», «The Studio», «Pall Mall Budget», «Pall Mall Magazin» и «The Yellow Book». Так Обри Бёрдслей стал той яркой, но краткой искрой, озарившей эпоху *fin de siècle* и послужившей мощнейшим импульсом для новых эстетических и идейных поисков в искусстве.

Спустя год после того, как двадцатипятилетнего Бёрдслея задушил туберкулёз, в России началось его «воскрешение». Эстетический дух этого уникального мастера стал для русской культуры Серебряного века символом свободы и индивидуализма. Повальное увлечение русского общества идеями эстетизма и чистой формы, заданное Оскаром Уайльдом несколькими годами ранее, также во многом способствовало популяризации Бёрдслея. Переводчик и искусствовед А. Эфрос заметил: «Бердслею не пришлось узнать и того минутного сопротивления, которое мы оказали Уайльду. Бердслей пришел триумфатором в уже завоеванную и полюбившую свой плен страну»¹⁶.

Столь мощная волна модерна, захлестнувшая Российскую империю, породила культ творчества Бёрдслея среди так называемых мирискусников — участников ежемесячного литературно-художественного журнала «Мир искусства», издававшегося в Петербурге в период с 1898 по 1904 гг., а также членов одноименного объединения. Творческое ядро «Мира искусства»,

¹⁵ Радлов, с. 15.

¹⁶ Россций (А.М. Эфрос). Религиозный кризис в жизни Обри Бёрдслея // Русские ведомости. — 1912. — 5 окт. — С. 3

ставшего первым периодическим изданием, целиком посвящённым пропаганде «нового искусства», составляли А.Н. Бенуа, Л.С. Бакст, Е.Е. Лансере, В.Ф. Нувель, А.П. Нурок, К.А. Сомов, Д.В. Философов, С. Дягилев. Необходимо подчеркнуть, что «Мир искусства» стал совершенно новым явлением в истории русской культуры, навсегда изменив её образ. Объединение выступило в качестве оппозиции идеалам народничества, к тому времени исчерпавшим себя, и открыло путь к поискам новой эстетики и смыслов в русском искусстве, что, в свою очередь, существенно способствовало зарождению русского импрессионизма, модерна и символизма. Так это периодическое издание и объединение стало настоящим феноменом, выразившим тенденции русского общества конца XIX — начала XX вв., и наиболее полно отвечало потребностям и запросам нового поколения.

Любопытно, что сама идея создания журнала «Мир искусства» сформировалась под влиянием английского периодического издания «The Studio», с которым связано начало карьеры Обри Бёрдслея. По воспоминаниям А. Бенуа, «Мир искусства» воплотил стремления членов кружка к тому, чтобы «в России возникло нечто подобное английскому “Studio”» [Бенуа, 1980б: 194]. Поэтому совершенно неудивительно, что мирискусники первыми в России пленились творчеством Обри Бёрдслея, эстетически и мировоззренчески невероятно совпав с ним. Закономерно и то, что именно «Мир искусства» первым познакомил русского зрителя с творчеством Обри Бёрдслея, который затем стал культивироваться в московских журналах «Весы» и «Золотое руно».

Особенно важную роль в популяризации английского графика сыграл музыкальный и художественный критик А.П. Нурок, известный своей англоманией (художник провёл часть детства и отрочества в Великобритании [Бенуа, 1980б: 249]). А. Бенуа так писал о А.П. Нуруке в

своих воспоминаниях: «...именно ему мы обязаны знакомством с творчеством Обри Бердсли, который в течение пяти-шести лет был одним из наших властителей дум» [Бенуа, 1980а: 685]. А.П. Нурука, как «типичного декадента», по словам того же А. Бенуа, пленил в английском художнике «привкус тления», «одетая во всякие кружева порочная чувственность» [Бенуа, 1980а: 685]. Во многом благодаря страстной увлечённости А.П. Нурука английским эстетизмом состоялось личное знакомство С. Дягилева и Обри Бёрдслея — под влиянием критика С. Дягилев посчитал своим долгом во время поездок во Францию в 1897–1898 гг. посетить О. Уайльда в Дьеппе, где он и познакомился с Обри Бёрдслеем и Чарльзом Кондером [Бенуа, 1980а: 685]. Также именно А.П. Нурука принято считать первым автором русскоязычной статьи об Обри Бёрдслее, которая была размещена в «Мире искусства» от 1899 г.¹⁷ В 1900 г. были опубликованы и другие материалы, посвящённые английскому графику: в частности, переводная статья, заказанная С. Дягилевым у Дугалда С. МакКолла, сотрудника журнала «The Studio», художественного критика и друга Бёрдслея¹⁸.

Результат просветительской деятельности «Мира искусства» не заставил себя ждать — российская публика Серебряного века была моментально очарована новаторским творчеством Бёрдслея. Он открыл дверь в нарочитый, вычурный и невообразимо притягательный мир, где порок изящен, ирония убивает чувства, а красота дарит сладкое забвение. Бёрдслей оказался до невозможности созвучен идеям «Мира искусства» и всеобщему настроению Серебряного века с его эсхатологическими исканиями, налётом спиритизма и символизма, дурманом декаданса и эстетизмом. Этим во многом и обусловлена страстная приверженность мирискусников его стилю. Точность его техники, тонкие, чистые, совершенные линии, очерчивающие нечистое, мелкие нюансы и подробности иллю-

¹⁷ А.Н. (Нурок А.). Обри Бёрдслей (Aubrey Beardsley † 1898) // Мир искусства. — 1899. — № 3/4. — С. 16–17.

¹⁸ Мэж Колье.

страций оставили глубокое впечатление в мирозерцании участников объединения. Отсюда произрастают их желание сделать журнал утонченно-эстетичным, строгое внимание к художественным деталям, обилие всевозможных виньеток, бордюров, заставок, рамок на буквы и прочего. К слову, именно манера оформления «Мира искусства» послужит образчиком для будущих апологетов символистской журналистики: например, Н.П. Рябушинский, редактор-издатель художественного журнала «Золотое руно», хотел видеть своё детище именно в качестве продолжателя дела С. Дягилева [Бенуа, 1980б: 439].

Московские журналы «Весы» и «Аполлон» также явно наследуют стилистику «Мира искусства» и демонстрируют увлечённость гением английского графика: художник-график Н.П. Феофилаков даже создал проект обложки пятого номера журнала «Весы» от 1905 г., изображавшей Бёрдслея. Позже в одиннадцатом выпуске журнала проект превратился в полноценную обложку — весь номер был посвящён творчеству Обри Бёрдслея: помимо рисунков, «Весы» разместили прозу графика и переводную статью Витторио Пика о художнике. Так эстетика Бёрдслея стала камертоном для целого направления русской журналистики и издательского дела. Говоря о рубеже XIX–XX вв., трудно не согласиться с К.С. Петровым-Водкиным, писавшим, что это действительно было «время Бердслея, когда запунктирились и загниляндилась кружочками все книги, журналы и альманахи передовых издательств» [Петров-Водкин, 1982: 428].

О стремительности укоренения новой английской эстетики на русской почве и степени её влияния на русскую культуру свидетельствуют воспоминания деятелей Серебряного века. Так господствующие настроения эпохи описывает поэтесса Нина Петровская, *femme fatale* мира богемы рубежа веков, героиня первого романа Валерия Брюсова «Огненный ангел»: «Дамы, ещё вчера тяжёлые, как куклы в насиженных гнёздах, загрезили о бальмонтовской “змеиности”, о “фейности” и “лунноструйности”; обрядились в хитоны прерафаэлитских дев и, как по команде, причесались

à la Monna Vanna. Кавалеры их и мужья приосанились, выутюжились à la Оскар Уайльд. Появились томно-напудренные юноши с тенями под глазами. Излюбленным цветком стала „тигровая орхидея“, впрочем, ещё до Бальмонта увековеченная пикантейшим Мопассаном как “грешный цветок”» [Гарэтто, 1989: 42].

«“Вся” Москва, многопудовая Москва купчих, присяжных поверенных, купецких сынков, изощренно-протонченных, т.е. — та же “старая Москва”, в два-три года пере­красившая свои особняки под цвет “стиль­нуво”, перекроившая пиджаки в смокинги “а-ля Уайльд”, а платья — в шелковые хитоны “а-ля Боттичелли”», — с иронией писал А. Белый [Белый, 1990а: 125]. Действительно, философия и стиль английского эстетического движения, воплощённые в образе и искусстве Обри Бёрдслея, мгновенно захватили буквально все сферы жизни русского общества, особенно богемы.

Распространяя своё влияние как на духовные, так и на материальные стороны жизни людей рубежной эпохи, новые веяния получили своё отражение в моде того времени. Дендизм, столь присущий представителям английского модерна, становится чрезвычайно модным в петербургских и московских художественных кругах конца XIX — начала XX вв. Сформулированный Ш. Бодлером в качестве «новой аристократии», целью которой стали бунт и борьба против пошлости, а кодексом — «доктрина элегантности и оригинальности» и «культ собственной личности» [Бодлер, 1986: 283–315], дендизм как культурное амплу избрали многие, если не сказать все, наиболее яркие деятели Серебряного века. Секрет привлекательности этого образа кроется в том, что денди в некотором роде становится последним героем уходящей эпохи, единственным достойным и устойчивым ориентиром на фоне разрушающегося мира. Ш. Бодлер тонко заметил, что дендизм возникает именно в нестабильные периоды социальных перемен, когда «демократия ещё не достигла подлинного могущества, а аристократия лишь отчасти утратила достоинство и почву под ногами» и подобен «закату солнца: как и гаснущее светило, он великолепен, лишен

тепла и исполнен меланхолии» [Бодлер, 1986: 283–315]. Так образ денди становится омражем благородным привычкам исчезающей аристократии и создаёт новую «касту», объединяющую праздных, неприимимых к пошлости, духовно одарённых оригиналов.

Именно таким оригиналом был Модест Дурнов, архитектор, художник, поэт и *arbitrum elegantium* московской богемы рубежа веков. Благодаря своим подчёркнуто безупречным манерам, остроумию и безукоризненному внешнему виду Модест Дурнов по праву снискал звание первого московского денди. Стоит подчеркнуть, что его нарочито элегантный образ имел своей целью не только эпатаж, но и некий вызов идеологии народников, выступавших среди прочего за неприхотливость в одежде. Модест Дурнов же был ярким апологетом «нового искусства», прослав распространителем новейших идей и веяний, и, как следствие, являлся страстным поклонником Оскара Уайльда. В 1903 г. он создал акварельный портрет своего кумира, а затем проиллюстрировал «Тюремную балладу» Уайльда. Художник также выступил в качестве иллюстратора к «Портрету Дориана Грея» и «Саломее». Индивидуальный стиль и тонкий вкус, проявлявшийся как в жизни, так и в искусстве, позволил Модесту Дурнову стать своеобразным центром притяжения для самых блестящих творцов своего времени. В. Серов, М. Врубель, В.В. Верещагин, А.Я. Головин, С. Ю. Судейкин, В. Брюсов, К. Бальмонт — все они попали в орбиту этого «угрюмца и “демона”» [Белый, 1990а: 188]. «Брюсов, Бальмонт считали его своим, ценили, а Бальмонт свою книгу “Будем как солнце” среди других посвящает и “твердому, как сталь, Модесту Дурнову”», — вспоминал художник С.А. Виноградов [Виноградов, 1993: 431]. В этом посвящении Бальмонт также напишет: «Модесту Дурнову, художнику, создавшему поэму из своей личности»¹⁹. Действительно, о судьбе Модеста Дурнова,

о его личности, по словам В. Ходасевича, буквально «слагались легенды»²⁰. Жизнь его, подобно жизни самого известного британского денди Джорджа Браммелла, «всецело была влиянием на других» [Барбе д’Оревильи, 2000: 77]. В частности, Модест Дурнов внёс большой вклад в мирозерцание мастеров круга «Мира искусства». Вслед за Дурновым все члены объединения, помимо А. Бенуа, стремились не только придерживаться стиля денди в одежде, но и воспроизводить характернейшие черты этого *modus operandi*. Обри Бёрдслей и здесь служил безусловным ориентиром. К примеру, Н. Феофилактов, в равной степени подражавший Бёрдслею в его облике и художественной манере, и потому прозванный «московским Бердслеєм» [Белый, 1990б: 212], по воспоминаниям С. Виноградова, даже «причѐсан стал как Обри Бердслей» и «всѐ старался держаться к людям в профиль, так как в профиль был похож на Оскара Уайльда» [Виноградов, 1993: 431]; по свидетельству же А. Белого, Н. Феофилактов имел «профиль как у Бердслея» [Белый, 1990а: 422]. Л. Бакст также был известен своим дендизмом: художник любил оттенять строгий костюм эффектной и яркой деталью, а кроме того, имел «фирменную» манеру речи и жестикюляции. Так об этом вспоминал И. Грабарь: «... он был щѐголем, одет с иголки, в лаковых ботинках, с великолепным галстуком и кокетливо засунутым в манжетку сорочки ярким лиловым платочком <...> Он был кокет: его движения были мягки, жесты элегантны, речь тихая, — во всей манере держать себя было подражание “светским” щѐголям, с их нарочитой свободой и деланной “английской” распушенностью» [Грабарь, 1937: 158]. М. Добужинский в многократно цитируемых воспоминаниях также подчёркивает, что Л. Бакст «чрезвычайно франтовато одевался» [Добужинский, 1987: 201]. В.Ф. Нувель, пианист и композитор-любитель, «признанный *Magister elegantiarum*» в среде «Мира искусства» [Добужинский,

¹⁹ Цит. по Ходасевичу В. Конец Ренаты // Возрождение. — 1928. — апрель (№ 1045-1047). — С. 3.

²⁰ Там же.

1987: 203], был изящен как в своём облике, так и в редкостном остроумии, равно как и его друг «меланхолический скептик» [Чулков, 1999: 210] и «петербургский парижанин» [Перцов, 2002: 206] А.П. Нурок, известный своим цинизмом, тонкой язвительностью и отменным щегольством.

Однако наиболее полно дендизм английских эстетов воплотился в жизни и творчестве С. Дягилева. «Дягилев был щёголем, — писал С. Маковский. — Его цилиндр, безукоризненные визитки и вестоны отмечались петербуржцами не без насмешливой зависти. Он держался с фатоватой развязностью, любил порисоваться своим дендизмом, носил в манжете рубашки шёлковый надушенный платок <...> При случае и дерзил напоказ, не считаясь à la Oscar Wilde с “предрассудками” добронравия и не скрывая необычности своих вкусов на зло ханжам добродетели» [Маковский, 1955: 201]. Парадоксально, но даже друзья-мирискусники, сами будущи приверженцами дендизма, нередко обвиняли С. Дягилева в излишнем апломбе. А. Бенуа вспоминал: «Обвинение Дягилева в “гарцевании”, в известном фатовстве было у нас обычным, и надо признаться, оно не лишено было оснований» [Вязова, 2004: 68]. Особенную непримиримость к жизнеповедению С. Дягилева выражал К. Сомов, который нередко жаловался в письмах на то, что Дягилев «нахален до отвратительности» или «такой гранд сеньор, что прямо тошно» [Сомов, 1979: 62]. Однако некоторые сумели разглядеть за образом блестящего фата человека больших идей и смелых стремлений. В своём оммаже С. Дягилеву Н. Рерих пишет: «Он не был условным “носителем зелёной звезды”, но был искренним рыцарем эволюции и красоты»²¹. Действительно, эффектный, вызывающе безукоризненный стиль С. Дягилева был не чем иным, как лишь внешней формой проводимых им в жизнь идей, а также проявлением некоего нон-

конформизма, в чём он и сам признавался в исповедальном письме А. Бенуа от апреля 1897 г.: «Всю мою жизнь... я делал всё наперекор всем — припомни, сколько времени я вам казался внутренним гусаром. Затем начались нападки общества на мою внешность, напыщенность, фатовство. <...> Я знаю это как пять пальцев и всё-таки с тем же бриллиантовым видом вхожу в Дворянское собрание»²².

Стоит отметить, что дендизм пленил не только мирискусников, но и сотрудников художественного журнала «Аполлон», камертоном которого выступал его редактор, художественный критик и «денди во плоти»²³ С.К. Маковский. По свидетельству иллюстратора Н.В. Кузьмина, «это была самая бонтонная редакция столицы» — С.К. Маковский даже предлагал обязать сотрудников носить смокинги в стенах редакции²⁴. Литератор и автор теории «мистического анархизма» Г. Чулков так вспоминал об атмосфере, царившей в редакции журнала: «В “Аполлоне” был культ дендизма. Ближайшие сотрудники щеголяли особого рода аристократизмом, что иногда становилось смешным и внушало подозрение в его подлинности. На вечерах журнала появлялись дамы в прекрасных туалетах, декольтированные, как на балах. Многие мужчины были во фраках» [Чулков, 1999: 201].

Один из сотрудников издания, поэт М. Кузмин заслужил особенно много сравнений с английскими эстетами и денди. «Подтянутый и элегантный» [Белый, 1990а: 356] М. Кузмин поочерёдно сравнивался то с Брамеллом, то с Дорианом Греем, то с самим Оскаром Уайльдом. «Это был портрет Дориана Грея», — так М. Добужинский описал своё впечатление от встречи с поэтом [Добужинский, 1987: 279]. Неслучайно именно М. Кузмин написал предисловие к небольшому трактату французского прозаика Жюль Барбе д’Оревиля, посвящённому дендизму и Джорджу Брамеллу, определив в нём дендизм в качестве

²¹ Рерих Н.К. Венок Дягилеву // Журнал Лиги Композиторов. — Нью-Йорк, 1930. — URL: <https://rerih.org/library/3008/50>

²² Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 939, л. 20–25.

²³ Кузьмин Н.В. Давно и недавно. — Москва: Советский художник, 1982. — С. 245.

²⁴ Там же, с. 244.

«подлинного достояния искусства» [Барбе д'Оревильи, 2000: 46].

В том же предисловии М. Кузмин очень точно заметил, что книга д'Оревильи посвящена дендизму как, в первую очередь, «моде внутренней», а не внешней, как «психологической манере “завязывать галстуки”» [Барбе д'Оревильи, 2000: 46]. Эту мысль проводит и сам автор, отмечая, что дендизм необходимо понимать намного шире, чем лишь «искусство одеваться»: дендизм, по мнению Барбе д'Оревильи, — «это вся манера жить <...> состоящая из тонких оттенков» [Барбе д'Оревильи, 2000: 72]. Этот принципиальный для понимания дендизма аспект также подчёркивал Ш. Бодлер, писавший, что «неразумно также сводить дендизм к преувеличенному пристрастию к нарядам и внешней элегантности. Для истинного денди все эти материальные атрибуты — лишь символ аристократического превосходства его духа» [Бодлер, 1986: 283–315]. Потому самым важным моментом в укоренении дендизма на русской почве является тот факт, что помимо внешних составляющих этого феномена, русская богема переняла и внутреннее содержание дендизма, предполагающее особый поведенческий кодекс, культивирующий индивидуальность. Так, есть основания предположить, что стиль и манера поведения Обри Бёрдслея и Оскара Уайльда, превращенные в настоящее искусство и ставшие одной из граней выражения их эстетических и философских устремлений, оказали значительное влияние на формирование важнейшего для культуры Серебряного века концепта жизнотворчества, предполагавшего постулирование художественных идей посредством самой жизни. Именно в Серебряном веке жизнотворчество, слитое со стилем, выделяется в самостоятельную художественную задачу. Помимо этого, подчёркнутая отстранённость, как бы возвышающая денди над окружающими, его изнеженность, отвращающая от грубых материй жизни, а также продиктованная дендизмом замкнутость на круге эстетических и гедонических потребностей, вероятно, способствовала подчёркнутому дистанцированию апологетов «нового искусства»

от социальных и утилитарных функций творчества.

Помимо новой поведенческой стратегии, на рубеже веков в моду вошли намеренная стилизация интерьеров, обилие в них необычных, прихотливых декоративных элементов. Отныне интерьер должен был отвечать эстетическим принципам своего владельца, предельно отражая его личность. Князь Щербатов, идейный вдохновитель и меценат художественного салона «Современное искусство», писал: «...Жилище, комната — не может ли она стать “симфонией” в своих формах, красках, в общей гармонии» [Щербатов, 2016: 118]. Согласно замыслу С. Щербатова, «Современное искусство» должно было стать платформой, вокруг которой «сосредоточивалось бы творчество, то есть выявлялось бы в прикладном искусстве, кровно связанном и с чистым искусством <...>. Прикладное искусство не должно было быть представленным только, как обычно, рядом тех или других подобранных экспонатов, а должно было выявить собой некий цельный замысел художников, постепенно привлекаемых для устройства интерьеров комнат как некоего органического и гармонического целого, где, начиная с обработки стен, мебели, кончая всеми деталями, проведен был бы принцип единства, мной указанный, как незыблемый закон» [Щербатов, 2016: 179–180].

Так участники должны были представить собственные проекты интерьеров, которые экспоненты разрабатывали не менее трепетно и скрупулёзно, чем свои произведения: по словам М. Добужинского, оформление интерьеров сразу стало «параллельным ростком» творчества мирискусников [Добужинский, 1987: 192]. «Современное искусство» преследовало цель «создать ряд “показательных” интерьеров со всей обстановкой, куда наши художники круга “Мира искусства”, могли бы вложить свой вкус к изящному и чувство стиля» [Добужинский, 1987: 192]. В предприятие были вовлечены лучшие мастера эпохи — Е. Лансере, А. Бенуа, И. Грабарь, К. Корвин, Л. Бакст, А. Головин. Каждая комната, начиная с общей концепции и заканчивая эскизами деталей, была оформлена худож-

никами без привлечения архитекторов. Согласно задумке куратора проекта И. Грабаря «поистине необыкновенно красивое убранство комнат явится блестящим сюрпризом и ошеломит петербургскую публику, даст толчок вкусу, чуть ли не создаст новую эру...» [Добужинский, 1987: 193]. Нужно сказать, что интерьеры и впрямь были восхитительны и вызвали большой общественный резонанс: их непрактичность и нежизнеспособность, во многом благодаря которым эти колористические этюды имели такой эффект, одновременно восхищали и вызывали скепсис.

Стоит отметить, что и в этом предприятии члены «Мира искусства» продемонстрировали свою приверженность английскому эстетизму. Например, Л. Бакст создал будуар-ротонду в духе «сюиты в белом», воплощённой архитектором и декоратором Э.У. Годвином в доме Оскара Уайльда на Тайт-стрит в Челси. Интерьер должен был оставлять впечатление невероятной хрупкости и невесомости: стены слоновой кости, белое сукно с орнаментом на полу и тончайшая, нежная мебель, которая должна была источать «аромат духов и пудры», как об этом говорил сам Л. Бакст [Щербатов, 2016: 152]. Английский след заметен и в тёмно-синей столовой А. Бенуа и Е. Лансере: мебель, исполненная востребованным в то время Н.В. Свириком по эскизам А. Бенуа, была отчасти стилизована под мебель Чиппендейла, довольно типичную для дворцовой обстановки Петровской эпохи, которая и послужила вдохновением для мастеров, сумевших органично и удачно соединить её с модерном. Репродукции всех интерьеров были напечатаны в пятом номере «Мира искусства» от 1903 г., целиком посвящённом деятельности «Современного искусства».

Влияние Обри Бёрдслея проникло и в творчество мастеров круга «Мира искусства». Почти все участники объединения от А. Бенуа до Д. Митрохина испытали увлечение художественной манерой англий-

ского графика, освоив и творчески переработав его методы, технику и образы. В своих воспоминаниях А. Бенуа подчёркивал, что Обри Бёрдслей «в сильной степени повлиял на искусство (и на всё отношение к искусству) самого среди нас тонкого художника — Константина Сомова» [Бенуа, 1980а: 685]. Действительно, именно под впечатлениями от графических фантазий Бёрдслея К. Сомов обрёл свою собственную художественную манеру. «Совершенно особенное впечатление (впечатление, находящееся в какой-то духовной связи с нашим культом Гофмана и Достоевского), — писал А. Бенуа, — в это время производят на нас обоих, но в особенности на Сомова, Обри Бёрдслей и Т. Гейне. Увлечение первым (и отчасти его приятелем Кондером) помогает даже Сомову выработать свой “графический стиль”, свой “художественный почерк”» [Сомов, 1979: 482]. Вдохновившись эротизмом рисунков английского графика, К. Сомов создал новый для России жанр «ню», соединив его с капризным сладострастием и жеманностью столь любимого им «куртуазного века». Более того, К. Сомов стал составителем первого в России альбома Бёрдслея²⁵, выразив в нём всю свою любовь к украшательству — небольшой томик был выполнен на высочайшем художественном уровне. А. Бенуа, в свою очередь, выбрал в своё творчество изломанные, нарочитые силуэты, игру пунктиров и гротескные образы. Л. Бакст сумел перенять утонченность бёрдслеевской линии, но был весьма далёк от его лукавой непристойности. Е. Лансере воплотил манеру Бёрдслея в замысловатых и прихотливых орнаментах. Восточная стилистика и сказочная пышность органично вошли в графику Д. Митрохина, а мистические образы и изысканная декоративность — в рисунки С. Чехонина. Кроме того, в своём иллюстративном творчестве мирискусники, подобно Бёрдслею, практиковали метод «соавторства», предполагавший вольную интерпретацию художником идей писате-

²⁵ Бёрдслей, Обри. Бёрдслей: [альбом / рис. выбраны по указанию худож. К. Сомова; клише изготовлены заведением Фришмут и Маркс в СПб]. — Санкт-Петербург.: Шиповник: Тов. Вольная типоргр., 1906. — 62 с.

ля. В этом случае иллюстрация не столько служила изобразительным повторением литературного произведения, но выступала в качестве самостоятельного элемента, способного в корне перевернуть смысл текста или значительно дополнить его. Кроме того, одно из удивительных свойств Бёрдслея — сочетать мотивы разных эпох, соединять мистику с реальностью также было усвоено мастерами «Мира искусства»: они черпали всё, что есть эстетически лучшего, не оглядываясь ни на хронологию, ни на правдоподобность, и создавали образы, поражающие своей современностью и правдивостью.

Помимо мирискусников, в орбиту гения Бёрдслея также попали графики московских журналов «Весы» и «Золотое руно». По мнению исследователей, влияние Обри Бёрдслея распространялось на творчество почти всех художников названных периодических изданий [Герчук, 2004:121]. Одним из ярчайших примеров в этом смысле является ранее упомянутый Н. Феофилактов, ведущий график-оформитель «Весов» и создатель обложки-оммажа Бёрдслею («Весы» № 11 за 1905 г.), чей стиль переимчивый мастер сумел приложить как к жизни, так и к искусству. Наряду с орнаментально-плоскостной графической техникой «московского Бёрдслея» также пленили многозначительная сюжетная недосказанность и откровенная эротика его английского коллеги. Вследствие этих увлечений, его рисунки часто приобретали характер «почти порнографический» [Перцов, 2002: 193]. Несмотря на это, идеолог и фактический руководитель «Весов» В. Брюсов весьма благоволил к Н. Феофилактову, украсив его работами свою квартиру на Цветном бульваре [Перцов, 2002: 193], а также отпраздновав альбом его рисунков, изданный в 1909 г. «Скорпионом», вместе с альбомом картин К. Сомова Эмилю Верхарну²⁶. Покровительствовал графику и редактор-издатель «Весов» С. Поляков. Предоставив В. Брюсову свободу в идейном и литера-

турном руководстве издания, он особенно педантично подходил к выбору графики. По свидетельству А. Белого, излюбленным занятием С. Полякова было «сидеть под страницей “Весов”, шебурша “загогулиной” Феофилактова, и утверждать: она — тоньше Бёрдслея: её очень тщательно гравировали: она — украшала «Весы» [Белый, 1990а: 415]. Помимо Н. Феофилактова, под властным влиянием художественного стиля Обри Бёрдслея находились такие мастера «Весов», как А. Арапов, чья нарядная и прихотливая графика весьма близка феофилактовской; А. Якимченко, эклектичные рисунки которого также были скорее связаны с творчеством Н. Феофилактова, нежели Бёрдслея; Н. Сапунов с его воздушной, хрупкой графикой и другие. В. Милиоти, оформитель «Весов» и «Золотого руна», сумел усложнить манеру своих сказочных, подвижных рисунков — художник работал на стыке художественных методов М. Врубеля и Бёрдслея. Искусствовед и художник Н. Радлов также выделяет А. Силина в качестве наиболее прямого и «тонкого» подражателя Обри Бёрдслея²⁷. Так «Весы», будучи, в отличие от художественного «Мира искусства», журналом литературным и критико-библиографическим, стали одним из центров русского «бёрдслеизма». Также говоря о московских художниках круга «Весов» и «Золотого руна», стоит заметить, что именно их вариации в духе Бёрдслея позволяют выделить русский «бёрдслеизм» в качестве наиболее яркого проявления кэмповой стилистики на русской почве.

Заключение

Несомненно, Обри Бёрдслей стал «боковой подсветкой» русского декаданса. Бёрдслею, столь чуткому ко всему тонкому, хрупкому, эфемерному, удалось создать неповторимый мир, сотканный из страшных реалий рубежной эпохи, подобных лучам, преломившихся в чёрном алмазе

²⁶ В. Брюсов – Э. Верхарну, 22 I (4 II) 1900 // Валерий Брюсов. Лит. Наследство. Т. 85. — Москва: Наука, 1976. — С. 583.

²⁷ Радлов, с. 15.

его творчества. Выстраивая затейливые замки из кружев, создавая пугающие своей изломанностью и демонизмом образы, он лишь переводил жизнь на язык орнамента. Этот призрачный метафизический пласт реальности, сплетённый из смутных переживаний, неизбежных и роковых, из образов чистоты и чертовщины, отражал антиномичность культуры Серебряного века и был всецело понят и принят русским

обществом рубежа столетий, испытанным на себе всестороннее влияние не только творчества, но и личности скандального английского графика. Обри Бёрдслею как никакому другому художнику удалось выразить предчувствия и устремления русской творческой интеллигенции, внося значительный вклад в создание мифа о русском Серебряном веке.

Список литературы:

- Барбе д'Оревильи Ж. О дендизме и Джордже Браммелле. — Москва: Изд-во Независимая газ, 2000. — 205 с.
- Белый А. Начало века. — Москва: Художественная литература, 1990а. — 686 с.
- Белый А. Между двух революций. — Москва: Художественная литература, 1990б. — 669 с.
- Бенуа А. Мои воспоминания: в 5 кн. Кн. 1–3. — Москва: Наука, 1980а. — 711 с.
- Бенуа А. Мои воспоминания: в 5 кн. Кн. 4–5. — Москва: Наука, 1980б. — 743 с.
- Бодлер Ш. Об искусстве. — Москва: Искусство, 1986. — 421 с.
- Ботт И. Мебель Чарльза Камерона // Пинакотекa. — 2004. — № 18–19. — С.18–25.
- Виноградов С. О странном журнале, его талантливых сотрудниках и московских пирах // Воспоминания о Серебряном веке. — Москва: Республика, 1993. — С.430–440.
- Вязова Е.С. Богема и дендизм: «штаны с бахромой» или бутоньерка в петлице? // Пинакотекa. — 2004. — № 18–19. — С.63–69.
- Вязова Е.С. Гипноз англomании. Англия и «английское» в русской культуре рубежа XIX–XX веков. — Москва: Новое литературное обозрение, 2009. — 566 с.
- Гарэтто Э. Жизнь и смерть Нины Петровской // Минувшее: Исторический Альманах. — № 8. — Париж: Atheneum, 1989. — С. 7–139.
- Герчук Ю.Я. Под знаком Бердсли // Пинакотекa. — 2004. — № 18–19. — С.119–125.
- Грабарь И.Э. Моя жизнь: автобиография. — Москва; Ленинград: Искусство, 1937. — 376 с.
- Добужинский М.В. Воспоминания. — Москва: Наука, 1987. — 477 с.
- Завьялова А. Е. Сомов и Бердсли. Любопытные совпадения. Новые факты // Русское искусство. — 2008. — № 4. — С. 94–98
- Лебедев Д.Л. О Бердсли и А. Рэкем: тонкости влияния // Художественное образование и наука. — 2021. — № 1. — С. 97–107. <https://doi.org/10.36871/hon.202101011>
- Маковский С. Портреты современников. — Нью-Йорк: Издательство имени Чехова, 1955. — 413 с.
- Перцов П.П. Литературные воспоминания. 1890–1902 гг. — Москва: Новое литературное обозрение, 2002. — 489 с.
- Петров-Водкин К.С. Хлыновск: Пространство Эвклида: Самаркандия. — Ленинград: Искусство, 1982. — 655 с.
- Сомов К. А. Письма. Дневники. Суждения современников. — Москва: Искусство, 1979. — 624 с.
- Стернин Г. Ю. Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века. — Москва: Советский художник, 1984. — 296 с.
- Стерджис М. Обри Бердсли. — Москва: КоЛибри, 2014. — 426 с.
- Чулков Г.И. Годы странствий. — Москва: Эллис Лак, 1999. — 861 с.
- Щербатов С. Художник ушедшей России. — Москва; Берлин: Директ-Медиа, 2016. — 393 с.

Dovzhyk S. Beardsley Men in Early Twentieth-Century Russia: Modernising Decadent Masculinity // *Modernist Cultures*. — 2021. — Vol. 16, № 2. — P. 191–215. <https://doi.org/10.3366/mod.2021.0328>

References:

- Barbey D'Aurevilly, J. (1879) *Du dandysme et de George Brummell*. Paris: Alphonse Lemerre. (Russ. ed.: (2000) *O dendizme i Dzhordzhe Brammelle*. Moscow: Izd-vo Nezavisimaya gaz. Publ.).
- Baudelaire, C. (1868) *L'Art Romantique*. Paris: Michel Levy Freres. (Russ. ed.: (1986) *Ob iskusstve*. Moscow: Iskusstvo Publ.).
- Bely, A. (1990a) *Mezhdv dvukh revolyutsii [Between two revolutions]*. Moscow: Khudozhestvennaia lit-ra Publ. (In Russian).
- Bely, A. (1990b) *Nachalo veka [The beginning of the century]*. Moscow: Khudozhestvennaia lit-ra Publ. (In Russian).
- Benua, A. (1980a) *Moi vospominaniya: v 5 kn. Kn. 1–3 [My memories: in 5 books. Books 1–3]*. Moscow: Nauka Publ. (In Russian).
- Benua, A. (1980b) *Moi vospominaniya: v 5 kn. Kn. 4–5 [My memories: in 5 books. Books 4–5]*. Moscow: Nauka Publ. (In Russian).
- Bott, I. (2004) 'Mebel' Charl'za Kamerona [Charles Cameron Furniture].', *Pinacoteca*, (18–19), pp. 18–25. (In Russian).
- Chulkov, G. I. (1999) *Gody stranstviu [Years of peregrination]*. Moscow: Ellis Lak Publ. (In Russian).
- Dobuzhinsky, M. V (1987) *Vospominaniya [Memories]*. Moscow: Nauka Publ. (In Russian).
- Dovzhyk, S. (2021) 'Beardsley Men in Early Twentieth-Century Russia: Modernising Decadent Masculinity', *Modernist Cultures*, 16(2), pp. 191–215. (In Russian). <https://doi.org/10.3366/mod.2021.0328>
- Garetto, E. (1989) 'Zhizn' i smert' Niny Petrovskoy [Life and death of Nina Petrovskaya]', in *Minuvsheye: Istoricheskiy Al'manakh. [Past: Historical Almanac]*. (8). Paris: Atheneum, pp. 7–139. (In Russian).
- Gerchuk, Y. (2004) 'Pod znakom Berdsli [Under Beardsley's sign]', *Pinacoteca*, (18–19), pp. 119–125. (In Russian).
- Grabar, I. E. (1937) *Moya zhizn': avtomonografiya [My life]*. Moscow; Leningrad: Iskusstvo Publ. (In Russian).
- Lebedev, D. L. (2021) 'O. Birdsley and A. Rackham: the Fine of Influence', *Arts education and science*, 1(1), pp. 97–107. (In Russian). <https://doi.org/10.36871/hon.202101011>
- Makovsky, S. (1955) *Portrety sovremennikov [The portraits of the contemporaries]*. New York: Izd-vo im. Chekhova Publ. (In Russian).
- Pertsov, P. P. (2002) *Literaturnye vospominaniya 1890–1902 [Literary memoirs]*. Moscow: Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ. (In Russian).
- Petrov-Vodkin, K. S. (1982) *Khlynovsk: Prostranstvo Evklida: Samarkandiya [Khlynovsk: Euclid's space: Samarkand]*. Leningrad: Iskusstvo Publ. (In Russian).
- Shcherbatov, S. (2016) *Khudozhnik ushedshei Rossii [The Artist of bygone Russia]*. Moscow; Berlin: Direct-Media Publ. (In Russian).
- Sternin G. Iu. (1984) *Russkaia khudozhestvennaia kul'tura vtoroi poloviny XIX – nachala KhKh veka [Russian culture of the second half of the XIX – early XX century]*. Moscow: Sovetskii khudozhnik. (In Russian).
- Sturgis, M. (1998) *Aubrey Beardsley: a biography*. London: HarperCollins. (Russ. ed.: (2014) *Audrey Beardsley*. Moscow: KoLibri Publ.).
- Vinogradov, S. (1993) 'O strannom zhurnale, ego talantlivykh sotrudnikakh i moskovskikh pirakh [About a strange magazine, its talented employees and Moscow feasts]', in *Vospominaniya o Serebryanom veke [Memories of the Silver Age]*. Moscow: Respublika Publ., pp. 430–440. (In Russian).
- Vyazova, E. S. (2004) 'Bogema i dendizm: «shtany s bakhromoi» ili buton'erka v petlitse? [Bohemia and dandyism: "fringed trousers" or a boutonniere in a buttonhole?]', *Pinacoteca*, (18–19), pp. 63–69. (In Russian).
- Vyazova, E. S. (2009) *Gipnoz anglomanii. Angliya i «angliyskoye» v russkoy kul'ture rubezha XIX–XX vekov [Anglomania hypnosis. England and 'English' in Russian culture at the turn of the 19th–20th centuries]*. Moscow: Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ. (In Russian).

Zav'ialova A. E. (2008) Somov i Berdsli. Liubopytnye sovpadeniia. Novye fakty [Somov and Beardsley. Curious coincidences. New facts], *Russkoe iskusstvo*, (4), pp. 94–98. (In Russian).

Информация об авторе

Валерия Дмитриевна Рябченко-Шац — преподаватель кафедры международной журналистики, аспирант кафедры мировой литературы и культуры, МГИМО МИД России, 119454, Москва, проспект Вернадского, 76 (Россия)

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author

Valeria D. Ryabchenko-Shats — Lecturer, Department of International Journalism, PhD student, Department of World Literature and Culture, MGIMO University, 76, Prospect Vernadskogo, Moscow, Russia, 119454 (Russia)

Conflicts of interest. The author declares absence of conflicts of interest.

Статья поступила в редакцию 11.07.2022; одобрена после рецензирования 18.08.2022; принята к публикации 05.09.2022.

The article was submitted 11.07.2022; approved after reviewing 18.08.2022; accepted for publication 05.09.2022.