

А.Е. Завьялова

кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник

НИИ теории и истории изобразительных искусств РАН

annazav@bk.ru

«ИГРУШЕЧНЫЙ, КУКОЛЬНЫЙ, ЗАГАДОЧНЫЙ МИР»: ОБРАЗЫ МАРИОНЕТОК В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСАНДРА БЕНУА

Статья посвящена литературным и художественным источникам образов марионеток в творчестве Александра Бенуа. В статье выявлено различие в трактовке этого образа. В книге «Русская школа живописи в XIX веке» и в гуаши «Прогулка короля» Бенуа следовал европейской литературной традиции, представляющей марионеток безвольными и зависимыми. В графических произведениях «Итальянская комедия. Любовная записка», «Зимний сон», «Свадебная прогулка», «Китайский павильон. Ревнивец» Бенуа создал самостоятельный образ «живых» марионеток, переосмыслив французские XVIII века и немецкие XIX века художественные произведения.

Ключевые слова: Александр Бенуа, Константин Сомов, русское искусство конца XIX – начала XX века, модерн, марионетки

The article is on sources in literature and art of puppet images in the works of Alexander Benois. The article traces differences in the development of this image. In his book *The Russian school of painting in the 19 century and in the gouache King's Walk* Benois followed the European literary tradition to represent puppets as weak-willed and dependent. But in graphic works *Italian comedy. Love Memo, Winter Dream, Wedding Walk, Chinese Pavilion. Jealous man* Benois created image of independency of the seemingly living puppets, aiming to rethink the 18 c. French and 19 c. German works.

Keywords: Alexandre Benois, Constantin Somov, Russian art of the late 19 and early 20 century, Art Nouveau, puppets

Образ марионеток присутствует в отечественном искусствознании в анализах станковых произведений Александра Бенуа, посвященных прошлому Версаля и театру Итальянской комедии во Франции XVIII века, со времени их создания в середине 1900-х годов. Однако вопрос о происхождении и генезисе этого образа в творчестве Бенуа, как изобразительном, так и литературном, до сих пор не привлекал внимания исследователей.

Самое раннее, известное на сегодняшний день, обращение Александра Бенуа к образу марионеток относится к началу 1900-х годов, когда он на страницах книги «Русская школа живописи в XIX веке» (СПб., 1904) сравнил с ними персонажей из произведений своего друга и соратника по объединению «Мир искусства» Константина Сомова: «Сомов воспроизводит нам прошлое без всякого научного педантизма, его темы самые обыденные, вседневные. Персонажи Сомова – не любящие и не страдающие люди, а скорее марионетки, но такие марионетки, которые познали прелесть жизни и которым не хочется умирать» [Бенуа, 1997, с. 104]. В приведенной цитате речь идет, по всей видимости, о фантазийных работах Сомова с изображением сцен из русской жизни второй четверти XIX века, а также из жизни французского общества XVIII века, таких как, например, картина «Дама у пруда» (1896, ГТГ), акварели «Прогулка после дождя» (1896, ГРМ), «Отдых на прогулке» (1896, ГРМ), «Поэты» (1898, ГТГ). Люди в этих работах служат для создания впечатления той или иной эпохи, отличной от современной, благодаря костюму. Художник не уделил внимания не только их характерам, но часто даже лицам, изобразив со спины. В этом персонажи фантазийных произведений Сомова конца XIX – начала XX века действительно перекликаются с марионетками как воплощением полной покорности воле кукловода.

A.Ye. Zavyalova "Toy, puppet, mysterious world":
Images of puppets in the works of Alexander Benois

Именно этот образ деревянных кукол, управляемых сверху нитями, получил отражение в произведениях европейской художественной литературы на протяжении XIX века. Здесь нужно упомянуть, прежде всего, Э.Т.А. Гофмана, который создал в новелле «Необыкновенные страдания директора театра» один из «образов, способных передать жизнь, лишённую жизни» [Берковский, 2001, с. 444] на примере ящика с марионетками: «Нет ни одного члена труппы, который в манере говорить, жестулировать, одеваться не подчинился бы моей воле, которая определена исполняемым произведением, и в своей роли хоть в чем-то отступил бы от его замысла», – хвалил своих актеров владелец этого ящика антрепренеру настоящего театра с живыми актерами [Гофман, 1991, с. 452]. Подобная интерпретация марионеток представлена также в сказке «Директор кукольного театра» Х.К. Андерсена, последователя Гофмана. Важно отметить, что Гофман и Андерсен входили в круг любимых писателей Александра Бенуа, оказавших влияние на его творчество, поэтому вряд ли есть основания сомневаться в знакомстве художника с упомянутыми выше произведениями обоих авторов. Обратившись к образу марионеток в своей книге, Бенуа выступил продолжателем традиции его интерпретации, сложившейся в европейской художественной литературе.

Иное видение образа марионеток можно наблюдать в ряде станковых работ Александра Бенуа, прежде всего – в гуаши «Итальянская комедия. Любовная записка» (1905, ГТГ). Данная гуашь открывает ряд фантазийных произведений художника, посвященных прошлому Версаля и Итальянскому театру во Франции XVIII века, которые он создал во время своего двухлетнего пребывания в этой стране на протяжении 1905-06 годов.

В гуаши «Итальянская комедия. Любовная записка» представлена сцена из спектакля Итальянского театра с актерами-«масками». Ее художественное решение полностью повторяет гравюры европейских мастеров XVIII века с изображением интерьера театрального зала со сценой, на которой идет представление, и сидящими перед ней музыкантами. В качестве примеров здесь можно упомянуть гравюру (1761) Антонио Баррати по рисунку Пьетро Антонио Новелли «Гольдони в возрасте до двенадцати лет в доме Перуджи читает пролог и первую часть женской роли в пьесе (Джироламо Джильи. – А.З.) «Сестрица дона Пилоне»» (Antonio Barrati, Pietro Antonio Novelli «Goldoni a dodici anni in una casa di Perugia recita il prologo e la prima parte femminile nella "Sorellina di don Pilone"») и гравюру (1782) Шарля Этьена Гаше по рисунку Жана-Мишеля Моро Младшего «Триумф Вольтера во Французском театре 30 марта 1778 года» (Jean Michel Moreau le jeune, Charles Étienne Gaucher «Couronnement de Voltaire sur le Theatre Francais, le 30 mars 1778»).

Эстамп по рисунку Ж.-М. Моро Младшего с большей вероятностью мог послужить образцом для гуаши Бенуа, чем итальянский лист. Во время своего первого двухлетнего пребывания во Франции в конце 1890-х годов молодой художник увлекся историей и искусством этой страны эпохи расцвета ее государственности и культуры в периоды правления Людовика XIV и Людовика XV. Тогда же он открыл для себя произведения французских гравюров и рисовальщиков конца XVII–XVIII века, которые воспринял как художественные «документы» об интересующем его времени [Бенуа, 1993, с. 158]. Ж.-М. Моро Младший входил в круг его любимых мастеров наряду с Жаном (Жаном-Батистом. – А.З.) Риго, Шарлем Никола Кошеном и Израилем Сильвестром [Бенуа, 1993, с. 158]. Современные оттиски с их оригинальных досок Бенуа любил раскрашивать для развлечения [Бенуа, 1993, с. 158], и эта, несерьезная на первый взгляд, забава стала настоящей школой для молодого художника, так как позволила ему воспринять не только манеру, но и видение французских мастеров XVIII века буквально «из первых рук».

Фигуры Арлекина и Пьеро в гуаши Бенуа «Итальянская комедия. Любовная записка» очень близки аналогичным персонажам в гравюре Ш.Н. Кошена с несохранившейся картины Антуана Ватто «Актеры Итальянского театра». Обращение Бенуа к искусству Ватто при работе над темой Итальянского театра закономерно, так как он был увлечен им еще в юности во многом под впечатлением от поэзии Поля Верлена, в которой темы и этого театра, и искусства Ватто получили отражение. Принадлежность гравюры резцу одного из любимых французских мастеров Бенуа

А.Е. Завьялова *«Игрушечный, кукольный, загадочный мир»:*
образы марионеток в творчестве Александра Бенуа

свидетельствует в пользу его хорошего знакомства с этим листом, который вполне мог послужить художественным «документом» для его собственного произведения.

Итак, гуашь «Итальянская комедия. Любовная записка» составлена из легко узнаваемых элементов гравюр французских мастеров XVIII века. Она стала первым, пробным шагом художника на новом для него пути. Бенуа даже не зафиксировал его в своих очень подробных дневниках, в которых работа над другими фантазийными произведениями на тему Итальянского театра отражена день за днем. Причину этого можно видеть, вероятно, в явном компилятивном характере гуаши, не удовлетворившим ее автора в полной мере, хотя он и представил ее на выставке Осеннего салона наряду с другими произведениями из второго версальского цикла (Salon d'automne. Exposition de l'art russe. Paris. 1906. Cat.72). Тем не менее, по прошествии ста лет можно сказать, что Бенуа создал самостоятельное в художественном плане произведение. Он избежал впечатления как имитации работ мастеров прошлого, так и документальной реконструкции, уподобив изображение сцены театра с актерами-«масками» спектаклю в театре марионеток. Это составило принципиальное отличие его гуаши «Итальянская комедия. Любовная записка» от работ мастеров XVIII века на ту же тематику, в которых изображены представления с настоящими актерами.

Театрики марионеток – уменьшенные копии зданий настоящих театров – появились в Италии в конце XVII века и сразу же снискали широкую популярность, которую они сохраняли на протяжении XVIII и даже XIX веков. Марионетки разыгрывали на их сценах популярные оперы и балеты. Подобный венецианский театрик Шура Бенуа получил в раннем детстве в подарок от бабушки по материнской линии Ксении Ивановны Кавос. На склоне лет он с удовольствием вспоминал в мемуарах, как из своих поездок в Венецию «она привозила мне, младшему из ее внуков, то труппу преуморительных фантошек, то целый театрик» [Бенуа, 1993, с. 40].

Детские впечатления, которые Бенуа высоко ценил на протяжении всей жизни [Бенуа, 2010, с. 473], повлияли, по всей видимости, на первое воплощение его фантазии на тему Итальянского театра. Более того, художник изобразил в гуаши «Итальянская комедия. Любовная записка» актеров как «живых марионеток», лишив их нитей. Кукольное начало его героев проявилось в четких, лаконичных жестах и позах, а также в фигурах, специфику которых передает только костюм. В результате двойной метаморфозы Бенуа впервые создал в гуаши «Итальянская комедия. Любовная записка» яркий образ спектаклей Итальянского театра и подошел к видению театральности жизни французского общества эпохи абсолютизма в целом, что воплотил в своих дальнейших работах. В конце 1905 года, практически в то же время, когда он работал над гуашью, Бенуа писал в статье «Художественная реформа» для газеты «Слово»: «Вельможи и potentаты играли во всем, что было действительно прекрасного в той жизни, роль фантошей, нитки которых двигали художники, и ее “прошловековая” феерия не что иное, как грандиозная и гениальная художественная фантазия» [Эткинд, 1989, с. 147-148].

Наиболее яркое воплощение видения Бенуа эпохи абсолютизма во Франции как театрального действия получило в гуаши «Прогулка короля» (1906, ГТГ), в которой он изобразил прогулку короля Людовика XIV с герцогиней Бургундской в сопровождении свиты в парке Версаля. Он изучал труды по истории и памятники изобразительного искусства при работе над этой гуашью (запись в дневнике за 6 января 1906) [Бенуа, 2006, с. 45], создав произведение исторически достоверное и в то же время очень яркое и выразительное в художественном плане.

Современники Бенуа сразу же увидели марионеток в фигурах короля и придворных. В том же 1906 году его приятель, поэт и художник Максимилиан Волошин написал о героях гуаши «Прогулка короля»: «Это не живые люди, это марионетки той эпохи, но марионетки, созданные сознательно и с полным совершенством <...>. Марионетки – это условное, почти карикатурное обобщение фигуры и жеста» [Волошин, 1906, с. 96]. Тремя годами позже художественный критик Сергей Маковский тоже увидел в них марионеток: «какой-то игрушечный, кукольный, загадочный мир марионеток, разыгрывающих маленькие смешные комедии. <...> Сам король в сопровождении причудливой

A.Ye. Zavyalova "Toy, puppet, mysterious world":
Images of puppets in the works of Alexander Benois

свиты <...> веселые маски, парадоксальные тени, призраки-куклы <...>» [Маковский, 1999, с. 189]. Правда, здесь нельзя исключать влияние книги Бенуа «Русская школа живописи в XIX веке», которую Маковский, посещавший собрания редакции журнала «Мир искусства», вне всякого сомнения, знал. В пользу этого предположения свидетельствует и тот факт, что он назвал персонажей фантазийных работ Сомова на тематику XVIII века «куклами в пудренном парике» [Маковский, 1999, с. 193]. Влияние упомянутой выше статьи Волошина, опубликованной на страницах журнала «Золотое Руно», на восприятие Маковским гуаши «Прогулка короля» также нельзя исключать. В любом случае, сделанное и Волошиным, и Маковским сравнение персонажей Бенуа с марионетками очень убедительно, и оно основательно вошло в труды отечественных исследователей [Лапшина, 1972, с. 58; Круглов, с. 207; Эткинд, 1989, с. 68-69].

Большую роль в создании подобного впечатления в гуаши Бенуа «Прогулка короля» играет не столько «деревянная» пластика фигур сама по себе, сколько сопоставление ее с динамичной скульптурой барочных путти (1710, ск-р Арди) в «Фонтане детей», мимо которого шествует процессия гуляющих. Не только идея сопоставления «неживых живых» и «живых неживых» персонажей в гуаши Бенуа, но и ее формальное воплощение восходит к гравюре на дереве «Фридрих Великий на террасе Сан-Суси» (1840-е) по рисунку Адольфа Менцеля из его цикла иллюстраций для книги Франца Куглера «История Фридриха Великого» (1840-1842). В ней изображен старый, высохший император на террасе возведенного по его проекту дворца Сан-Суси рядом с опять же динамичной, только рокайльной скульптурой путти (1745-1747, ск-р Ф.К. Глуме). Балюстрада террасы образует четкую горизонталь в рисунке и является как бы сценой, на которой представлены безразличные друг к другу «старый Фриц» и жизнерадостные путти. Книга Куглера с иллюстрациями Менцеля была хорошо известна в России. Увидевшая свет в Германии в 1840-1842 годах, она уже в 1844 году была издана в России на русском языке. Более того, именно этот лист Менцеля, которого Бенуа считал одним из своих кумиров, был воспроизведен на страницах журнала «Мир искусства» в 1903 году (том IX). Нет сомнений, что он хорошо знал данное произведение и почувствовал заключенную в его структуре театральность и аллегоричность, граничащую с символизмом, что впоследствии использовал, скорее всего, неосознанно, в гуаши «Прогулка короля».

Тема «живых» марионеток, которые ведут самостоятельную жизнь, присутствует и в других фантазийных работах Бенуа версальского цикла 1905-1906 годов, таких как гуашь «Зимний сон» (1906, местонахождение неизвестно) и акварель «Свадебная прогулка» (1906, Нижегородский государственный художественный музей Нижнего Новгорода), но ее кульминацией можно считать гуашь «Китайский павильон. Ревнивец» (1906, ГТГ). Не только герои этого произведения, но также архитектура и пейзаж производят впечатление искусной и, в то же время, живой декорации. Такое впечатление создают отражения звезд, слегка дрожащие на глади воды.

Гуашь «Китайский павильон. Ревнивец» явилась наиболее законченной и цельной реализацией намерения художника следовать только за своей фантазией, которое он занес в дневник 29 июня 1906 года: «Больше простоты и фантазии. Поменьше документальности. Довольно ученья, и за фотографией не угонишься» [Бенуа, 2008, с. 93]. Отправной точкой для фантазии Бенуа в этом случае послужил китайский бронзовый фонарь, который он увидел в Париже в одной из антикварных лавок в конце 1905 года [Бенуа, 2001, с. 120]. В гуаши этот фонарь превратился в небольшое здание, и дал ей первую часть названия. Ее можно считать основной, так как, описывая в дневнике работу над этим произведением, занявшую с перерывами три месяца, художник называл свою гуашь «Китайский павильон».

Нельзя исключать, что на замысел данного произведения повлияла новелла Теофиля Готье «Павильон на воде», в которой описан китайский павильон на берегу озера, отражающийся в глади его вод. Бенуа был увлечен творчеством этого писателя с гимназических лет, но в начале 1900-х годов он обратил особое внимание на новеллы Готье под влиянием своего близкого друга, художника Константина Сомова. Они очаровали Бенуа «смесью чего-то кошмарного, привиденческого с

А.Е. Завьялова *«Игрушечный, кукольный, загадочный мир»:*
образы марионеток в творчестве Александра Бенуа

явлениями вполне реальными» [Бенуа, 2011, с. 461]. Самые характерные детали китайского сооружения, такие как «каждый край крыши был украшен резьбой в виде листвы и драконов» [Готье, 1991, с. 342] и «оригинальное сплетение уродливых ветвей образовало балкон» [Готье, 1991, с. 342], которыми писатель наделил свой китайский павильон, можно также увидеть в гуаши Бенуа. Примечательно, что «уродливыми» Готье в 1846 году, когда была написана новелла «Павильон на воде», назвал, по всей видимости, декоративные детали в виде побегов, характерные для шинуазри. Их можно видеть, например, в ограде Большого Китайского моста в Царском Селе (1784-1786, арх. Ч. Камерон), который Бенуа прекрасно знал с раннего детства. Подобными побегами он украсил ограду террасы своего павильона, вплетя в них свои инициалы.

Фигура галантного аббата, любезничающего с дамой на террасе павильона, и гондолы, причаленные к ней, раскрывают участие впечатлений от воспоминаний итальянского авантюриста и путешественника XVIII века Джакомо Казановы «История моей жизни» в замысле гуаши «Китайский павильон. Ревнивец». Во время своих приключений в Венеции знаменитый любовник имел сан аббата, и многие из них произошли в доме свиданий на острове Мурано – тоже «павильоне на воде». Работая над гуашью, Бенуа читал мемуары Казановы для удовольствия. «Весь полный Казановой, я наслаждался в высшей степени (музыкой Гайдна. – А.З.). Вообще, весь вечер вышел удивительно поэтичным, и во сне я видел продолжение с весьма эротической окраской», – записал он в дневнике 30 августа [Бенуа, 2008].

Галантное происшествие, происходящее на террасе павильона, повлекло, по всей видимости, появление второй части названия гуаши «Китайский павильон. Ревнивец». Ревнивцы являются действующими лицами многих произведений литературы и изобразительного искусства в XVIII столетии и вынесены в их заглавия или названия. Здесь нужно упомянуть, прежде всего, пьесы Карло Гольдони «Ревнивцы», «Ревнивый купец», «Ревность Линдора», упомянутые в его воспоминаниях, которые Бенуа с упоением читал в начале 1906 года. «Я с наслаждением читаю милого итальяшку Гольдони», – записал он в дневнике 13 и 14 января о его «милейших мемуарах» [Бенуа, 2006, с. 101]. Можно также вспомнить пьесы Якопо Анджело Нелли «Ревнивец в клетке», Антуана Монфлери «Школа ревнивцев» и картину Антуана Ватто «Ревнивцы» (1712), известную по гравюре (1735) Луи Жерара Скотэна. Бенуа, очевидно, заметил эту тенденцию и привнес ее в свое произведение благодаря второй части названия для ощущения эпохи, так как с сюжетами вышеназванных пьес и картины его произведение не связано.

Суммируя приведенные выше наблюдения, можно видеть, что в книге «Русская школа живописи в XIX веке» и в гуаши «Прогулка короля» Бенуа, обращаясь к образу марионеток, выступил продолжателем традиции его интерпретации как лишенных собственной воли кукол, сложившейся в европейской художественной литературе на протяжении XIX столетия. В то же время, в гуашах «Итальянская комедия. Любовная записка», «Зимний сон», «Свадебная прогулка» и «Китайский павильон. Ревнивец» он представил совершенно новое прочтение образа марионеток как самостоятельных персонажей. Бенуа в этих произведениях на десять лет предвосхитил слова Юлии Слонимской, создателя театра кукол в Петербурге в 1910-е годы, о том, что марионетка воплощает собой «победу жизненных сил над бездушным веществом. <...> Кусочек дерева движется, живет и вызывает страсти, как существо особой породы, созданное чарами искусства» [Слонимская, 1916, с. 43]. Однако переосмысление образа марионетки в гуашах Бенуа произошло спонтанно, так как образ, близкий ожившей кукле, был необходим ему для создания правдоподобного в художественном плане, лишенного впечатления подражания и документальной реконструкции, образа XVIII столетия.

ИСТОЧНИКИ

1. Бенуа А. Дневник, 1908–1916; Воспоминания о русском балете. – Москва: Захаров, 2011.
2. Бенуа А. Дневник 1905 года // Наше наследие. 2001. № 58. – С.104-125.

A.Ye. Zavyalova “*Toy, puppet, mysterious world*”:
Images of puppets in the works of Alexander Benois

3. Бенуа А. Дневник 1906 года // Наше наследие. 2006. №77. – С.72-104.
4. Бенуа А. Дневник 1906 года // Наше наследие. 2008. №86. – С.46-77.
5. Бенуа А. Дневник. 1918-1924. – Москва: Захаров, 2010.
6. Бенуа А. Мои воспоминания. Кн. I-III. – Москва: Наука, 1993.
7. Бенуа А. Мои воспоминания. Кн. IV-V. – Москва: Наука, 1993.
8. Бенуа А.Н. Русская школа живописи. – Москва: Арт-Родник, 1997.
9. Волошин М. Первая выставка интернационального Общества акварелистов // Золотое Руно. 1906. №3.
10. Готье Т. Павильон на воде // Готье Т. Два актера на одну роль. – Москва: Правда, 1991.
11. Гофман Э.Т.А. Необыкновенные страдания директора театра // Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений. В 6 тт. Т.1. – Москва: Художественная литература, 1991. – С.375-461.
12. Маковский С. Страницы русской художественной критики // Маковский С. Силуэты русских художников. – Москва: Республика, 1999.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берковский Н. Романтизм в Германии. – Москва: Азбука-классика, 2001.
2. Круглов В. Александр Николаевич Бенуа. – Санкт-Петербург: Художник России, Золотой век, 2001.
3. Лапшина Н. Мир искусства. – Москва: Искусство, 1972.
4. Слонимская Ю. Марионетка // Аполлон. 1916, №3.
5. Эткинд М. А.Н. Бенуа и русская художественная культура. – Ленинград: Художник РСФСР, 1989.

SOURCES

1. Benois A. *Dnevnik 1905 goda* [Diary of the 1905 year] in *Nashe nasledie* [Our heritage] 2001. №58. Pp.104-125.
2. Benois A. *Dnevnik 1906 goda* [Diary of the 1906 year] in *Nashe nasledie* [Our heritage] 2006. №77. Pp.72-104.
3. Benois A. *Dnevnik 1906 goda* [Diary of the 1906 year] in *Nashe nasledie* [Our heritage]. 2008. №86. Pp.46-77.
4. Benois A. *Dnevnik* [Diary]. 1918-1924. Moscow, Zaharov, 2010.
5. Benois A. *Moi vospominanija* [My memoires]. Vol. I-III. Moscow, Nauka, 1993.
6. Benois A. *Moi vospominanija* [My memoires]. Vol. IV-V. Moscow, Nauka, 1993.
7. Benois A.N. *Russkaja shkola zhivopisi* [The Russian school of painting]. Moscow, Art-Rodnik, 1997.
8. Benois A. *Dnevnik, 1908-1916; Vospominanija o russkom balete* [Diaries, 1908–1916; Reminiscences about Russian ballet]. Moscow, Zaharov, 2011.
9. Voloshin M. *Pervaja vystavka* [The First exhibition] *internacional'nogo Obshhestva akvarelistov* [of the international Society of the water-colour painters] in *Zolotoe Runo* [The Golden Fleece]. 1906. №3.
10. Gautier T. *Pavil'on na vode* [Pavilion on the water] in Idem. *Dva aktera na odnu rol'* [Two actors for the one role]. Moscow, Pravda, 1991.
11. Hoffmann E.T.A. *Neobyknovennye stradanija direktora teatra* [Extraordinary suffering of the theater director] in Idem. *Sobranie sochinenij* [Collected works]. Vol.1. Moscow, Hudozhestvennaja literature, 1991. Pp.375-461.
12. Makovskij S. *Stranicy russkoj hudozhestvennoj kritiki* [Pages of Russian art critics] in Idem. *Silujety russkih hudozhnikov* [Silhouettes of Russian artists]. Moscow, Respublica, 1999.

REFERENCES

1. Берковский Н. *Romantizm v Germanii* [Romanticism in Germany]. Moscow, Azbuka-klassika, 2001.
2. Эткинд М. А.Н. *Benua i russkaja hudozhestvennaja kul'tura* [A.N. Benois and Russian art culture]. Leningrad, Hudozhnik RSFSR, 1989.
3. Kруглов В. *Aleksandr Nikolaevich Benua* [Alexandre Nicolaevich Benois]. Saint-Petersburg, Hudozhnik Rossii, Zolotoj vek, 2001.
4. Lapshina N. *Mir iskusstva* [The World of art]. Moscow, Iskusstvo, 1972.
5. Slonimskaja Ju. *Marionetka* [Puppet] in *Apollon* [Apollon], 1916, №3.