

## **ПОВСЯКДЕННА МОДА У ЖИВОПИСІ І ГРАФІЦІ ДОБИ МОДЕРНУ**

Стаття присвячена аналізу естетичних та функціональних особливостей повсякденного європейського костюма на межі ХІХ–ХХ століть. У живописі й графіці видатних художників доби модерну Ж. Бєро, А. Мухи, Л. Бакста. Розглядаються особливості розвитку модних форм костюма під впливом культурних та соціальних явищ, аналізуються новаторські рішення щодо практичного одягу видатного французького кутюр'є ХХ століття П. Пуаре.

*Ключові слова:* повсякденний костюм, практичність, раціональність.

This article analyzes the aesthetic and functional qualities of everyday European dress at the turn of XIX-XX century in painting and drawing important artists of the modern era J. Beraud, A. Mucha, L. Bakst. The features of the development of fashionable dress forms under the influence of cultural and social events, analyzes the innovative solutions practical clothes great French couturiers of the XX century. P. Poiret.

*Key words:* casual clothes, practicality, rationality.

На межі ХІХ–ХХ століть зміни у європейській моді пов'язані з соціальним, художнім та інтелектуальним життям, що визначалося впливом такого явища, як модерн. Незважаючи на те, що модерн мав різні художні особливості залежно від тієї країни, де розвивався («ар-нуво» – у Франції, «ліберті» – в Італії, «югендштил» – у Німеччині, «сецесіон» – в Австрії), він втілював ідею створення цілісного простору, що охоплював усі сфери життя людини.

Образна мова костюма формується у стилістичні єдності з архітектурою, скульптурою, декоративно-прикладним мистецтвом: скрізь панує плавна, текуча лінія, вигнуті обриси. Саме у цей період мистецтво костюма тісно пов'язано з образотворчим мистецтвом – живописом і графікою, відповідно, із творчою співпрацею модельєрів і художників.

Окрім розкішних жіночих суконь складного крою, з характерним S-подібним силуетом на основі корсету, з прозорого шовку, прикрашеного численною кількістю мережива, вишивки, квітів, у цей період продовжує розвиватися раціональний, практичний костюм. Він використовувався для візитів, прогулянок пішки, верхової їзди, різноманітних подорожей. За багатством візуальних образів модерну, що спалахнули у творчості таких художників як А. Муха, Ж. Шере, Анрі де Тулуз Лотрек, а також після російських сезонів С. Дягілева, котрі шокували Париж екзотикою Сходу, в костюмах і декораціях видатних російських художників Л. Бакста, А. Головіна, А. Бенуа, Н. Рєрїха, цей костюм є зовсім непомітним і не має нічого спільного з мереженими воланами і мусліновими оборками. Він складався з жакета і спідниці, іноді, всупереч загальноприйнятим нормам, з жакета і брюк, доповнювався блузою, невибагливим декором. Модний жіночий костюм у стилі «модерн» належав жінці привілейованих класів з обмеженими соціальними ролями, був засобом демонстрування матеріального становища родини; підкреслював жіночність, зніженість і характеризував жінку пасивну, несамостійну, залежну. Нова ж радикальна естетика форм виражала пере-

дчуття реформ, здатних звільнити тіло і відповідати потребам різноманітних сфер діяльності – освіти, медицини, комерції, сфери послуг, мистецтва – котрі усе більше опановували жінки, які активно виборювали свої права у світлі рухів емансипації. Як правило, стриманий раціональний жіночий костюм відповідав призначенню повсякденного одягу, тобто такого, який на перше місце ставить зручність і комфорт.

На противагу жіночому, чоловічий одяг відповідав статусу «ділової людини» з такими характеристиками як активність, заповзятливість, розважливність, цілеспрямованість. Складовими такого костюма були сюртук і брюки, піджак і брюки, доповнені сорочкою, жилетом, краваткою, циліндром.

Модні тенденції за добу модерну висвітлені в численних працях істориків костюма, мистецтвознавців Р. Захаржевської, Т. Плаксіної, І. Блохіної, О. Васильєва та інших. Важливими підґрунтям у дослідженні саме повсякденного одягу зазначеного періоду стали матеріали щодо розвитку модних форм костюма початку ХХ століття, подані у роботі Е. Косаревої [7], випуск з історії моди О. Васильєва, присвячений моді й подорожам [4], монографія французького історика моди А. Латур [9]. Але усе, що стосується саме практичних форм одягу, розкрито фрагментарно, посідає другий план після характерних для стилю модерн тенденцій; відсутні дослідження, з формування практичного стилю, який згодом набуде рис ділового костюма. Отже, *актуальність даної роботи* визначається необхідністю дослідити важливий етап розвитку раціональних форм костюма на межі ХІХ – ХХ століть, відображеного у творах живопису і графіки. *Метою статті* є висвітлення образно-стильових характеристик костюма у взаємозв'язку творчості художників і модельєрів зазначеного періоду.

Базовими матеріалами для дослідження стали видання, які містять репродукції картин художників Ж. Бєро [6], А. Мухи [10], Л. Бакста [2; 5], а також автобіографічне видання видатного паризького кутюр'є ХХ століття П. Пуаре [11].

Жіночі й чоловічі образи межі ХІХ – ХХ століть відображені у багатьох творах образотворчого мистецтва. Розпочати розгляд саме повсякденної моди хотілося б з живописних полотен Жана Бєро (1849 – 1935), французького салонного живописця. Численні образи його героїв – парижан і парижанок – зображені на вулицях Парижа, у сценах і подіях паризького життя, у театрах, кафе. За його картинами можна скласти повну уяву про життя міста і людей у ньому: дізнатися, якими були транспорт, архітектура, як прикрашалися вітрини, як відпочивали і розважалися, працювали і просто переходили вулицю.

У практичний костюм вдягнена його «Модистка на Єлисейських полях» [14]. На ній двобортний жакет сірого кольору з англійським коміром, чорна помірно пишна спідниця, чорна блуза із коміром-стійкою. Вузька смужка білого мережива на комірі поєднується з білими оборками нижньої спідниці, яка виглядає з-під верхньої через те, що дама трохи підняла поділ лівою рукою. Довжина спідниці – до середини литки. Це свідчить про те, що жінка багато ходить пішки, що було б дуже незручним у довгій спідниці. Художник і зображує її в русі, вона поспішає. Хоча це вбрання є яскравим зразком саме практичного одягу, все ж таки силует костюма – вузькі плечі, тонка талія під корсетом, пишна спідниця, бюст, вигнутий вперед, прямо поставлена голова – свідчать про існування цієї практичної моди у межах модерну. У лівій руці – парасолька, у правій – чохли для шляп; судячи з задоволеної усмішки, відбулася вдала покупка, а скоріше за все, чоловік, що стоїть на тротуарі й проводить її поглядом, сказав щось приємне. На чоловікові костюм паризького денді – фрак, доповне-

ний брюками, жилетом, краваткою, циліндром. Характерними аксесуарами для такого костюма є тростина і перчатки.

Дуже схожий образ представлений на картині «Капелюшниця» [14]. Костюм складається з однобортного жакета за чоловічим кроєм, тобто з англійським коміром, та спідниці трапецієвидного силуету. Блакитна блуза доповнена краваткою в тон – теж за зразком чоловічих краваток. Смілива постать і впевнені рухи свідчать про те, що ця жінка є прихильницею незалежних позицій, активного способу життя.

Робота «Модниці Парижа» [14] знайомить нас із костюмами для прогулянок. Костюм на жінці, яка зліва, – червоного кольору, комір, манжети і деталь спідниці оздоблені чорною тканиною із рядами декоративних гудзиків. Костюм на жінці, що справа, чорного кольору з відкладним коміром, доповнений хутряним боа. Про те, що ці костюми для прогулянок, свідчать: довжина спідниць – до кісточок, що було можливим лише для повільної ходи; оздоблення, котре додає жіночності простим формам, а також вишукані аксесуари і доповнення – хутро, шляпи, ридикулі. Такий костюм побудований за схемою костюматальєр, запропонованою англійським кравцем ХІХ століття Джоном Редферном для візитів, прогулянок, занять спортом.

Цікаве різноманіття жіночих і чоловічих образів, що яскраво відображають повсякденну моду, можна побачити на картинах «Кондитерська», «Пан і пані Джелін по дорозі до жокей-клубу» (1877), «Біля мосту Pont De l'Europe» (1878) [14], «Повітряний день на мосту мистецтв» [13] та інших. Перелічені роботи є деталізованими ілюстраціями паризьких буднів, і разом з тим практичної моди «прекрасної епохи». Високосвітські дами, а також жінки, що працюють, – відчули зручність і естетику костюма, який запозичив крій чоловічого, спрощеного за конструкцією та звільненого від квіткових і рослинних декоративних елементів.

Період творчості Альфонса Мухи, пов'язаний з графікою «золотої доби», пронизаний багатими орнаментальними композиціями [10]. Жіночі образи романтично одухотворені, насичені переплетенням складок вбрання, локонів, квітів, орнаментів, візерунків. Серед його робіт виділяється «Портрет місіс Мухи з омелою» (1903). Жінка вдягнена саме у практичний костюм – жакет з англійським коміром, довгу спідницю, що розширюється донизу. Блуза світло-кремового кольору з коміром-стійкою поєднується з блакитним кольором костюма. Під коміром жакета оригінальна деталь – мережена накидка такого самого, як і блуза, світло-кремового кольору, що додає романтичного характеру усьому костюму. Доповнює блузу вузька видовжена краватка – з чоловічого гардеробу – одного тону з костюмом. Дуже виразний приклад побудови структури костюма на основі зближення жіночої і чоловічої моди.

Вже наприкінці ХІХ століття видатний французький кутюр'є Поль Пуаре на початку своєї кар'єри в будинку вишуканого і тонкого паризького майстра високої моди Жака Дусе створював практичний костюм. Про це він пише у своїй книзі «Вдягаючи епоху»: «Я створив цілу колекцію костюмів, котрі склалися з жакета та спідниці з дуже вузькою талією. Ці костюми вдягалися поверх корсета... Поділ спідниці мав збиратися фалдами» [11, 59–60]. Автор приводить ескіз костюма для прогулянок – однієї з перших своїх моделей [11, 57].

У 1901 р. Ж. Дусе запросили до найпрестижнішого будинку моди Чарльза Фредерика Ворта. Син прославленого майстра Гастон Ворт зробив йому пропозицію у такий красномовний і жартівливий спосіб: «...Будинок Ворта з давніх пір вдягає коронованих осіб усього світу та їх придворних. У нас

найзаможніша клієнтура, яка тільки може бути, але ця клієнтура носить не лише парадні туалети. У наш час принцеси іноді їздять в автобусі, а то й ходять по вулиці пішки... Клієнтки запитують прості й практичні сукні. Наша фірма, як знаменитий ресторан, де не бажають подавати нічого, окрім трюфелів. Тому нам необхідно відкрити «відділ жареної картоплі» [11, 74]. Ось так один з найвідоміших модних будинків світу зреагував на нові потреби життя, на необхідність поповнення гардеробу зручним функціональним одягом.

Суттєвим кроком раціоналізації костюма була поява брюк у повсякденному жіночому гардеробі – теж внаслідок впливу Поля Пуаре. Згадаємо, що у XVIII – першій половині XIX століття жінки носили брюки лише як складову костюма для верхової їзди або як маскарадного костюма, коли вони перевдягалися в чоловіків і навпаки. Ці традиції були розповсюдженими в Європі та Росії. В середині XIX століття брюки у вигляді укорочених шароварів (блумерсів) з'являються під впливом руху емансипації та першої реформи жіночого одягу, активізованої американками А. Блумер і М. Джонс, а також через появу велосипеда, популярності занять спортом, активного відпочинку. Але вони не були прийняті як повсякденний одяг.

На межі XIX–XX століть брюки з'являються під впливом Сходу, але на цей раз – вперше за всю історію моди – вони приймаються усіма верствами суспільства, і жінок вже не засуджують за їх повсякденне носіння.

Починаючи з 1909 р. європейська мода значно збагатилася під впливом сходу і слов'янської культури внаслідок грандіозного успіху російського балету під керівництвом Сергія Дягілева. Цьому сприяли музика І. Стравінського і С. Прокоф'єва, костюми і декорації видатних російських художників Л. Бакста, А. Головіна, А. Бенуа, Н. Реріха, надзвичайна хореографія А. Павлової, Т. Красавіної, В. Ніжинського. Декорації і костюми постановок «Клеопатри», «Половецьких танців», «Псковитянки» 1909 р. та інших балетів надали поштовху до нових тенденцій моди. У 1910 р. екзотика сходу підкорила парижан у «Шахерезаді».

Декорації до балетів і ескізи костюмів зібрані й представлені у виданні «Сергій Дягілев і російське мистецтво» [5] та у виданні О. Васильєва «Костюми “Російських сезонів” Сергія Дягілева» [2]. Ескізи костюмів Л. Бакста стали прикладом і джерелом натхнення для ілюстраторів моди: пастельна кольорова гама модерну змінилася на контрастні кольорові поєднання, орнаменти і складні деталі, розшиті золотом тканини, тюрбани з пір'ями, турецькі шаровари. Манера Л. Бакста надзвичайно вплинула і на творчість Поля Пуаре, який відвідував усі прем'єри Російських сезонів. Він вносить у жіночу моду новаторські рішення: категорично відмовляється від корсета, вводить кольорові поєднання яскраво-синього з жовтим, ізумрудного з оранжевим, рожевого з жовтим, а також використовує східні тканини: оксамит, парчу, газ, вишивки сріблом і золотом. У 1910 р. П. Пуаре одягнув манекенниць у «східному стилі» – у костюми з довгими спідницями-брюками, доповнивши образ тюрбанами. Ці моделі у вигляді костюмів для прогулянок і подорожей, а також денних ансамблів Пуаре у своїй книзі називає «шальварами».

У 1911 р. він влаштував грандіозне театралізоване свято «Тисяча і одна ніч», де гості були вбрані в яскраві шовкові шаровари, кольорові манто, справжні персидські костюми. Під впливом нової моди інтер'єри стали меблювати низькими диванами з численною кількістю маленьких подушок; пластика танцю і костюми вражали настільки, що до денних і вечірніх ансамблів дами часто вдягали шальвари, які прикривалися спідницею або тунікою. Спідни-

ця-брюки мали ще одну назву – «танго» – через захоплення танго спочатку Парижем, а потім і усією Європою.

Хвиля захоплення брюками збігається з етапом реформи костюма – боротьбою проти носіння корсетів, підтриманої лікарями та їх доводами щодо шкідливих наслідків їх застосування. Розвиток фізичної культури як серед працюючих жінок, так і представниць вищих соціальних верств, став суттєвим фактором у розвитку модних форм костюма. На це вказує у дослідженні моди ХХ століття О. Косарева: «Увійшло у моду займатися гімнастикою, їздити на велосипеді, грати в теніс, кататися на роликівих і звичайних ковзанах. Для цих занять створювалися спеціальні костюми, більш полегшені й зручні у русі. Окремі елементи і навіть принципи раціонального спортивного костюма почали проникати у повсякденний одяг» [7, 28]. Автор наводить модні ілюстрації, на яких представлений практичний одяг початку століття: повсякденні костюми, дорожні манто, пальто. Характерними рисами цього одягу є запозичення конструкції чоловічого крою, відсутність зайвого декору, практичні тканини, зручність у пересуванні.

Отже, спочатку як одяг для активного способу життя [3], а потім як повсякденний, він став засобом виявлення і підкреслювання природної краси статури і грації руху. Рішення нових форм костюма бачимо в книзі А. Латур «Чарівники паризької моди» [8, 288, 291]. Автор називає це сучасною модою на костюми із звуженою талією в жакетах і вкороченими спідницями, так що з-під них видно взуття.

Одним з найсильніших засобів розповсюдження модних тенденцій була театральна мода. Сценічні костюми демонстрували моду на нові лінії крою, зачіски та інші нововведення. Зразками для наслідування були актриси театру Сара Бернар, Елеонора Дусе, балерина Айседора Дункан.

Сара Бернар – одна з перших актрис, яка з'явилася на сцені, а потім і у повсякденному житті у чоловічому костюмі. Для театральних ролей «Гамлет» і «Орлятко» 1900 р. вона у чоловічих костюмах виразно зображена у художній графіці Альфонса Мухи. «Готуючись до нової ролі у п'єсі Е. Ростана «Орлятко», Бернар приїхала до Відня і відвідала замок Шенбрунн, де жив син Наполеона. Вона розшукувала гравюри із зображенням австрійських солдат у військовій формі й навіть зразки тканин, з яких ця форма була зшита» [8, 207]. Костюм для Сари Бернар у цій виставі створював Поль Пуаре.

Чим можна пояснити такий інтерес актриси до чоловічих ролей і до носіння брюк у той час, коли це сприймалося революційно? Книга С. Бернар «Моє подвійне життя» розкриває не лише цікаві сторінки її життя і творчості, а й неповторні риси епохи, характеристики видатних людей і творчих особистостей, з якими актриса зустрілася на своєму шляху. Описаний період, актриса називає «...першим етапом свого життя – етапом розвитку фізичних і духовних сил» [1, 459]. Мемуари пронизані духом сильної жіночої природи, котрий ніколи не допускав посягань на власну свободу. «Роблячи кар'єру як чоловік, відмовляючись у той же час бути лише актрисою, нехтуючи насмішками, вона займалась живописом, скульптурою, літературою, порушуючи тим самим інтелектуальний порядок тієї епохи, якій аж ніяк не властиво різноманіття творчих захоплень», – пише у передмові до книги К. Ерманн, наголошуючи далі, що мало хто з актрис зіграв стільки чоловічих ролей [1, 6]. Отже, там, де мова йде про порушення певних стереотипів, про наявність чоловічих рис у характері – це обов'язково супроводжується і стилем в одязі, а саме – перевагою чоловічих форм костюма.

Інтерес до брук був притаманний і російським жінкам. Поетеса «срібної доби» – так іменується період розквіту російської поезії 1880 – 1920-х рр. – Зінаїда Гіппіус любила шокувати публіку чоловічими костюмами. Яскравим свідченням цього є графічний портрет, написаний Л. Бакстом на папері у 1906 р., переданий у Третьяковську галерею м. Москви у 1920 р. із колекції російського колекціонера і музиканта С. Кусевицького. Історію цього портрета розповіла старший науковий співробітник галереї В. Бялик: «Зінаїда Гіппіус позувала у костюмі хлопчика – героя оповідання англійської письменниці Бард-нед 1886 р., переведеного на сімнадцять іноземних мов, у тому числі і на російську – лорда Памплера. Він – семирічний американець, котрий волею долі опинився в Англії. Дізнавшись, що від народження він є лордом, герой поводить демократично і дружелюбно з усіма. Цей золотоволосий хлопчик представ перед читачами у чорному бархатному костюмі, у коротких панталонах, у сорочці з мереженим жабо, за модою хлопчиків кінця ХІХ ст.» [14]. З. Гіппіус вбралася у такий костюм. Вона також мала пишну зачіску, але на відміну від хлопчика – гордовитий вираз обличчя. Цей портрет у той час був скандальним, непристойним не лише через оголення ніг, а й через сам факт – перевдягання жінки у чоловічий одяг. У такий спосіб через знаково-сміслові характеристики костюма сталося певне перетілення у чоловічу сутність, виражену у вільному поводженні, провокації, розкутій позі, гордовитому погляді.

У передмові Є. Курганова до книги З. Гіппіус «Живі обличчя» – спогадів про чоловіка Дмитра Мережковського, її віршів і автобіографічної прози, наводиться характеристика З. Гіппіус: «Поряд із боттічеллевським, світлим, в Зінаїді Гіппіус уживався і демонічний, вибуховий початок, схильність до богохульства, більше того, в ній відчувався виклик спокою налагодженого побуту, духовної покірності й смиренню. Загальна гармонійність образу стали не просто зміщеною, – вона вся пронизана трагізмом – суб'єктивним відображенням того катастрофічного часу» [4, 8]. Відомими є характеристики її сучасників у дусі символізму: її називали «декадентською мадонною», «зеленоокою наядою», зухвалою «сатанесою», «відьмою»... Її літературну спадщину – вірші, оповідання, романи, драми, літературну критику, щоденники, мемуари – також вирізняє нежіночність та гостроту думки. «Вона штучно виробила в собі дві зовнішні риси: незворушливість і жіночність. Всередині вона не була спокійною. І вона не була жінкою» [4, 12].

У книзі «На берегах Сени» [9] російська поетеса І. Одоєвцева описує життя російських емігрантів (поетів, письменників) у період післяреволюційної Росії в Парижі, обрисовує їх індивідуальні особистості у житейському оточенні. Є в книзі епізод, присвячений знайомству із З. Гіппіус та Д. Мережковським взимку 1925–1926 рр. у Парижі. З ретельного опису З. Гіппіус наведемо фрагменти, що дозволяють зрозуміти внутрішні мотиви її зовнішності й поведінки: «...вона зовсім не схожа на портрет Бакста..., втім, одним вона все ж таки схожа зі своїм уявним портретом – пристрасним бажанням подобатися, “пробуджувати усюди захоплення”, що пронизує кожен жест, кожне слово» [9, 38]. Фраза, яку вона вимовляла багато разів доречно і не зовсім, була «Я не згодна!», через свою короткозорість весь час тримала в руках монокль з одним склом (його носили старики і снобістські молоді люди, але не дами!); явище жінки з моноклем було зовсім немислимим. «Знала я, звичайно, і вірші Зінаїди Гіппіус. Вони мені не дуже подобалися своєю безстрасністю і, головне, тим, що вона писала про себе в чоловічому, а не в жіночому роді» [9, 36]. Гіппіус

підписувалася чоловічим псевдонімом – «Антон Крайній». Це був жорсткий критик прози і поезії.

Отже, зовнішній вигляд і манера поведінки поетеси демонструють зміну гендерних установок. Вона дозволяє собі жити за власною мораллю і за власною модою, котра надавала можливість опанувати недоступні простори і ролі, приховувала особистісні смисли – демонстрацію переважання чоловічого начала, можливість ідентифікації у певній частині суспільства.

Підводячи підсумки викладеному, можна констатувати, що костюм доби модерну був невід’ємною частиною предметно-просторового середовища, а рішення нових форм костюма було обумовлено розвитком матеріальної і духовної культури суспільства. Поряд з костюмом стилю «модерн» як відгук на потреби часу, на зміну суспільного становища жінок, розвивається практичний, раціональний костюм, який посів місце в гардеробі й сприяв поступовому розвитку одягу з опорою на плечовий пояс. Альтернативою складним формам на корсетній основі стали жакети, спідниці й блузи, які носили жінки, котрі працювали і прагнули підтримати сувору ділову зовнішність, а також представниці вищого світу як одяг для прогулянок, візитів, спорту, відпочинку.

Костюм, незважаючи на потужні кроки щодо раціоналізації костюма, все-таки обмежується призначенням повсякденного одягу, не розповсюджується на широкий загальний споживачів. Це станеться пізніше – після Першої світової війни, у творчості Г. Шанель, що і буде предметом дослідження у подальших публікаціях автора.

### *Література*

1. *Бернар С.* Моя двойная жизнь: мемуари / С. Бернар; [пер. с франц. Н. Световидовой]. – М.: Радуга, 1991. – 464 с.
2. *Васильев А.* История моды: костюмы «Русских сезонов» Сергея Дягилева: вып. 2 / А. Васильев. – М.: Этерна, 2006. – 64 с.
3. *Васильев А.* История моды: Мода и путешествия: Вып. 5 / А. Васильев – М.: Этерна, 2010. – 64 с.
4. *Гиппиус З.* Живые лица: [в 2 кн.]: книга 1/ З. Гиппиус. – Тбилиси: Мерани, 1991. – 400 с.
5. *Дягилев С. П.* Сергей Дягилев и русское искусство; [в 2 т.]. – М.: Изобразит. искусство, 1982. – Т. 1. – 493 с.; Т. 2.
6. *Калмыкова В. В.* История мировой живописи. XIX век. Ориентализм и Салон. / В.В. Калмыкова, В.А. Тёмкин. — М.: Белый город, 2009. – Т.23. – 128 с.
7. *Косарева Е.А.* Мода. XX век. Развитие модных форм костюма. – СПб.: Петербургский институт печати, 2006. – 468 с.
8. *Латур А.* Волшебники парижской моды/ А. Латур; [пер. с франц. Е.А. Макаровой]. – М.: Этерна, 2009. – 424 с.
9. *Одоевцева И. В.* На берегах Сены/ И. В. Одоевцева. – М.: Худож. лит., 1989. – 333 с.
10. *Ормистон Р.* Альфонс Муха. Лучшие произведения / Р. Ормистон; [пер. с англ. И. Голыбиной]. – М.: Арт-Родник, 2010. – 200 с.
11. *Пуаре П.* Одевая эпоху/ П. Пуаре; [пер. с франц. Н.Ф.Кулиш]. – М.: Этерна, 2011. – 416 с.
12. Художник Лев Бакст – портрет писательницы Зинаиды Гиппиус / интервью со старшим научным сотрудником Третьяковской галереи г. Москвы В. Бялик / [Электронный ресурс]. – Режим доступа к сайту: <http://www.echo.msk.ru/programs/tretiakovka>
13. Jean Béraud at the Metropolitan Museum of Art, New York City / [Электронный ресурс]. – Режим доступа к сайту: <http://www.metmuseum.org/collections>
14. Displaying artworks for Jean-Georges Béraud / [Электронный ресурс]. – Режим доступа к сайту: <http://www.the-athenaeum.org/art/detail>