

УДК 316.7:687

Ковалева Анфиса Юрьевна

аспирант НОУВПО Гуманитарный университет
(г. Екатеринбург)
E-mail: anfi-kay@mail.ru

Kovaleva Anfisa Yur'evna

Postgraduate Student, Liberal Arts University –
University for Humanities (Ekaterinburg)

Брандт Галина Андреевна

д-р филос. наук, завкафедрой социально-
гуманитарных дисциплин, НОУВПО Гумани-
тарный университет (г. Екатеринбург)
E-mail: gbrandt@bk.ru

Brandt Galina Andreevna

Doctor of Philosophy, Associate Professor, Head
of the Humanities Chair, Liberal Arts University –
University for Humanities (Ekaterinburg)

**КОСТЮМ БОГЕМЫ
СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА
КАК «ВЫСКАЗЫВАНИЕ»:
К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА**

**THE SILVER AGE
BOHEMIA'S COSTUME:
A PROBLEM STATEMENT**

Аннотация

В статье рассматривается костюм в семиотико-коммуникативной теоретической парадигме. Выделяются два вида костюмной коммуникации: костюм как текст и костюм как высказывание. Высказывание может быть индивидуальным и групповым. Обращение к костюму богемы Серебряного века, рассматриваемой в статье в качестве артистической субкультуры, обосновывается тем, что он являл собой отчетливое специфическое культурное высказывание, где индивидуальное и групповое сосуществовали в органичном единстве.

Ключевые слова: костюм; богема; Серебряный век; артистическая субкультура.

Abstract

The article presents the costume in theoretical semiotic and communicative paradigm. There are two types of costume communication: the costume as a text and the costume as an expression. The expression can be both individual and group statement. Turning to costume of the Silver Age bohemia (which authors consider as the artistic subculture) is motivated by the idea that the costume provided a clear specified cultural expression where the group and the individual coexisted in harmony.

Keywords: costume; bohemia; the Silver Age; artistic subculture.

Одежда и костюм

Человек в социокультурном контексте не существует без костюма. Костюм находится в знаковом отношении с телом человека; «как чистая осязаемость тело не может ничего значить, одежда же обеспечивает переход от чувственного к смыслу» [2. С. 293]. Термины «одежда» и «костюм», на первый взгляд, схожи по значению. Однако, на наш взгляд, важно различать одежду как совокупность предметов, покрывающих тело человека и предназначенных защитить его от воздействий окружающей среды, и костюм, который прежде всего несет коммуникативную функцию, передает информацию окружающим об его, в буквальном смысле, «носителе». Он всегда содержал информацию о возрасте, половой и этнической принадлежности человека, его социальном статусе, профессии, ценностных предпочтениях. Однако сегодня резкая смена культурной ситуации и способов коммуникаций породила потребность в новых знаках (языках), в том числе и в языке костюма.

Так, в современном мире, где социальный, профессиональный, возрастной и т. п. статус в определенных контекстах может быть стертым, традиционные костюмные коды распадаются, костюм все больше становится материалом конструиру-

© Ковалева А. Ю., Брандт Г. А., 2015

вания, прежде всего, личной, а не коллективной идентичности. Тем не менее в множасьих субкультурах, особенно молодежных, костюм продолжает играть важную роль как индикатор коллективной принадлежности, но совсем иной, чем, например, маркер социальной стратификации. Нам представляется продуктивным разделить понятия «костюм-текст» и «костюм-высказывание», это поможет точнее вычлениить механизмы построения и прочтения идентичности человека через костюм. А для выявления технологии символической трансформации костюма-текста в костюм-высказывание, продуктивным материалом, на наш взгляд, является богема Серебряного века, потому что здесь мы видим образец яркого многослойного культурного высказывания по поводу своей групповой идентичности, это своеобразный манифест, представленный не только в словесном, но и в знаково-телесном выражении.

Костюм как текст и высказывание

Методологическим основанием нашего исследования является теория Ролана Барта, который перешел от изучения знаковых систем, целенаправленно используемых людьми, к знаковым системам, которые людьми не осознаются, хотя ими и используются, более того, во многих случаях ими управляют. В рамках разработанной им научной дисциплины семиологии был создан метод, позволяющий видеть широкий спектр явлений культуры как структурную языковую модель. Центральной для этого метода является идея знака как коммуникационной точки опоры в языковой системе: это может быть слово, образ, звук, деталь одежды, которая, в сопоставлении с другими, порождает тот или иной смысл [15. С. 43]. Такими знаками в костюме являются: тип костюма, силуэт, цвет, фактура ткани, расположение деталей и декора, манера ношения.

Как отмечает Барт, «сколь бы ни была функциональна реальная одежда, она всегда содержит в себе и сигналетическое начало» [2. С. 158]. То есть костюм, являясь значением совокупности знаков, всегда что-то «сигнализирует», о чем-то рассказывает, иными словами это всегда текст, который обращен к окружающим. Однако это совсем не значит, что текст этот имеет автора, поскольку часто создатель данного текста не отдает отчета в его коммуникативной природе, т. е. сам не воспринимает его как текст, как послание. Мы постоянно видим костюмные послания окружающих, например: «не подходите ко мне, я другой» (капюшон, темные цвета, агрессивный пирсинг), «я слежу за модой» или прямые маркировки костюма, когда нам посылают сообщения «я полицейский»; т. е. любой костюм является текстом. Однако это совсем не значит, что человек, надевающий темный жилет с глубоким капюшоном или, напротив, розовую мини-юбку с ярко-зеленым лифом сознательно хочет дать какие-то сигналы окружающим. Сигналы идут, поскольку текст всё равно вызывает к прочтению, но совсем иное дело, когда мы видим в костюме авторский текст, т. е. высказывание.

Только сознательное построение через костюм собственной идентичности («идентичность – это символическое средство объединения с одними и дистанцирования от других» [6. С. 45]) превращает его носителя в автора высказывания. Текст костюма, как правило, конструируется неосознанно, и любое высказывание есть текст, но не каждый текст является высказыванием. Так, например, в фильме В. Тодоровского «Стиляги» основной конфликт выражается на языке костюма. Брюки, куртки, обувь, в которые одеты «комсомольцы», в совокупности являются текстом, который просто свидетельствует – «нормальный» для одних и «жлоб» для других, в то время как костюм стилиг – это отчетливое высказывание, сознательная конфронтация с миром «одинаковых», «серых», «скованных одной цепью» людей.

Вообще, на наш взгляд, текст костюма как *высказывание* особо ярко проявляется в субкультурах. Костюм – это первое, что сообщает нам о принадлежности человека к субкультуре, здесь мы получаем отчетливое высказывание: *я принадлежу к этому сообществу*. Ведь субкультура, как правило, формируется на отличии или даже противостоянии по отношению к доминирующей культуре [12]. Например, хиппи, протестуя против войны во Вьетнаме, буржуазных ценностей, в том числе своим внешним видом протестовали и против общепринятой моды. Они одевались в рваные джинсы, длинные юбки (когда все ходили в мини), романтические струящиеся блузы с этническими мотивами (в то время в моде была геометрия). Костюм хиппи не просто «сообщал» о своей инаковости, а указывал на проблемы общества, например на подмену подлинных смыслов ценностями престижа и комфорта. Да и вообще очевидно, что в костюме мы всегда, так или иначе, видим *отражение* основных смыслов и идей определенной субкультуры. Например, мистическое, депрессивное мировоззрение «эмо», основанное на романтизации смерти (*dark romantic*), с акцентом на возвышенную любовь, сворачивается в знаки черного и ярко-розового цвета, металлических украшений. Костюм как бы «высказывает» *идею субкультуры*.

Богема Серебряного века как субкультура

Обратимся к Серебряному веку. Определенной даты начала Серебряного века нет, да и само понятие не утверждено как научный термин¹. Поэтому можно говорить, очень приблизительно, что это культурный феномен рубежа XIX–XX веков в России. Время острой динамики социально-политических процессов на фоне войн и революционных событий. Реальность русской жизни того периода казалась неустойчивой, временной, иррациональной. Прервались вековые традиции, организующие прежде устойчивый образ мира. «Вещи умерли, – писал Шкловский в те годы, – мы потеряли ощущение мира, мы подобны скрипачу, который перестал осязать смычок и струны. Мы не любим наших домов и наших платьев и легко расстаемся с жизнью, которую не ощущаем» [3. С. 10]. Декадентские² настроения общества, главной особенностью которого является его растерянность перед резко изменившимся миром, явная *театрализация* поведения и быта, *игра*, – стали определять характер художественной культуры, стиль жизни ее создателей. Стоит отметить, что термин «Серебряный век» принято соотносить с периодом русской поэзии, по аналогии с «Золотым веком». Но «Серебряный век» – более широкое историческое явление, которое относится не только к подъему в литературе, но и к взлету всей культуры рубежа веков. Мы, с учетом наших задач, остановимся на рассмотрении феномена *богема* как творческой квинтэссенции культуры Серебряного века (сообщества поэтов, художников, театральных деятелей, писателей и их окружения), на особую природу, функцию и назначение костюма этой субкультуры.

Но прежде обратимся к самому понятию – «богема». Исторические истоки богемы принято относить к началу XIX века. Именно во Франции богема впервые появилась и сложилась как культурный, социальный и исторический феномен. Богемцами называли цыган, пришедших из Восточной Европы, поселившихся в

¹ В Литературном энциклопедическом словаре [19] он никак не выделен. Словосочетание «Серебряный век» ввели сразу несколько человек – философ Николай Бердяев, художник Сергей Маковский и поэт Николай Оцуп. С. Маковский в своих воспоминаниях настаивает, что он начался с выходом в 1899 году журнала «Мир искусства». Некоторые историки считают точкой отсчета выход в 1894 году «Критических заметок к вопросу об экономическом развитии России» Петра Струве (см. об этом: [3. С. 5]).

² Декадентство (фр. *decadence*, упадок) – общее наименование кризисных явлений в культуре рубежа XIX–XX веков в России. Многие мотивы декадентского умонастроения позднее стали достоянием модернистских художественных направлений [14. С. 71].

Париже, а также представителей городских низов – мелких воров, фокусников, шулеров, шпагоглотателей. Эти маргинальные группы объединяла свобода нравов, безденежная, кочевая жизнь в радостях зрелища, что вызывало презрительное отношение горожан в Париже XIX века. Их приоритеты всегда отличны от тех, которые господствуют в культуре мейнстрима.

Начиная с 1830-х годов, термин *bohémian*, сохраняя отрицательные ассоциации, начинает соотноситься с понятием «артистизм». Богемный – «цыганский», «анархический» – образ жизни стал популярен в сообществах романтиков³, которые отличались собственным стилем «бытового» богемного поведения. В эпоху европейского романтизма происходит смысловое преобразование термина «богема», в основе которого лежит изменение отношения к искусству: «искусство» – это, прежде всего, *стиль жизни*, а не создание конкретного произведения» [5. С. 332]. Образ богемы, как принадлежность к артистической среде, закрепляется после выхода в свет романа французского писателя Анри Мюрже «Сцены из жизни богемы» (1849), где повествуется о сообществе молодых художников, музыкантов, писателей, студентов с Монмартра. Они бедны, но амбициозны и намерены зарабатывать на жизнь именно искусством. Мюрже классифицирует богему, исключает из нее цыган и представителей городских низов, но по-прежнему сохраняется направленность на нарушения норм и правил в обществе как объединяющий характер этих людей. Появляется «официально утвержденная богема» как синоним художников и артистов всего мира [9], как своеобразная *артистическая субкультура*.

Подчеркнем, что богема Серебряного века в России была не заимствованным, а самостоятельным культурным *явлением*⁴. Как пишет О. Аронсон, «феномен богемы всегда находится “между” при любом разделении, так как в нем сосредоточено противостояние “традиции” и “стремления к революции”, как момент распада, указатель возможных зон свободы в пространстве общества, культуры или истории» [1. С. 71]. Именно такая ситуация в России предопределила появление богемы. Время радикальных перемен, расцвета духовной культуры, поиска, ориентированного на создание нового искусства, не могло не породить людей особенных, с ярко выраженной индивидуальностью и со стремлением подчеркнуть ее.

Действительно, богема Серебряного века – это амбициозные, эксцентричные личности, люди с радикальными политическими взглядами, юные авантюристы, свободные от страха быть другими. Их объединяет стремление к самовыражению, индивидуализм во всем, для них свобода творчества – основная мировоззренческая ценность. В богеме употребляется особый язык, полный оборотов, подхваченных в художественных мастерских, за кулисами и в редакциях, иронический, добавленный неологизмами. И конечно, характерные поведенческие признаки – сознательная экстравагантность в одежде, манере держаться, всегда быть на виду – становятся самостоятельной художественной задачей. Богема присутствует в пространстве жизни и творчества со сложившейся «инфраструктурой» – кафе, салонами, артистическими кабачками, книжными магазинами, галереями и издатель-

³ Группа «Jeunes-France», где было принято носить бороды, экзотические костюмы и устраивать «черные макабрические» вечеринки в антураже из звериных шкур, Теофиль Готье, Жерар де Нерваль, которые снимали вместе комнаты в парижских мансардах, и Петрус Боэль одно время входили в кружок «Le Petit Cénacle». Каждый из них отличался собственным стилем «бытового» богемного поведения, этот романтический опыт стал архетипом артистического существования [5. С. 330].

⁴ Часто отечественные субкультуры являются аналогами западных образцов. Стили, ритуалы и ценности во многих случаях заимствованы и переосмыслены в соответствии с особенностями российской ментальности. Для молодежных субкультур Запада источником «романтизированного и идеализированного образа другой цивилизации или культуры» стали буддийский Восток, Африка, культуры североамериканских индейцев (цит. по: [6. С. 29]).

скими домами. Возникшие на рубеже 10-х годов XX века маленькие театры, кабаре («Летучая мышь», «Кривое зеркало», «Бродячая собака»), связанные с именами крупнейших режиссеров, актеров, художников, музыкантов и людей из их ближайшего окружения, – вот среда, где оформляется данная субкультура. То есть *артистизм* для рассматриваемого сообщества является, действительно, необходимым атрибутом.

Костюм богемы Серебряного века

Происходил поиск и нового внешнего облика, так как с понятием костюм неразрывно связано представление об идеале человека, о том, что «в человеке всё должно быть прекрасно», как говорил А. Чехов. «Современные мужские платья однообразны, шаблонны и всех обезличивают», – высказывался Н. Брешко-Брешковский. «Художник должен стать заклинателем вещей» – это убеждение М. А. Волошина разделяли многие деятели русского искусства, решившие заняться созданием костюмов [17]. Русский художник М. Ф. Ларионов предлагал программу реформирования мужского костюма и не раз высказывал ее в печати [Там же]. Лев Бакст в статье «Путь к классицизму», формулируя свой взгляд на моду, четко осознавал идейно-смысловую значимость костюма: «Пора же установить, что то течение, то правильное чередование вкусов культурной части человечества, которое мы называем не без некоторой усмешки – Модюю, есть, в сущности, одно из *колебаний художественной идеи* в человечестве» [16. С. 47].

Тут стоит напомнить, что существовал целый ряд государственных указов XVIII–XIX вв., регламентирующих формы одежды⁵, что говорит о большом значении, которое придавалось костюму, прежде всего как выразителю сословных различий и идей дворянства. На этом фоне особенно отчетливо были видны костюмные экзерсисы богемы того времени. «Невозможно представить себе Константина Сомова, признанного мастера галантных сцен, – пишет Юлия Демиденко, – тщательно и любовно воссоздавшего в своих картинах “дух мелочей прелестных и воздушных”, одетым в унылый старомодный сюртук или в темную рабочую блузу. Он носил сюртуки особого покроя, выполненные на заказ, чрезвычайно изысканные галстуки». Богема Серебряного века, резко противопоставлявшая себя «массе», регламентациям мейнстрима, искала новизны и необычности, прежде всего ценилась *исключительность*. Персональный вкус владельца костюма создавался и подчеркивался с помощью деталей («особый крой», детали, «изысканные галстуки»...) в костюме, которые и становились знаками их исключительности. Представителю богемы важно не только понимать (ощущать), но и *показать* свою исключительность, визуально «высказать» ее. «Одетый не по сезону легко, со львиной застежкой на груди, в широкополой черной шляпе, надвинутой на самые брови, он казался членом сицилианской мафии, игрою случая заброшенным на Петроградскую сторону. Его размашистые, аффектированные, резкие движения, традиционные для всех оперных злодеев, басовый регистр, prognathическая нижняя челюсть, волевое выражение которой не ослабляло даже отсутствие передних зубов» – так Б. Лившиц описывает внешность Маяковского времен “Бродячей собаки”. Лившиц и сам ходил то в громадном галстуке из яркой набивной ткани, то в черном жабо прокаженного Пьеро» [11. С. 124].

Впрочем, костюмная речь нередко свидетельствовала и о коллективной идентичности внутри богемы. «Его появления были внезапны... Билибин знал, что он хорош, и своими неожиданными нарядами удивлял товарищей. Он мне очень за-

⁵ В царской России было очень распространено форменное платье. Военные и служащие полиции и жандармерии, учащиеся высших и средних школ, служащие путей сообщения, чиновничество всех 14 классов должны были носить установленную форму. Форменная одежда была приسوена и учащимся высших, средних и низших учебных заведений [7. С. 138].

помнился, когда приходил в *ярко-синем сюртуке*» – так рисует портрет близко знавшая его А. П. Остроумова-Лебедева [10. С. 399]. Однако Иван Яковлевич Библибин постоянно подчеркивал в своем внешнем облике и свою мировоззренческую приверженность русофилам, сторонникам национальной идеи, облачаясь в деревенские, а чаще в псевдодеревенские наряды. Поддевки, шелковые рубахи-косоворотки, сафьяновые сапожки, лапти и т. п. с удовольствием использовали в своем костюме Есенин, Клюев, Шаляпин. Интересно, что традиционный русский костюм имеет свое сложное символическое значение, он транслирует не только сословные различия (одежда богатой, зажиточной или бедной крестьянской семьи), но и множество других знаков, связанных с местными традициями. Так, «сафьяновые сапожки», которые упоминаются в русских летописях еще в X веке, противопоставляются лаптям как знак аристократии, чего не скажешь о поддевках и косоворотках. То есть поддевки, рубахи, сапожки, не дифференцируясь, сливаются в текст, который взывает к прочтению, как «русское» вообще, как «русский стиль». И то, что это именно высказывание (а не просто текст) демонстрируют нам и творчество Есенина («Гой ты, Русь моя родная...»), «Библибинский мир», ставший символом русской старины, былины, сказки, знаменитые русские распевы Шаляпина. Интересно, что меняется и смысл знака, который становится символом не «русского костюма», а одним из знаков принадлежности к определенному сообществу. «Позвольте, почему вы в *поддевке*⁶, ежели вы не писатель? Ах, вы швейцар!» – пишет Влас Дорошевич (цит. по: [8. С. 219]).

В этой связи нельзя не сказать и о другой тенденции, отмеченной интересом к английскому дендизму. Это тенденция характерна для «западников», она очень ценилась, например, в кругу деятелей «Мира искусства». С. Дягилев, Л. Бакст, А. Бенуа, Д. Д. Филозофов, А. Нурок – все они были отменными модниками дендистского толка. И не только они. Обратим внимание на знаменитый портрет кисти Л. Бакста (1906) одной из самых экстравагантных представителей богемы Зинаиды Гиппиус. Здесь мы видим даму с пышной прической и надменным выражением лица, в мужском платье, в кюлотах и батистовой манишке щеголя XVIII века, удобно развалившуюся в кресле. В этом образе ей удалось тонко реализовать весь потенциал культурного шока, заложенный в дендистской андрогинности, причем если мужчин-денди обычно обвиняли в излишней женственности, то здесь, напротив, женщина как будто «присвоила» себе символические атрибуты мужественности – и свободный костюм, и раскованную позу, и высокомерный взгляд [4. С. 278]. Сам факт переодевания женщины в мужское платье в XIX веке становится радикальным высказыванием. Но она усилила эффект, выбрав не цветные узорчатые шелка, как полагалось для кавалера XVIII века, а черный бархат, который носили в России того времени только в трауре. Нарушение запретов, шокирование общества – к этим приемам в создании своих образов Гиппиус прибегала постоянно. По воспоминаниям ее современников, она сознательно провоцировала окружающих на отрицательные эмоции в свой адрес. Ей нравилось, когда ее называли «ведьмой» – это подтверждало, что тот «демонический образ», который она активно культивировала, работает [18]. На первое собрание религиозно-философского общества⁷ она явилась в глухом черном просвечивающем платье на розовой подкладке. При каждом движении создавалось впечатление обнаженного тела, «присутствующие на собрании церковные иерархи смущались и отводили глаза» [Там же].

⁶ Поддевку носили рабочие, мещане, выходцы из крестьян, а в деревне также помещики, как наиболее удобную одежду, на охоту или при объезде хозяйства.

⁷ На этих собраниях (1901–1903 годы) творческая интеллигенция вместе с представителями официальной церкви обсуждала вопросы веры. Гиппиус была одним из членов-учредителей и неременной участницей всех заседаний [18].

Интересно, что, как свидетельствуют исследователи, З. Гиппиус, как многие художники, обладала ранимой, сверхчувствительной натурой. Павел Флоренский⁸ вспоминал о Зинаиде Николаевне: «Хотя я видел ее всего несколько часов, но многое понял в ней, и прежде всего то, что она неизмеримо лучше, чем кажется. Я знаю, что если бы я только и ее видел, что в обществе, то она бы возбуждала некоторую досаду и недоумение. Но когда я увидел ее в интимном кругу друзей и домашних, то стало ясно, что, в конце концов, то, что способно возбудить досаду, есть просто результат внутренней чистоты, – внешняя изломанность, – проявление внутренней боязни сфальшивить... Я хорошо знаю, что бывают такие люди, которые, боясь неестественности, надевают маску ее – такую неестественность, которая не искажает подлинную природу личности, а просто скрывает ее» [13. С. 31].

Своим провоцирующим костюмом она, в том числе, пыталась скрыть свое истинное лицо, тем самым обрести психологическую блокировку, «обрасти панцирем», охраняющим ее душу от внешних ранящих воздействий. Такой выход из ситуации видели многие. Так что яркая театрализация костюма, кроме эпатирующего подчеркивания своей особенности, индивидуальности, исключительности, имело и другую функцию – функцию защиты, панцыря, маски. Характерное признание сделал поэт Андрей Белый: «Я остался один в 4 года. И с тех пор уже не переставал ломаться даже наедине с собой. Строю себе и теперь гримасы в зеркале, когда бреюсь. Ведь гримаса та же маска. Я всегда в маске! Всегда!» Французский исследователь Жорж Нива объясняет это так: «Это – не столько маски, сколько выражение некоей постоянной неустойчивости, следствие подвижного, танцующего обращения с собственной жизнью» [3. С. 17]. «Я живу как Арлекин и умру как Арлекин», – говорил Николай Евреинов [Там же], один из самых ярких театральных деятелей рассматриваемого периода. И этой – обратной – стороны костюмого высказывания богемы Серебряного века тоже нельзя не учитывать.

В заключение заметим, что феномен богемы часто актуализируется и становится значимым в культуре на «разломе эпох»: так было после Великой французской революции, так было в конце XIX – начале XX века, так повторяется и на рубеже веков нынешних. В ситуации разлома, когда старые устои жизни сменяются новыми, люди, не принимающие ни тех ни других, создают собственную форму существования. Эти изменения «отпечатываются» и в костюме, который способен рассказать о *другом* понимании моральных и эстетических норм, психологических состояний, статусных ролей, телесности, гендерных установок, даже общей системы ценностей. Так костюм является тем визуальным ресурсом, который может позволить выявить и проанализировать новые значения и смыслы, которыми руководствуется в своей жизни человек.

Литература

1. Аронсон О. Богема: опыт сообщества (Наброски к философии асоциальности). – М. : Фонд «Прагматика культуры», 2002.
2. Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры / пер. с фр., вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2003.
3. Безелянский Ю. Н. 99 имен Серебряного века. – М. : ЭКСМО, 2007.
4. Ванштейн О. Б. Денди: мода, литература, стиль жизни. – М. : Новое литературное обозрение, 2006.
5. Вязова Е. «Гипноз англomании»: Англия и «английское» в русской культуре рубежа XIX–XX веков. – М. : Новое литературное обозрение, 2009.
6. Жимбаева Ц. Ч. Подростковая субкультура: Специфика идентичности. – М. : КРАСАНД, 2010.

⁸ П. А. Флоренский – религиозный философ, богослов, ученый, поэт. Входил в сообщество, где общались Бальмонт, Блок, Мережковский, Гиппиус, Брюсов.

7. Захарова О. Ю. Власть церемониалов и церемониалов власти в Российской империи XVIII – начала XX века. – М. : ООО «АиФ Принт», 2003.
8. Кирсанова Р. М. Костюм в русской художественной культуре XVIII – первой половины XX вв. Опыт энциклопедии / под ред. Т. Г. Морозовой, В. Д. Синюкова. – М. : Большая Российская энциклопедия, 1995.
9. Мюрже А. Сцены из жизни богемы : повесть / пер. с фр. А. Колотова. – СПб. : ИД «Азбука-классика», 2008.
10. Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записи / сост. вступ. и прим. Н. Л. Приймак. – М. : Изобразительное искусство, 1974.
11. Тихвинская Л. И. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: кабаре и театры миниатюр в России 1908–1917. – М. : Молодая гвардия, 2005.
12. Щепанская Т. Б. Система: Тексты и традиции субкультуры. – М. : ОГИ, 2004.
13. Щербак Н. Любовь поэтов Серебряного века. – М. ; СПб. : Астрель-СПб. : ВКТ : Астрель, 2012.
14. Эстетика : словарь / под общ. ред. А. А. Беляева. – М. : Политиздат, 1989.
15. Бруард К. История костюма в контексте культуры // Теория моды. – 2006. – № 1. – С. 43.
16. Бакст Л. С. Пути классицизма в искусстве // Аполлон. – 1909. – № 2–3.
17. Демиденко Ю. Подиум Серебряного века: От «Утреннего Бакста» до «нормалей одежды» // Наше наследие. – 2002. – № 63–64. – URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/6405.php>
18. Вульф В. Я. Декадентская мадонна // L'Officiel–Россия. – 2002. – № 41. – URL: <http://v-vulf.ru/officiel/officiel-41-4.htm>
19. Литературный энциклопедический словарь / под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М. : Советская энциклопедия, 1987.