

-
5. Lessing G.-E. Laokoon, ili O granicah zhivopisi i poezii // Izbr. proizvedeniya. M.: Goslitizdat, 1953.
6. Lessing G.-E. Laokoon, ili O granicah zhivopisi i poezii / Per. E. Edel'sona. M., 1859.
7. Sorokin Ju. S. V. N. Majkov i ego literaturno-kriticheskaja dejatel'nost' // Majkov V. N. Literaturnaja kritika. L.: Hudozh. lit., 1985.
8. Sorokin Ju. S. Primech. k tekstu recenzii «Sto risunkov iz sochinenija N. V. Gogolja "Mertvye dushi"» // Majkov V. N. Literaturnaja kritika. L.: Hudozh. lit., 1985.

Г. М. Амирова

НЕОКЛАССИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В РУССКОМ ЖИВОПИСНОМ ПОРТРЕТЕ 1910-Х ГОДОВ

Неоклассицизм в русской живописи первой трети XX века — одно из значительных и вместе с тем малоизученных явлений отечественного искусства этого времени. Неоклассическая тенденция, сформировавшаяся на рубеже 1900–1910-х годов в самостоятельное направление в архитектуре, обнаружила себя также в разных видах и жанрах изобразительного искусства. Неоклассический живописный портрет 1910-х годов концентрирует в себе ряд формальных и семантических признаков портретной живописи Возрождения, а также зарубежного и русского классицизма, и в то же время обнаруживает обращение ряда художников к выразительным приемам кубизма, экспрессионизма и некоторых других новаторских течений, возникших в начале XX века. С другой стороны, отдельные важнейшие стилистические принципы неоклассики в той или иной степени были использованы в 1910-е годы художниками — представителями русского авангарда.

Ключевые слова: неоклассицизм в России, портрет, традиции классических эпох, Шухаев, Яковлев.

G. Amirova

NEOCLASSICAL TENDENCIES IN THE RUSSIAN PORTRAITURE OF THE 1910s

Neoclassicism in the early XX century's painting is one of the most interesting but not very well studied phenomenon of the Russian Art. Neoclassical tendency, formed as an original trend in the Russian architecture by the end of the 1900s, became apparent in the different arts and genres. The neoclassical pictorial portrait of the 1910s concentrates a number of formal and semantic features of the portraiture of the Renaissance and classicism; it was influenced simultaneously by the formal systems of the newest movements of this period. The formal principles of neoclassicism — «sculptural» volume, clear contour, local colour, balanced composition, retrospective imagery — affected to a certain extent the creation of the masters of the Russian Avantgarde.

Keywords: neoclassicism in Russia, portrait, traditions of the classical epochs, Shukhaev, Yakovlev.

Неоклассицизм в русском искусстве начала XX века, в разной степени затронувший творчество ряда известных мастеров, представляет собой сложное, неоднородное стилистическое явление, до сих пор не поддающееся строго определенному толкованию.

Цель данной статьи — рассмотреть феномен неоклассицизма начала XX века в жанровом преломлении (в данном случае — в жанре портрета) с точки зрения стилистического решения конкретных произведений, созданных в 1910-х годах. Именно

это десятилетие стало временем, когда окончательно определяется совокупность выразительных средств, позволяющих создать некую «образцовую модель» неоклассического портрета, выделяющую его среди целого ряда других направлений и течений, существовавших на тот момент в русской живописи.

Первые публикации, зафиксировавшие возникновение неоклассической тенденции в русском искусстве, появились в конце 1900-х годов. «Классицизм как тип школы и норма эстетическая не прививается у нас; но никогда, быть может, мы не прислушивались с такой жадностью к отголоскам эллинского миропостижения и мировосприятия», — отмечал в это время один из крупнейших поэтов и теоретиков символизма Серебряного века Вячеслав Иванов, зафиксировав здесь обращенность современного творческого сознания к классическому (в данном случае — античному) наследию как одну из наиболее важных и актуальных тенденций духовной жизни этой противоречивой эпохи [1, с. 15].

В опубликованных в 1909 году статьях художников А. Бенуа («В ожидании гимна Аполлону») [3] и Л. Бакста («Пути классицизма в искусстве») [2] фактически провозглашалось рождение нового классического искусства, где главным было совершенство формы и высокое мастерство исполнения. В первом номере журнала «Аполлон», вышедшем в свет год спустя, С. Маковский в своем редакторском вступлении рассматривал неоклассицизм в аспекте перспектив дальнейшего развития русского искусства: «Аполлон — только символ, далекий зов еще не построенных храмов, возвещающий нам, что для искусства современности наступает эпоха устремлений <...> к глубоко сознательному и стройному творчеству, <...> к стилю, к прекрасной форме...» [9, с. 582].

Началом формирования неоклассической тенденции в русской живописи следу-

ет считать первую половину 1900-х годов. Однако в это время неоклассицизм еще не имел четкой идейно-художественной программы и представлял собой скорее программный ретроспективизм, обращенный в случае с портретной живописью преимущественно к традициям русского и западноевропейского классицизма и барокко. В ряде работ, созданных после проведения знаменитой «Таврической выставки» 1905 года, цитировались композиционные схемы или использовались особенности живописного решения портретов, созданных крупнейшими мастерами прошлых столетий. В 1910-е годы, когда происходит последовательное утверждение неоклассицизма в русской художественной культуре, его теоретик В. Дмитриев [5] от призывов к «новой красоте» обращается к проблеме ее глубинного содержания. Согласно его точке зрения, современное искусство лишено содержания в том смысле, который вкладывали в это понятие великие мастера прошлого. Из своих современников — молодых художников Дмитриев называет имена К. Петрова-Водкина, В. Шухаева, А. Яковлева, Б. Григорьева, творчество которых, по его мнению, находилось на пути преобразования действительности в «ясность и спокойствие созданий искусства» [5, с. 14].

Суммируя высказывания свидетелей формирования неоклассицизма в русской живописи этого времени, основную его идею можно определить как «умное делание картины» [5, с. 19]. В данном случае живописное произведение вне зависимости от его жанровой принадлежности призвано было отражать пафос современности и воплощать эстетические идеалы, имеющие вневременную ценность.

В отличие от русской архитектуры начала XX века, где неоклассическое направление всесторонне исследовалось уже в 1960–1980-е годы, живописный его вариант стал объектом пристального внимания исследователей только в последние десять

лет. Первое обобщающее исследование, посвященное данной теме, вышло в свет в 2002 году. Речь идет о книге «Русский неоклассицизм», авторы которой Е. А. Борисова и Г. Ю. Стернин [4] рассматривают данное явление в первую очередь с точки зрения стилистических критериев. Они достаточно четко обозначают хронологические границы неоклассицизма во всех видах искусства, прослеживают его истоки в русской и зарубежной философии, в литературе и в других видах искусства рубежа XIX–XX веков и достаточно подробно рассматривают творчество и отдельные произведения ряда мастеров, которые последовательно разрабатывали в своем творчестве его идейно-художественные принципы. Однако основной акцент в данном исследовании вновь сделан на архитектуре. Неоклассицизм в живописи 1910-х годов рассматривается в данном случае обзорно — авторы не дают четкого определения этого стилистического явления, открыто признавая вариативность его проявлений в творчестве разных мастеров.

Во многом этапным событием для изучения интересующего нас явления стала масштабная выставка, проходившая в 2008 году в Государственном Русском музее. «Не о классицизме...» — так озаглавлена вступительная статья В. А. Леняшина к каталогу этой выставки, которая, по сути, стала первой попыткой утверждения стилистических и хронологических рамок неоклассицизма начала XX века [7]. Предложенная модель экспозиции позволяла взглянуть на это явление в типологическом аспекте, с точки зрения основных этапов его эволюции. За стадией формирования неоклассической концепции (творчество художников, входивших в первый «Мир искусства» — объединение 1898–1904 годов) здесь следовал период «утверждения стиля» (1910-е годы, которым посвящена данная статья), где, в свою очередь, были выделены две линии неоклассицизма: «ев-

ропейская» (творчество Шухаева, Яковлева, Григорьева) и «почвенная» (Петров-Водкин, Серебрякова, Кустодиев). Последняя фаза развития этого явления, которую можно определить как «угасание стиля», приходится на период после Октябрьской революции и условно может быть обозначена 1917–1932 годами.

В статье В. Круглова «Русский неоклассицизм» [6], включенной в каталог этой выставки, начало формирования неоклассицизма также связывается с деятельностью объединения «Мир искусства» и с петербургской Академией художеств, где вплоть до начала XX века культивировались столь ценимые в среде «мирискусников» традиции высокого классицизма второй половины XVIII — начала XIX века. Однако, упоминая отдельные интересующие нас портреты в контексте изучения истории формирования неоклассики в русском изобразительном искусстве 1910-х годов, Круглов не выделяет неоклассический живописный портрет в качестве самостоятельного объекта рассмотрения.

Приведенный краткий обзор литературы, непосредственно посвященной кругу вопросов, связанных с русским неоклассицизмом начала XX века, позволяет говорить о том, что проблема преломления этого направления в портретной живописи 1910-х годов стала объектом изучения сравнительно недавно и еще не получила должного освещения. В данном случае нам важно определить круг наиболее значительных портретов, в которых отчетливо прослеживаются стилистические признаки неоклассицизма, и охарактеризовать специфику их образного решения. Это, в свою очередь, может внести ясность в вопрос о путях развития русского неоклассического портрета первой трети XX века и позволит определить основные пути его развития.

К числу ранних образцов неоклассической русской живописи можно отнести выполненные В. А. Серовым портреты Е. Кар-

зинкиной (1906), Г. Гиршман (1907), О. Орловой (1911), а также портреты Е. Мартыновой (1897–1900) и Е. Носовой (1911) работы К. А. Сомова, где отчетливо прослеживаются стилистические черты живописного портрета XVIII — первой половины XIX века. Серов и Сомов практически в равной степени проявляли пристальный интерес к искусству прошлого, восхищаясь Веласкесом и Энгром. Но если любимыми мастерами Серова были Тициан, Хальс, Рембрандт и Ван-Дейк, которые «воспитывали в нем чувство совершенства, точнее, его необходимости, воспитывали понимание ценности портретной формы» [8, с. 62], то Сомов предпочитал утонченность Ватто и чувственное искусство Фрагонара. Однако здесь важна не столько разница стилистических предпочтений двух русских мастеров, сколько сближающее их стремление постичь традицию как бы изнутри, в ее подлинной духовной сущности. Это постижение начиналось с прямого заимствования определенных внешних приемов, цитирования ранее выработанных композиционных схем и затем сменялось поиском и нахождением более органичного и созвучного индивидуальному видению художника образного решения, свободного от прямого следования авторитетному первоисточнику.

В дальнейшем, в 1910-е годы, неоклассицизм включает в орбиту своего влияния художников самых разных, порой совершенно несхожих направлений. Не случайно к этому направлению могут быть отнесены наряду с произведениями, выполненными в указанное десятилетие ведущими представителями этого направления — В. Шухаевым, А. Яковлевым, З. Серебряковой, Б. Кустодиевым, также некоторые портреты Н. Альтмана, П. Филонова, В. Ходасевича. В данном случае речь идет о художниках, творчество которых представляло различные грани возникшего в это же время авангарда*. Отдельные стили-

стические признаки неоклассицизма (композиционная схема, излюбленная мастерами прошлых эпох, цвет, используемый как заливка в пределах формы, воссозданной четким рисунком, светотеневая моделировка) используются как попытка подчеркнуть по принципу контраста новаторскую трактовку портретного образа. В ряде случаев подвергаются переосмыслению или открыто пародируются традиционные формы портрета («Купчиха» Кустодиева, «Вс. Мейерхольд» Григорьева). В этом отчетливо проявилась многовариантность этого стилистического явления, открытого самым разнообразным влияниям — от народного искусства, древнерусской иконы и живописи раннего Возрождения до экспрессионизма и кубизма. Вслед за авторами экспозиции «Русский неоклассицизм» мы выделяем в круге неоклассических портретов 1910-х годов две основные линии — европейскую и национальную («почвенную») с точки зрения преобладания в них тех традиций, из которых выросло творчество этих мастеров. Такое разделение позволит выявить стилистические особенности этих двух линий, уточнить характер их образных источников.

Итак, в основу неоклассического портрета положено творческое переосмысление стилистической модели искусства прошлых эпох. Наряду с классическим искусством (античность, высокое Возрождение, классицизм) в портретах 1910-х годов прослеживаются выразительные приемы, восходящие также к «неклассическим» образцам искусства разных эпох: к маньеризму (В. Шухаев и А. Яковлев), к древнерусской иконописи и монументальной живописи (К. Петров-Водкин), к традициям народного искусства (Б. Кустодиев), к экспрессионизму (Б. Григорьев).

Другими важными свойствами живописного неоклассицизма 1910-х годов является стремление к строгой спокойной форме, приоритет рисунка, гладкое лесси-

ровочное письмо, высокое мастерство исполнения деталей костюма модели или интерьера, в котором она запечатлена. Изучение живописи старых мастеров, особенно Ренессанса, северного Возрождения и маньеризма, способствовало формированию индивидуальной художественной манеры Шухаева и Яковлева. В портретах, написанных этими мастерами в 1910-е годы, детализированный рисунок, тонкая живописная манера, восходящая к традициям немецкого и нидерландского Возрождения, соединяется со строгостью пространственного построения. В ряде работ (наиболее яркие примеры — «Лариса Рейснер» и «Портрет жены» В. Шухаева) прослеживается прямое использование композиционных схем портретной живописи итальянского Ренессанса. Заслуживает упоминания и использование дерева в качестве основы под живопись, восходящее к практике художников Возрождения и XVII века, а также темперы и красок, созданных по рецептам старых мастеров.

«Почвенная» линия представлена именами К. Петрова-Водкина, Б. Кустодиева и З. Серебряковой. Следует оговориться, что предложенная классификация остается довольно условной, так как названные живописцы, воспитанные в традициях академического искусства, ориентировались на ясность художественного языка классицизма, высокие образцы европейского искусства. Речь идет о преобладающей тенденции в портретном творчестве данного периода, соединяющей ренессансную традицию со стилистическими источниками русского искусства: народное искусство, картины П. А. Федотова (Кустодиев), икона и творчество А. А. Иванова (Петров-Водкин), живопись А. Г. Венецианова (Серебрякова). Кроме того, в их произведениях «почвенное» начало, ориентированное на эстетические, художественные и духовные ценности русской культуры, порой обнаруживает себя и на уровне содержания. В отличие от порт-

ретов Шухаева, Яковлева, Григорьева, Альтмана, произведения этих художников исполнены особой душевной ясности, лиризма в трактовке образов.

Фольклорные мотивы (серия «Купчих» и «Венер» Кустодиева), иконописные приемы, а также элементы футуризма, фото- и киномонтажа — использование крупного плана («М. Ф. Петрова-Водкина», «Портрет Рии», «Автопортрет» Петрова-Водкина) — используются для выражения вселенских духовных процессов и философских размышлений о человеке и его судьбе. Произведения Серебряковой (по большей части — автопортреты и портреты членов ее семьи) утверждают традиции живописи Венецианова: человек в пространстве родной природы, родных людей. Такая тема требует традиционной формы в противовес разрушительным тенденциям эпохи.

Психологический портрет с его стремлением к наиболее полному, объективному познанию индивидуальности к началу 1910-х годов окончательно отходит на второй план, уступая место иным формам воплощения образной концепции личности, где акцент с психологического ее постижения смещается на раскрытие символической в своей основе «надличностной» идеи, раскрывающей внешнее по отношению к данной модели духовное содержание. Это выразилось, в том числе, и в преобладании репрезентативного варианта портрета. В данном случае внутреннее, многомерное в характеристике духовного облика модели подменяется какой-либо одной акцентированной чертой характера или использованием той композиционной схемы размещения фигуры в пространстве холста, которая задает зрителю выгодный для портретируемого характер восприятия его образа («Е. Олив» К. Сомова, 1914; «Анна Ахматова» Н. Альтмана, 1915; «Е. Шухаева» В. Шухаева, 1917; «Вс. Мейерхольд» Б. Григорьева, 1916).

Неоклассицизм, являясь «частью модерна и, одновременно, попыткой выхода из него» [7, с. 6], во многом наследовал образную систему этого последнего большого интернационального стиля. Большое значение в это время приобретает мотив маски, зеркал, преобразующих и одновременно деформирующих реальность («Портрет В. Э. Мейерхольда» А. Головина (1917), «Автопортрет в костюме Пьеро» З. Серебряковой (1911)). Иногда диалог с искусством прошлого, обязательный для неоклассического портрета, приобретает иронический подтекст («Скрипач» А. Яковлева, «Вс. Мейерхольд» Б. Григорьева), призванный подчеркнуть многозначность, многоплановость образа, принадлежащего двум мирам — миру повседневной жизни и миру искусства с его собственными законами.

Несмотря на использование стилистических приемов отдельных новаторских направлений (модерн, кубизм, экспрессионизм), разнонаправленные пути освоения классического наследия (от античности до работ Энгра и других мастеров XIX века), неоклассика 1910-х годов имеет определенные общие черты, которые «прочитываются» в принципах формообразования. Увлечение живописью старых мастеров было продиктовано стремлением художников начала XX века, ставших свидетелями стремительного распада живописной формы, к строгой симметрии и ясной архитектонике композиции, к выразительной линии, к локальному цвету, к передаче фактурного многообразия. Акцент переносится на пластические особенности предмета. Наиболее характерной чертой неоклассической живописи является тенденция к увеличению роли объема (в случае с портретом — фигуры) в пространстве холста, к стремлению «отделить» объем от фона. Фон, который в модерне почти равнозначен фигуре, в неоклассике находится в строгом соподчинении по отношению к главенствующей фигуре.

Приведенные примеры убедительно свидетельствуют о том, что неоклассицизм в русской живописи не имеет строгих, отчетливо выраженных отличительных признаков. В творчестве одного и того же мастера выразительные приемы, типичные для неоклассицизма, как правило, сочетаются, синтезируются с пластическим языком модерна, реализма, импрессионизма, а в 1910-х годах — кубизма, экспрессионизма и других авангардных течений. Одним из основных принципов неоклассического портрета можно считать сопоставление узнаваемой, конкретной природы и некоей абстрагированной реальности, что рождает ощущение внутреннего драматического конфликта, двойственности, положенной в основу образного решения произведения. При всей точности восприятия внешнего облика модели трактовку образа в неоклассических портретах отличает внешняя и внутренняя неподвижность.

Модель часто изображена на нейтральном фоне или занимает доминирующее положение. Здесь, как правило, фигура изолирована от фона, от окружающей ее пространственной среды и облачена в костюмы давно ушедших эпох, что усиливает ощущение дистанции, разделяющей модель и автора, не столько погружающего портретируемого в атмосферу прошлого, сколько подчеркивающего искусственность, «сочиненность» этой атмосферы, как бы намеренно противопоставленной суетности и конфликтности современного мира.

Во многом эффект эмоционального воздействия работ Шухаева и Яковлева 1910-х годов заключен в непреодолимом противоречии между идеалом и действительностью, красотой и гармонией искусства прошлого и стремительными изменениями в современной художественной культуре. Такие работы, как «Пьеро и Арлекин», «Лариса Рейснер», «Портрет Шухаевой», «Скрипач», отмечены холодной рассудоч-

ной гармонией законченности, ясности, заключающей в себе импульс символистской двуплановости, многозначности. В указанных работах изолированное от жизни пространство мира искусства буквально материализуется в пространство, лишенное завоеванного импрессионизмом ощущения световоздушной среды, показывающей естественность обстановки, в которой изображена модель.

Возможно, в этой искусственности пластического языка неоклассицизма заключалась его притягательность для отдельных мастеров русского авангарда этого времени, как бы сознательно испытывавших на прочность неоклассическую традицию путем ее сопряжения с новаторскими течениями: с кубизмом (Н. Альтман, «Портрет Анны Ахматовой», 1914) и с экспрессионизмом (большая серия портретов, выполненных в 1910-е годы Б. Григорьевым).

Таким образом, в живописном неоклассическом портрете 1910-х годов задача художника заключалась скорее не в познании духовной жизни модели, явленной во внешних признаках: в мимике, жестах, манере держаться, но, прежде всего, в воплощении идеи, которая соответствовала авторскому представлению о личности портретируемого или кругу определенных идей и ассоциаций. Они могли быть вызваны как неповторимыми качествами запечатленного человека, присущими ему особенностями внешнего и духовного облика, так и получившими распространение в эту тревожную эпоху представлениями о целях и задачах искусства, о его духовной сущности, которые могли быть с равным успехом раскрыты и в других жанрах. В связи с этим художники отказываются от передачи жизненной динамики мимики и жестов, придавая выражению лиц моделей подчеркнутое спокойствие и непроницаемость. За счет этого сводится к минимуму эмоциональное начало, где пристальное внимание к объективным качествам внешнего

и духовного облика человека сменяется созерцательностью, отстраненным восприятием модели, словно намеренно выключенной из течения современной жизни с ее преходящими проблемами и приобщенной к неким вневременным категориям бытия. Пластическим воплощением этого представления о личности человека становится строгая тектоника композиции портретов, отмеченных гармонической уравновешенностью композиционного строя.

В то же время стремление воплотить в портрете определенную внешнюю по отношению к духовному содержанию модели идею порой неожиданно приводило художников к заострению черт и качеств индивидуального, неповторимого, присущего именно этому, конкретному человеку. Для таких мастеров, как В. Серов, К. Сомов, А. Головин, Б. Кустодиев, З. Серебрякова, определяющее значение имела продолжающая традиции русского психологического портрета второй половины XIX века идея раскрытия образа человека в его индивидуальной неповторимости. В то же время К. Петров-Водкин, В. Шухаев, А. Яковлев, Б. Григорьев, Н. Альтман трактуют этот образ в соответствии с некоей изначально заданной образно-пластической схемой или, точнее, с идейно-художественной и стилистической программой определенного новаторского направления. Эта программа, как правило, была сосредоточена на экспериментах с живописной формой, которые проводились в разных жанрах и не признавали за портретом необходимости решения тех образных задач, которые были определяющими для него на протяжении не одного столетия.

В данной статье обозначены лишь наиболее важные, ключевые проблемы, характерные для русской неоклассической портретной живописи 1910-х годов. Выделение двух основных линий ее развития, условно обозначенных нами как европейская и почвенная (национальная), позволило рас-

смотреть проблему стиля в жанровом аспекте с точки зрения мотива (обращение к определенным первоисточникам) и формы его пластического воплощения. В 1910-е годы неоклассицизм в живописном портрете определяется в большей степени как пластический эквивалент определенной идейно-художественной системы, совокуп-

ность выразительных средств, основанная на конструктивности, продуманности живописного решения, с приоритетной ролью рисунка и линии, светотеневой лепкой объемов. При этом подобное стилистическое решение может синтезироваться с чертами, присущими также «неклассическим» направлениям и стилям.

ПРИМЕЧАНИЕ

* Под термином «авангард» в данном случае понимается совокупность направлений и течений, сформировавшихся в начале 1910-х годов в творчестве мастеров, составивших ядро объединения «Бубновый валет» и обращавшихся к широкому кругу художественных источников, включающих наряду с творчеством французских постимпрессионистов и фовистов традиции народного искусства и древнерусской живописи. К середине 1910-х годов окончательно определяются две магистральные линии развития русского авангарда, которые можно условно обозначить как фигуративную и абстрактную.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Азизян И. А.* Диалог искусств Серебряного века. М.: Прогресс-традиция, 2001.
2. *Бакст Л.* Пути классицизма в искусстве // *Аполлон*. 1909. № 2. С. 63–78; № 3. С. 46–61.
3. *Бенуа А.* В ожидании гимна Аполлону // *Аполлон*. 1909. № 1. С. 2–5.
4. *Борисова Е. А., Стернин Г. Ю.* Русский неоклассицизм. М.: Галарт, 2002.
5. *Дмитриев В.* По поводу выставок бывших и будущих // *Аполлон*. 1914. № 10. С. 10–21.
6. *Круглов В. Ф.* Русский неоклассицизм // *Неоклассицизм в России: Альманах ГРМ*. Вып. 212. СПб.: Palace Editions, 2008. С. 13–29.
7. *Леняшин В. А.* Не о классицизме... // *Неоклассицизм в России: Альманах ГРМ*. Вып. 212. СПб.: Palace Editions, 2008. С. 5–10.
8. *Леняшин В. А.* Портретная живопись В. А. Серова 1900-х годов. Основные проблемы. Л.: Художник РСФСР, 1980.
9. *Маковский С. К.* Вступление <к № 1 журнала «Аполлон»> // *Маковский С. К.* Портреты современников. М.: Аграф, 2000. С. 582–583.

REFERENCERS

1. *Azizjan I. A.* Dialog iskusstv Serebrjanogo veka. M.: Progress-tradicija, 2001.
2. *Bakst L.* Puti klassicizma v iskusstve // *Apollon*. 1909. № 2. S. 63–78; № 3. S. 46–61.
3. *Benua A.* V ozhidanii gimna Apollonu // *Apollon*. 1909. № 1. S. 2–5.
4. *Borisova E. A., Sternin G. Ju.* Russkij neoklassicizm. M.: Galart, 2002.
5. *Dmitriev Vs.* Po povodu vystavok byvshih i buduschih // *Apollon*. 1914. № 10. S. 10–21.
6. *Kruglov V. F.* Russkij neoklassicizm // *Neoklassicizm v Rossii: Al'manah GRM*. Vyp. 212. SPb.: Palace Editions, 2008. S. 13–29.
7. *Lenjashin V. A.* Ne o klassicizme... // *Neoklassicizm v Rossii: Al'manah GRM*. Vyp. 212. SPb.: Palace Editions, 2008. S. 5–10.
8. *Lenjashin V. A.* Portretnaja zhivopis' V. A. Serova 1900-h godov. Osnovnye problemy. L.: Hudozhnik RSFSR, 1980.
9. *Makovskij S. K.* Vstuplenie <k № 1 zhurnala «Apollon»> // *Makovskij S. K.* Portrety sovremennikov. M.: Agraf, 2000. S. 582–583.