

Природа явления «красивой книги» в отечественном искусствознании традиционно рассматривается в категориях стиля модерн. При этом невольно происходит оценивание конкретной работы художника с точки зрения полноты реализации стиля, и некоторые важные составляющие явления выпадают из поля зрения исследователя: в этой перспективе они оцениваются как переходные, слабые, размытые проявления стиля. Смена оптики позволяет осознать проблемы, которые уже в наше время встают на пути анализа книжной графики в отечественном искусствоведении.

Ключевые слова: «красивая книга»; Моррис; Бердсли; Билибин. /

The nature of the phenomenon of the «beautiful book» is usually described in the categories of style. This allows to clearly identify the problems that in our time stand in the way of Russian art critic of book graphics. The origins of these problems lie in a constructive (functional) approach to it provided by William Morris's theory of the "beautiful book". In Russia this approach has been established due to Ivan Bilibin and it remains the main way to consider the book graphics in Russian art study.

Keywords: "beautiful book"; Morris; Beardsley; Bilibin.

## Художники книги на стыке эпох и стилей / Book Artists at the Crossroads of Epochs and Styles

текст

Нина Панина  
Наталья Бартош  
Ирина Шавшина /  
text  
Nina Panina  
Natalya Bartosh  
Irina Shavshina

*Не знаю, почему-то впечатление оказалось столь сильным.*

### А. Басманов об иллюстрациях О. Бердсли к «Смерти Артура» Т. Мэлори [1, с. 5]

Сложность взаимоотношений уходящего эстетизма, набирающего силу модерна и нарождающегося модернизма определяет стилистический контекст развития искусства на рубеже XIX и XX вв. Из этой эпохи берут начало многие современные проблемы изучения искусства того времени, в том числе проблема, обозначенная в эпиграфе: отсутствие языка как бытового, так и художественного и научного, для описания смысловых связей внутри явления, которое мы привыкли считать очевидным и познанным – европейской книги, возникшей на волне увлечения средневековьем во второй половине XIX – начале XX в. Как ни парадоксально, но описать это общеизвестное явление и, соответственно, проанализировать и объяснить его нелегко. Поэтому и возникает время от времени недоумение: почему впечатление от изданий, давно занявших прочную и не самую высокую позицию в иерархии книжного искусства, неожиданно оказывается «столь сильным».

Русский читатель открывает «Смерть Артура» с иллюстрациями Обри Бердсли. Эти иллюстрации традиционно привлекают гораздо меньше внимания искусствоведов и на Западе, и тем более в России, чем более поздние работы художника, в которых больше конструктивной стройности, последовательности, ярче проявляется стиль модерн. Читатель, разумеется, не задумывается об этом, но ощущает эффект неразработанности темы: у него нет языка, чтобы описать свое впечатление, сила этого впечатления остается немой.

Чаще всего подобное происходит, когда мы сталкиваемся с начальными или финальными точками какой-то линии развития стиля. В данном контексте ими являются, в числе других, уже упомянутая «Смерть Артура» Томаса Мэлори в издании Джозефа Дента с иллюстрациями Обри Бердсли [10], «Чосер» в издании «Келмскотт Пресс» с оформлением Уильяма Морриса и иллюстрациями Эдварда Берн-Джонса [9], «Сказка об Иване-царевиче, Жар-птице и о Сером волке» в из-

дании Экспедиции заготовления государственных бумаг с оформлением и иллюстрациями Ивана Билибина [7]. «Смерть Артура» и «Сказки» являются первым полноценным опытом Бердсли и Билибина в качестве художников книги, «Чосер» – символическим завершением карьеры Морриса-издателя. Поиски нарождающегося модерна (в первых двух случаях) или угасание романтизации средневековья (в последнем) дает основание находить в них признаки несовершенства, обусловленные, как было отмечено выше, поисками устойчивой иконографии стиля или ощущением упадка (как это происходит с произведением Морриса).

При этом достаточно небольшого смещения привычного фокуса, чтобы у явления стали видны совершенно иные стилиевые координаты и, как следствие, изменилось его место в истории искусства. Привычное представление о деятельности издательства «Келмскотт Пресс» Джеффри Скоблоу сформулировал как «производство по образцу XV в. «красивых книг», в силу излишества декоративного оформления не слишком удобных для чтения и недоступных большинству читателей» [12, р. 239]. В это привычное представление входят два основных (с точки зрения современников) достижения Морриса: актуализация многообразия доиндустриальных эстетических форм и подход к Книге как объекту целостного дизайна. Плотные готические шрифты, роскошные орнаменты и гравюры образуют гармоническое единство с целью обеспечить удовольствие глаза, удовольствие тела – покоящегося, читающего.

Здесь, в удовольствии от чтения, которое не раз постулируется Моррисом как основная цель издательства, видится возможность смещения фокуса. Книги Келмскотт Пресс очень приятно держать в руках, их страницы очень приятно переворачивать и разглядывать. Но если цель читателя есть собственно чтение, то удовольствие очень быстро обернется серьезным затруднением. Отношения между понятиями удовольствия и легкости чтения, вроде бы подразумевающиеся в конструктивном подходе к книге, на деле оказываются сложными и неочевидными: разглядывать страницу приятно, но читать трудно. Создается ситуация, которая никак не описана самим Моррисом, но которая, как считает Д. Скоблоу, является

определяющей для Келмскотт Пресс: книга деавтоматизирует сложившееся представление о чтении, она заставляет задуматься, что подразумевается под чтением, а сама постановка таких вопросов уже говорит о модернизме моррисовского предприятия.

Всепроницающая материальность книги Келмскотт Пресс, которая ощущается даже в современных переизданиях, – это ее готовность быть описанной словами. Она сразу становится понятной при любой попытке описать обыкновенную, не «красивую» книгу: описывать, скорее всего, будет нечего [12, р. 256]. Модернизм Келмскотт Пресс заключается в сознательном и планомерном усложнении процесса чтения, в стремлении вообразить чтение как чувственный акт, в реализации этого стремления через столкновение читателя с чем-то странным и непривычным (эксцентрикой).

Книги Келмскотт Пресс нужно медленно читать и рассматривать. Простое считывание последовательности слов на странице здесь выглядит своего рода потребительством и обесцениванием ритуала чтения. Из поступательного движения глаза чтение-рассматривание превращается в процесс «грязящего тела» – эллиптический, рекурсивный, который задается гипнотическим ритмом повторов, имеющих место на всех уровнях книжной структуры, начиная от средневековых формул текста и заканчивая орнаментом.

Таким образом, основу проекта Морриса составляет сознательно достигаемое напряжение между чтением и грезой. Держа в руке книгу Келмскотт Пресс, читатель должен пересмотреть саму природу акта чтения. Чтение не просто превращается в ритуал. Создается ситуация «метачтения», которая, с одной стороны, навязана читателю Моррисом, с другой стороны, желанна этому читателю. Это ситуация, характерная для модернизма. При таком подходе «антикварный» облик книг Морриса случаен, он не должен отвлекать от пророческого обращения к радикальной поэтике модернизма.

Пытаясь охарактеризовать сущность «красивой книги» Морриса, Дж. Скоблю приходит к выводу, что о ней очень трудно говорить: нет выработанного, адекватного явлению языка [12, с. 257]. Келмскотт Пресс фокусируется не на передаче информации (лингвистической или графической), а на погружении в «читающее тело», акт говорения о котором сам по себе есть капитуляция. «Красивая книга» вводит в публичную сферу текстуальности интимность мысленного образа, которая слишком глубока для слов. Она говорит на языке молчания, который невозможно соотносить ни с языком конструктивного описания формы, ни с языком ее символического толкования, и нет иного способа приблизиться к этому языку, кроме метафоры.

Мы привыкли мыслить явление «красивой книги» на стыке эстетизма (если мы говорим о книге, то эстетизации и романтизации средневековья) и модерна, противопоставляя его модернизму. Как правило, в научной литературе и художественной критике акцентируется идея преодоления средневековых увлечений в модерне – вслед за самими художниками, которые именно так осознавали себя относительно неоготики и прочих форм романтизации средневековья. В этой перспективе модерн воспринимался как стиль без образца, как отсутствие всякого подражания, как совершенно оригинальное единство, в высшей степени самостоятельное и современное, противопоставляемое довлеющему наследию средневековья.

Особый стилистический статус модерна отмечают уже первые его исследователи; так, Дольф Штернбергер считал, что модерн является не исторически сформировавшимся, а «изобретенным» стилем: «...стиль модерн – особый среди стилей. Все другие стили... обязаны их историческому рассмотрению и анализу их потреб-

ности в членении, периодизации, в распознавании отличительных черт, что не сильно отличается от научного определения растений и животных. Модерн же был как стиль желаемым, возжеланным и, наконец – изобретенным... Он [модерн] должен был, и хотел быть или стать стилем без образца, без примера, совсем новым, самостоятельным, современным стилем» [13, с. 6]. Штернбергер ссылается на мнение художников, например, Фридриха Алекса-Хестермана (1883–1973), который уверял, что модерн содержит как раз то новое, что «мы наконец можем противопоставить подавляющему нас наследству» [13, с. 25]. Нам трудно отрешиться от субъективного восприятия современников, позиция которых основана прежде всего на закономерном стремлении нового поколения «порвать пуповину», утвердиться, отрицая связь с поколением отцов. Нужно вспомнить общую картину развития стилей на протяжении XIX в. – картину, главным содержанием которой будет утрата стилового единства и его подспудный поиск. Идеализация средневековья происходит именно как результат этого поиска, как обнаружение в искусстве позднего средневековья и Возрождения наиболее позднего, наиболее близкого и понятного эпохе образца такого единства. На этом уровне, на уровне поисков целостности генетические связи этого течения и модерна неоспоримы. Представляется характерным, что вершины синтеза и целостности художественного пространства книги достигаются как раз на стыке эстетизма (эстетизации средневековья) и модерна, а затем утрачиваются на пути от модерна к модернизму.

Идея преодоления влияния, ставшая канонической в рамках линейно-прогрессивной перспективы развития стилей (как следствие просветительно-марксистской парадигмы общественного развития, глубоко укоренившейся и в отечественной, и в зарубежной искусствоведческой практике), полностью затмевает осознание этих достижений. Яркий пример тому – раннее творчество таких художников книги, как Обри Бердсли и Иван Билибин. Их творчество, как правило, рассматривается через призму реализации в нем нормативных характеристик стили модерн. С такой точки зрения изобразительный ряд Бердсли к «Смерти Артура» Т. Мэлори и «Сказки», оформленные Иваном Билибиным по заказу Экспедиции заготовления государственных бумаг в 1901–1903 гг., безусловно, «недомодерн»: в них еще слишком много от средневековых увлечений Западной Европы второй половины XIX в.

Нет смысла широко цитировать здесь высказывания современников и позднейших критиков и исследователей, приведем лишь наиболее характерные из них. У истоков трактовок раннего Бердсли находится его первый критик и биограф Роберт Росс: «...это его наиболее популярная и наименее удовлетворительная работа. Все-таки его декоративные рамки для страниц более разнообразны и изобретательны, чем подобные же у Уильяма Морриса; он удачно применял и подражал сложной роскоши средневековых рукописей. Заглавные буквы и концовки сами по себе очаровательны и могут быть причислены к наиболее изысканным его украшениям и гротескам. Но популярностью своей эта книга обязана отсутствию оригинальности, а не присутствию индивидуальности. Средневековье всегда обеспечивает признательную публику среднего уровня» [5, с. 235]. В цитате проскальзывает имя теоретика «красивой книги» в очень характерном контексте: он подражал сложной роскоши средневековых рукописей менее удачно, чем Бердсли, и его декоративные рамки для страниц были менее изобретательны и разнообразны.

Отечественная традиция восприятия творчества Бердсли и, в частности, «Смерти Артура» идет от самой первой статьи о нем на русском языке, напечатанной в журнале

«Мир искусства». Это статья Дугала Мак-Колла, высоко оценившего иллюстрации к «Смерти Артура» Морриса и достаточно низко – иллюстрации Бердсли: «...для создания такого типа духовной красоты Бердсли не хватало ни глубины мировоззрения, ни глубины познаний Морриса. Фантастические лица сделались в его руках деревянными и уже обнаружили то шаловливое выражение, которое впоследствии усилилось в его произведениях» [4, с. 108]. Комментарий отечественного исследователя к этим словам свидетельствует о достаточно осторожном пересмотре мнения Мак-Колла: «На наш взгляд, данное суждение весьма спорно. Современные историки искусства отдают предпочтение иллюстрациям Бердсли, которые в большей мере, чем рисунки Морриса, имели актуальное и личностное начало» [8, с. 166].

Взгляд на развитие и смену стилей как на линейный прогресс (пусть и осложненный) породил весь комплекс лексик, которая досталась нам в наследство для описания достижений Морриса, Бердсли, Билибина и прочих мастеров искусства книги конца XIX – начала XX в., работавших близко к средневековой традиции. Мы смотрим на них, так сказать, из последующих эпох, в первую очередь из пришедшей им на смену эпохи модернизма, невольно заимствуя его точку зрения, забывая о том, что это взгляд поколения детей на поколение отцов, а следовательно, игнорирование очевидных генетических связей и утрирование элементов новизны.

В текстах самого модерна бросается в глаза ограниченный набор языковых средств описания искусства книги средневековья. «Декоративный», «изобретательный», «роскошный», «изысканный» являются наиболее позитивными характеристиками.

В современной научной литературе наиболее развитый терминологический аппарат описывает область функциональной структуры – конструкцию книги. Так, в наиболее подробном и насыщенном из опубликованных на сегодняшний день описаний собственно художественных достижений Билибина, которое принадлежит Т. Ф. Верижниковой, находим следующие характеристики: «единой графической структуре отвечает единый изобразительный принцип оформления», «принципы художественной стилизации с ярко выраженной функциональностью (одно из лучших завоеваний модерна)» [2, с. 46]. Именно с конструктивной точки зрения прежде всего оценивается изобразительный ряд: «Начальные выпуски «Сказок» говорят о том, что Билибин еще не полностью освоил линейно-плоскостные приемы, необходимые для пространственных и цветовых решений в книжном графическом ансамбле» [2, с. 47]. Подробное описание функциональных особенностей изобразительного ряда дополняется анализом не связанных напрямую с конструкцией отличий этого этапа работы Билибина от последующих: «В сказках, выпущенных до 1903 г., Билибин поражает глубиной передачи природы как естественной сказочной среды. Панорамные пейзажи в страничных иллюстрациях и заставках, камерные уголки русской земли в черно-белых рамках, окружающих страницу текста; птицы, цветы, грибы – в бордюрах – воспринимаются как реалии русской природы и в то же время – как символы волшебного действия» [2, с. 47].

«В заключительных изданиях серии "Сказок" найденные художником приемы оформления совершенствуются. В иллюстрациях к "Сестрице Аленушке и братцу Иванушке" и "Белой уточке" (1903) появляются обобщенные условно-декоративные приемы. <...> Уходит живость в изображении природы – рисунок становится условным, плоскостным, его линии дугообразно очерчивают крупные формы... и декоративным узором рассыпаются в деталях пейзажа... Билибин здесь, несомненно, очень близок к линейно-плоскостной декоративной манере

модерна...» [2, с. 48–49]. «Художник все более тяготеет к доминанте линейно-плоскостного начала в «архитектуре» книги, хотя его иллюстрации к этим сказкам наиболее лиричны» [2, с. 49]. Взгляд исследователя фокусируется на совершенствующейся реализации стиля модерн, на усиливающемся конструктивном единстве. Такие характеристики, как лирика и глубина, отмечаются, но не находят подробного описания.

В перспективе преодоления в зрелом творчестве художников наследия уходящего средневековья не вызывает пристального интереса созданное ими уникальное единство художественного пространства, которое в нормативном модерне уходит, становясь жертвой описанного Д. В. Сарабьяновым «образно-содержательного дуализма» [6]. Обращение Билибина к лубку не разрушает саму разработанную им структуру книги, но заменяет инвариантом тиражируемого приема печатной книги вариативность однотипных элементов изобразительного ряда книги рукописной. У Бердсли происходит другое: его обращение к японизму разрушает структуру книги, возвращенную европейской средневековой традицией, заменяет ее на принципиально иную. Это происходит в иллюстрациях к «Саломее», где он ищет новую форму, помогающую осознать парадоксальную новизну текста, его «выход» из сферы общепринятых штампов.

Произведения могут обнаруживать близость друг другу на уровне сюжета, характера интерпретации элементов формы, художественных приемов, оставаясь противоположными на уровне толкования базовых проблем содержания: художественной правды, глубины, в конечном счете – человечности творчества. Если на одном полюсе этого дуализма находится искренность творческого порыва, то на другом – отточенность технического приема.

Говорить о таких вещах, как правило, удобнее в форме эссеистики и художественной критики, но и научное их описание возможно, так как и у Бердсли, и у Билибина естественная искренность раннего творчества соединяется с разработанной в книге средневековья техникой создания художественных пространств, которая проявила себя как соблюдение достаточно четких структурных принципов. Соотнесение их с особенностями раннего стиля художников позволяет вполне научно объяснить, почему впечатление от их незрелых с точки зрения определенного стиля опытов «оказалось столь сильным», и найти языковые средства для описания (т. е. правильного называния и, таким образом, познания) этих особенностей.

На уровне визуального восприятия структуры изобразительного ряда наиболее общими полюсными характеристиками, формирующими аналогичную оппозицию человечности – техницизм (содержательность – декоративность, осмысленность – автоматизм и т. д.), выступают вариативность – инвариантность элементов. Высокая степень вариативности изображений внутри одного функционального типа еще не означает высокого качества художественного исполнения, но это шаг к нему, тогда как высокая частота повторов ведет в обратном направлении.

Структурные (конструктивные) связи явления, как уже говорилось выше, были описаны многократно, подробно и разнообразно. Вся традиция отечественного и зарубежного книжного дизайна XX в. была сосредоточена (что естественно) именно на конструктивных особенностях книги. Язык, которым описываются достижения художников книги в искусствоведческих работах, практически полностью заимствован из этой сферы; и не без основания: первыми это сделали сами художники. Казалось бы, в текстах самих художников, считавших себя в первую очередь дизайнерами книги, должно найтись место обоснованию достаточности языка конструктив-

ного дизайна для описания и понимания их творчества. Опорными понятиями стали «оформление», «архитектура», «единство», «графическая цельность» («графический ансамбль», «графический подход», «графические элементы»), «декоративность», «условность», «архитектоничность» – показатели «книжности» произведения и, с точки зрения книжного дизайна, его безусловно положительными характеристиками. В этой системе понятий «живописность» как противное графическому единству начало является характеристикой отрицательной, а «глубина», «лиризм» как характеристики, неприменимые к конструктивному плану, являются маргинальными. Возможно, именно в живописности, плохо встраивающейся в архитектуру книги, видел слабость работ Елены Поленовой Иван Билибин, в то время как ранняя советская критика отдавала предпочтение Поленовой как именно детскому иллюстратору, упрекая Билибина в ненужном усложнении иллюстраций [11, с. 178].

Устоявшееся мнение о «красивой книге» сформировано традицией книжного дизайна, который судит ее с позиций стилевого единства. Реальное восприятие формируется под влиянием характеристик, для дизайнера маргинальных и не подлежащих фиксации, поэтому язык для их описания не разработан. В результате оказываются бесполезными и искусствовед, и читатель, которые не находят слов, чтобы объяснить, почему их впечатление вдруг оказалось столь сильным: ведь конструктивные достоинства книги не столь велики, значит, и говорить не о чем. Смысл, несомненно имеющийся, сопротивляется попыткам его обозначить, так как все смысловые связи, которые выявляет искусствовед, очень жестко привязаны к конструктивным связям и их трактовке авторами произведений.

На самом деле язык существует не только для конструктивной области, но и для интерпретационной, в том числе надпредметной. Он используется такими искусствоведами, как Ю. Я. Герчук [3], он разрабатывался самими художниками. Но, легко описывая область символических значений, все они останавливаются на пороге метафоры. Художественное пространство иллюстрации по определению метафорично, но художник не нуждается в вербализации метафоры, он уже выразил ее в изображении. Мы теряем метафору, входя в сферу конструктивного дизайна, когда заимствуем язык Морриса, Крейна, Билибина – понятийный аппарат художников.

Что позволяет нам ощутить художественное пространство за конструкцией? Это именно метафора, она уводит нас в глубину, открывает новые горизонты значений. С метафорическим началом в иллюстрации связаны ускользающие от нас характеристики «лирика» и «глубина». Проблема заключается в том, что они находятся за рамками визуальной конструкции, которую описывает художник, а вслед за ним критик, искусствовед, читатель. Разумеется, словесная интерпретация художественного пространства как умозрительной структуры не входит в задачи художника; у него есть свои инструменты, невербальные. Такая задача стоит перед ученым, и она вполне может быть решена обращением к инструментарию не визуальных искусств, таких, как литература, – все-таки речь идет о книге.

Высказывание художника – интерпретация «из первых рук», и в рамках традиционного историко-биографического подхода она вызывает наибольшее доверие. В то же время она исторически обусловлена, то есть является лишь одной из возможных. Иной взгляд необходим, и смена оптики помогает осознать, насколько сильно мы находимся во власти художника и его современников, когда соотносим явления искусства с той или иной фазой развития стиля и, соответственно, считаем достижениями одно и провалами другое.

## Литература

1. Басманов, А. Черный алмаз // Бердслей О. Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердслее. – Москва: «Игра-техника», 1992. – С. 5–10
2. Верижникова, Т. Ф. Иван Билибин. – Санкт-Петербург: Аврора, 2009. – 176 с.
3. Герчук, Ю. Я. Художественная структура книги. – Москва: РИП-холдинг, 2014. – 213 с.
4. Мак-Колл, Д. Обри Бердсли // Мир искусства. – 1900. – Т. 3. – № 11–12
5. Росс, Р. Обри Бердслей // Бердслей О. Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердслее. – Москва: «Игра-техника», 1992. – С. 227–238
6. Сарабянов, Д. В. Стиль модерн. История. Истоки. Проблемы. – Москва: Искусство, 1989. – 294 с.
7. Сказка об Иване-царевиче, Жар-птице и о Сером волке/рис. И. А. Билибина. – Санкт-Петербург: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1901. – 12 с.
8. Шестаков, В. П. Английский акцент. Английское искусство и национальный характер. – Москва: РГГУ, 2000. – 188 с.
9. Chaucer G. The Works of Geoffrey Chaucer Now Newly Imprinted/ill. by E. Burne-Jones. Hammersmith: Kelmscott Press, 1896. 554 p.
10. Malory T. Le Morte Darthur/ill. by O. Beardsley. London: J. M. Dent & Co., 1893–1894. In 2 vol.
11. Rosenfeld A. Between East and West: The Search for National Identity in Russian Illustrated Children's Books, 1800–1917 // From Realism to the Silver Age. New Studies in Russian Artistic Culture/ed. Rosalind P. Blakesley and Margaret Samu. – Dekalb: Northern Illinois University Press, 2014. – Pp. 168–188.
12. Skoblow J. Beyond reading: Kelmscott and the modern // The Victorian Illustrated Book/ed. Richard Maxwell. – Charlottesville: The University Press of Virginia, 2002. – P. 239–258.
13. Sternberger D. Panorama des Jugendstils // Ein Dokument Deutscher Kunst 1901–1976. – Darmstadt: Roether, 1976. – Bd. 1.

## References

- Basmanov, A. (1992). Chernyi almaz [Black diamond]. In Berdslei O. Risunki. Proza. Stihy. Aforizmy. Pis'ma. Vospominaniya i stat'i o Berdslee. [Beardsley O. Drawings. Prose. Poems. Aphorisms. Letters. Memoirs and articles about Beardsley] (pp. 5–10). Moscow: Igra-tehnika Publ.
- Chaucer, G. (1896). The Works of Geoffrey Chaucer Now Newly Imprinted. Ill. by E. Burne-Jones. Hammersmith: Kelmscott Press.
- Gerchuk, Ju. Ja. (2014). Hudozhestvennaya struktura knigi [The artistic structure of the book]. Moscow: RIP-holding Publ.
- Mak-Koll, D. (1900). Obri Berdsli [Aubrey Beardsley]. Mir iskusstva [Mir Iskusstva], vol. 3, no. 11–12.
- Malory, T. (1893–1894). Le Morte Darthur. Ill. by O. Beardsley. In 2 vol. London: J. M. Dent & Co.
- Rosenfeld, A. (2014). Between East and West: The Search for National Identity in Russian Illustrated Children's Books, 1800–1917. In R. P. Blakesley and M. Samu (Eds.), From Realism to the Silver Age. New Studies in Russian Artistic Culture (pp. 168–188). DeKalb: Northern Illinois University Press.
- Ross, R. (1992). Obri Berdslei [Aubrey Beardsley]. In Berdslei O. Risunki. Proza. Stihy. Aforizmy. Pis'ma. Vospominaniya i stat'i o Berdslee [Beardsley O. Drawings. Prose. Poems. Aphorisms. Letters. Memoirs and articles about Beardsley] (pp. 227–238). Moscow: Igra-tehnika Publ.
- Sarab'yanov, D. V. (1989). Stil' modern. Istoriya. Istoki. Problemy [The Art Nouveau style. History. Origins. Problems]. Moscow: Iskusstvo Publ.
- Shestakov, V. P. (2000). Angliiskii aktsent. Angliiskoe iskusstvo i natsional'nyi kharakter [English accent. English art and national character]. Moscow: RGGU Publ.
- Skazka ob Ivane-tsareviche, Zhar-ptitse i o Serom volke [The tale of Tsarevich Ivan, the Firebird and the Gray Wolf]. (1901). Ill. by I. A. Bilibin. St. Petersburg: Ekspeditsiya zagotovleniya gosudarstvennykh bumag Publ.
- Skoblow, J. (2002). Beyond reading: Kelmscott and the modern. In R. Maxwell (Ed.), The Victorian Illustrated Book (pp. 239–258). Charlottesville: The University Press of Virginia.
- Sternberger, D. (1976). Panorama des Jugendstils. Ein Dokument Deutscher Kunst 1901–1976. Bd. 1. Darmstadt: Roether.
- Verizhnikova, T. F. (2009). Ivan Bilibin [Ivan Bilibin]. St. Petersburg: Avrora Publ.