

КОД ИСПАНСКОЙ ЖИВОПИСИ В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ XIX – НАЧАЛА XX в.)

Ирина Владимировна Гаузер

Сибирский государственный университет геосистем и технологий, 630108, Россия, г. Новосибирск, ул. Плахотного, 10, старший преподаватель кафедры правовых и социальных наук, тел. (383)344-29-76, e-mail: i.v.gayzer@sgugit.ru.

В статье рассматривается рецепция образов испанской живописи, представленных в русской художественной прозе XIX – начала XX веков. В качестве материалов исследования выступают произведения И.А. Гончарова, А.Ф. Писемского, Н.А. Полевого, Н.С. Лескова, Н.Д. Хвошинской, Н.А. Лейкина, Л.Н. Андреева, А.Т. Аверченко. В результате анализа данных текстов установлено, что тема испанской живописи в русской художественной прозе «концентрируется» вокруг образов двух художников – Бартоломе Мурильо и Диего Веласкеса. При этом во временной динамике наблюдается смещение контекстов, в которые русские авторы помещают образы испанских живописцев и их шедевров. Если в середине XIX века эти образы служат маркерами сферы высокого искусства, соединяющими с ней русское пространство, то в начале XX столетия они символизируют разрыв между элитарной классической эстетикой и массовой культурой эпохи *fin de siècle*.

Ключевые слова: рецепция, диалог культур, испанская живопись, образ художника, русская литература.

CODE OF SPANISH PAINTING IN RUSSIAN CULTURE (BASED ON THE RUSSIAN FICTION OF THE XIX – EARLY XX CENTURIES)

Irina V. Gauzer

Siberian State University of Geosystems and Technologies, 10, Plakhotnogo St., Novosibirsk, 630108, Russia, Senior Lecturer of Department of Legal and Social Sciences, phone: (383)344-29-76, e-mail: i.v.gayzer@sgugit.ru

The paper deals with reception of the Spanish pictural images presented in the Russian fiction of the XIX – early XX centuries. The material of the study are works by I.A. Goncharov, A.F. Pisemsky, N.S. Leskov, N.D. Khvoshchinskaya, N.A. Leykin, L.N. Andreev, A.T. Averchenko. The analysis results show that the theme of the Spanish painting in the Russian fiction is focused on images of two painters – Bartolome Murillo and Diego Velazquez. What is more, with time there is a shift of contexts in which the writers put the images of the Spanish painters and their masterpieces. If in the middle of the XIX century these images are markers of the high art sphere that connect the Russian space with the latter, in the early XX century they represent gaps between elite classic art and mass culture of the epoch *fin de siècle*.

Key words: reception, dialogue of cultures, Spanish painting, image of the painter, Russian literature.

Введение

Тема испанско-русского диалога культур довольно широко представлена в современном гуманитарном знании. Примером этому служат, например, работы С.А. Амельченковой, В.Е. Багно, Л.Б. Бяхуновой, Е.В. Катаевой-

Мякинён, А.В. Морозовой и других [1–5]. При этом вопрос рецепции образов испанской живописи в русской художественной литературе рассмотрен менее подробно. Скорее исключениями здесь являются исследования Т.В. Зверевой и Х. Лопеса Круса, анализирующих веласкесовский и мурильевский сюжеты [6; 7]. Но первый автор делает акцент на отечественной поэзии, второй же – на оценке Мурильо и Веласкеса в русском искусстве в целом. Данная же работа дополняет две вышеназванные и представляет динамику испанской живописной образности в отечественной прозе XIX – начала XX века, включая ранее малоисследованное в указанном аспекте творчество А.Т. Аверченко.

Методы и материалы

В ходе исследования использовались сравнительно-сопоставительный, семиотический и культурно-исторический методы. Материалами исследования служат художественные произведения И.А. Гончарова, А.Ф. Писемского, Н.А. Полевого, Н.С. Лескова, Н.Д. Хвощинской, Н.А. Лейкина, Л.Н. Андреева, А.Т. Аверченко.

Результаты и обсуждение

Не в последнюю очередь рецепция испанских живописных образов Испании происходит в русской художественной прозе под влиянием нехудожественных травелогов, содействовавших увеличению сведений об Испании в отечественной культуре, что рассмотрено нами в отдельной статье [8]. Например, в путевых заметках «Письма об Испании» В.П. Боткина В.Г. Белинского больше всего «...заинтересовали... подробности о Мурильо...» [9, с. 453], о чем русский критик сообщает автору в письме 1847 года. Также, анализируя гоголевские произведения, В.Г. Белинский отмечает, что «...одна из известнейших галлерей в Европе хранит, как бесценное сокровище, картину великого Мурильо [речь идет о картине «Молодой нищий» из коллекции Лувра – И.Г.], представляющую мальчика, который с усердием и обстоятельно занимается тем, что будочник сделал спросонья и мимоходом» [10, с. 293].

В общем и целом, по мнению Т.В. Зверевой, до 40-х годов XIX века эпоха русской культуры проходила под знаком Рафаэля и его «Сикстинской мадонны», «...упоминания о кисти Мурильо носят разрозненный и единичный характер» и «...картины великого живописца не становятся предметом преклонения», но постепенно намечаются существенные эстетические сдвиги, знаменующиеся становлением в вербальной культуре России так называемого «мурильевского сюжета» [6, с. 50]. С одной стороны, на данный процесс оказал воздействие, с точки зрения А.В. Морозовой, европейский романтизм, который актуализировал «интерес к испанскому искусству» и в особенности к «испанскому Рафаэлю» – Мурильо [11, с. 30]. По мнению исследовательницы, сам термин «испанский Рафаэль» указывает на то, что «система ценностей уже начала меняться, а ценностная шкала еще оставалась прежней» [11, с. 32–33]. С другой стороны, с позиции Т.В. Зверевой, внимание к Мурильо было вызвано нараста-

ющим интересом русской культуры к семиотизации явления «маленького человека», что выступало в соединении с установкой на реалистическое и натуралистическое изображение действительности. Вследствие этих процессов в 1850–60-е годы «...живопись Мурильо станет одним из краеугольных камней русской эстетической мысли» [6, с. 52]. Время исканий национальных форм культуры способствовало рецепции испанской живописи. Национальное соотносилось с земным, выражаемым в конкретно-исторических формах, что вместе с тем сочеталось с запросами реализма.

Если учесть вышесказанное, то нет ничего удивительного в том, что русские писатели обращались к определенному роду «"живописным цитатам" в словесном тексте» [6, с. 50], когда образы испанской живописи оказывались способными пробуждать в культурной памяти читающей публики явственные представления, дополняющие языковой уровень произведения. Иллюстрацией сказанного может служить, в частности, роман И.А. Гончарова «Обрыв» (1869), главный герой которого, художник Райский, погружившись в воспоминания о дорогих ему женщинах, соотносит их образы с полотнами художников, включая и испанских: «...седая голова бабушки... выглядывала из портретов старух Веласкеза, Жерар Дова, – как Вера из фигур Мурильо...» [12, с. 771]. По мнению В.А. Доманского, И.А. Гончаров посредством своего основного персонажа «...не просто сравнивает своих героинь с портретами того или иного художника, но созданные им литературные портреты, как в зеркале, отражаются в произведениях живописи, приобретают законченные формы», вследствие чего мысленно формируется устойчивая взаимосвязь между образами героинь и разного рода периодами существования культуры Европы: «Читатель, следя за развитием действия романа и любовными увлечениями Райского, словно путешествует по культурным эпохам» [13, с. 147].

Аналогичный прием использует в очерках «Русские лгуны» (1865) и А.Ф. Писемский, когда описывает даму «...с лицом, напоминающим мурильевских мадонн, в котором выражалось много ума и чувства...» [14, с. 382].

Собственно говоря, "мурильевский сюжет" довольно часто встраивается в русский нарратив о художниках. Например, мы встречаем это у писателя Н.А. Полевого, который, как считает А.Б. Ботникова, еще до возникновения в России своеобразного «культу» Мурильо «впервые в русской прозе» поднял «вопрос о взаимоотношениях художника и общества» [15, с. 73]. В романтической повести автора «Живописец» (1833) главный герой в духе романтического двоемирия разделяет пространства гениев и всевозможных профанов, к которому, в частности, причислены так называемые «аматеры»-дилетанты, причисляющие себя тем не менее к кругу избранных: «Им мало альбомных стишков, мало карандашных копий с эстампов, в которых мечтают они видеть творения Рафаэля, Доменикино, Мурилло <...> Они собирают себе галереи, где им все равно – изысканный Тициан, фламандская мясная лавка, приторная Ангелика Кауфман, и великий Мурилло, и страшный Доменикино рядом с ними!» [16, с. 73]. Исключительные по своим достоинствам произведения искусства в локусе такого собрания, по мысли повествователя, подвергаются профанации,

низводятся до объектов престижа и материальных ценностей. Соответственно, автор отвергает попытки «аматоров» присоединиться к гениям, подобным «великому Мурилло». Однако профанному миру принадлежат, с позиции писателя, и профессиональные художники-ремесленники, поскольку, владея техникой рисования, лишены при этом таланта и не способны создавать нечто принципиально новое. Они «дерзают списывать произведения божественных гениев»: «...списывают Корреджио и Рафаэля, Мурилло и Доменикино! Послушайте: это ... мне нестерпимо больно» [16, с. 73].

Н.С. Лесков, касаясь в своем романе «Обойденные» (1865) темы искусства, также обращается к образу картины Мурильо, который, согласно примечанию А.А. Шелаевой, был одним из самых почитаемых художников для русского писателя [17, с. 450]. Причем если в «Обрыве» И.А. Гончарова образ мурильевской живописи возникает в конце текста, то у Н.С. Лескова, наоборот, со сцены в Лувре повествование начинается. Так, отмечается, что «зала мурилевской Мадонны была непроходима...» [17, с. 3], что маркирует широкую известность выдающегося произведения испанского художника.

В рассказе русской писательницы Н.Д. Хвоцинской «Пансионерка» (1860) в контексте прогулки одного из героев по Эрмитажу также упоминаются картины Мурильо, в частности – «Маленький Христос и маленький Иоанн» и «Иоанн с агнцем». Более детально автор описывает первое из названных полотен, где особое внимание уделяется чувствам, возникающим у героя при созерцании данного произведения художника: «Божественные лица детей с их добротой, нежностью, лаской, кругленькие, веселые головки ангелов в облаке, резвый ягненок в углу картины вызывали уже не восторг, но более – чувство какой-то примиряющей радости на лицо молодого человека» [18]. Вместе с тем сам рассматривающий картину герой оказывается в пространстве диалогического восприятия превращаясь в его объект: «Он смотрел, не замечая, что на него тоже смотрят, и почти так же внимательно. За мольбертом, пред картиной, сидела художница; <...> когда, став почти за ее плечами, он забылся, созерцая Мурильо, она обернулась совсем и смотрела ему в лицо» [18].

Другое, весьма, правда, своеобразное "музейное" описание испанской живописи встречается в отечественном произведении конца XIX столетия – повести Н.А. Лейкина «Под южными небесами» (1899), посвященной дорожным приключениям Глафиры Семеновны и Николая Ивановича Ивановых – русской купеческой пары, путешествующей по Франции и решающей отправиться в Испанию, о которой героиня «много в романах читала» [19, с. 300] и которую мысленно рисовала себе на основе знакомства с пьесами. Танцы, гитара, разбойники, женщины в ярких платьях – такими были у супругов стандартные представления об этой стране на момент прибытия.

Отметим, что образ Испании, возникающий в ходе рецепции испанскости в массовой культуре конца века, сопрягается с образами самих лейкинских героев. Супруги Ивановы не люди искусства, не аристократы или искусствоведы. Они воплощают в себе типичные черты массового туризма и купеческой среды, которую, согласно М.Е. Салтыкову-Щедрину, Н.А. Лейкин очень хорошо знал

[20, с. 421]. Вместе с тем, по мнению Д. Чавдаровой, «в русской культуре образ Николая Ивановича остается не востребуемым в "высоком" дискурсе о национальной идентичности» [21, с. 358]. Вследствие этого от имени литературной маски (глазами Ивановых) читатели знакомятся с травестийно-сниженным образом Испании, лишенным высокого эстетического элемента, что «свидетельствует о проникновении "смеховой культуры" в жанр литературного путешествия» [22, с. 25].

Поэтому не приходится удивляться тому, что супруги сначала не планируют посещать Прадо: «Да что там такого особенного-то? Старинные картины» [19, с. 493]. Николаю Ивановичу больше интересны испанские танцы, «картинто и у нас дома много» [19, с. 499]. Однако позже, уступая натиску сопровождавшего их капитана Мантеки, уверившего их, что Прадо является лучшим музеем в мире, они соглашаются посетить его, чтобы их не сочли «дикими» [19, с. 493]. К тому же Глафира Семеновна прочитала о Прадо в путеводителе, что для нее как массового туриста «легитимизирует» визит в музей.

Описанная автором сцена в Прадо исполнена иронией над обывательским вкусом супругов, лишенных значительного эстетического опыта. Так, например, когда капитан Мантека, увидев «Прометея» Риберы, приходит в восхищение, Глафира Семеновна начинает поддакивать, желая сделать ему приятное. Глядя на портрет Филиппа Четвертого работы Веласкеса, капитан произносит фразу: «Вы посмотрите, мадам, какой экспрессия!» – в ответ, закатывая глаза, Глафира Семеновна восклицает: «Восторг!» [19, с. 505]. Героиня не может найти подходящих слов, чтобы передать свое впечатление от увиденного. К тому же закрадывается сомнение, действительно ли «восторг» купчихи неподделен. Чуждый возвышенных стремлений Николай Иванович и подавно торопится покинуть музей и подгоняет своих спутников. Мурильо ему не интересен, зато его внимания заслуживает копировальщица. Как видим, Н.А. Лейкин демонстрирует взгляд на искусство вообще и испанское в частности иной части русского общества. Если образованные соотечественники ехали в Европу, чтобы приобщиться к мировым шедеврам искусства, в том числе и живописным, то люди, подобные супругам Ивановым, преследовали другие цели – себя показать и познакомиться с материальной стороной западной цивилизации. В рамках текста, комически изображающего массовых туристов, имена Мурильо и Веласкеса превращаются в симулякры, поскольку русские герои не имеют о них представления и не способны понять суть их гения.

Используются имена испанских художников и в драме Л.Н. Андреева «Царь голод» (1908). Ее героями являются персонифицированные понятия (типа *Царь Голод*, *Смерть*) либо безымянные фигуры с высокой степенью обобщения: рабочие, художники, ученые. На этом фоне прецедентные имена Мурильо, Веласкеса и других реальных мастеров кисти также приобретают генерализирующее значение. Эти имена возникают в сцене пожара некой «Национальной галереи»: «Горит галерея? Горит Мурильо? Горит Веласкес? Рубенс? Джорджоне?» – «Да. Да. Смотрите, какое зарево». – «Еще бы. Масляные краски!» [23, с. 280]. Здесь говорится не о конкретных шедеврах гениальных ху-

дожников, а об эстетике уходящего мира, о красоте, гибнущей в мировом «пожаре» всесокрушающего бунта. Как видим, имена испанских художников становятся метонимическими символами искусства в целом. Показательно также в контексте гибели "старого" мира манкирование культурологической ценностью великих картин, обезличение их, низведение до уровня материальных объектов, становящихся всего лишь топливом (обыкновенными «масляными красками», деревом) для огня.

Также, говоря о литературе начала XX века, нельзя не отметить творчество А.Т. Аверченко, который, подобно Н.А. Лейкину, вводит образы испанской живописи (прецедентное имя Веласкеса) в трагический контекст, намеренно вызывая столкновение высокого (исторического, эстетического) и низкого (современного, бытового) начал с целью высмеять современников, произвести комический эффект. Так, в рассказе А.Т. Аверченко «Революционер» (1912), где также прослеживается "революционный" код, главный герой Птицын отстаивает идею решительного отказа от всех старых традиций, «от всего того, что "все делают"», чтобы «быть сверхчеловеками» [24, с. 350]. Так, "культурный революционер" отвергает пасхальный кулич, украшенный «тремя сахарными розами и шоколадным барашком с крошечным зеленым флагом», поскольку, с его точки зрения, «бытовая» красота неэстетична, несравнима с красотой истинных шедевров: «Красота – это Рафаэль, Мадонна, Веласкес какой-нибудь! <...> А какая же красота – барашек с рынка стоимостью в пятиалтынный? Ни моего эстетического, ни моего морального чувства такая безвкусная вещь удовлетворить не может» [24, с. 351]. Вместе с тем притязания Птицына на собственную духовную избранность и его осуждение мещанства на деле оказываются маской, о чем нетрудно догадаться по добавленному герою к имени великого художника определению «какой-нибудь», убавляющего патетику и указывающего на крайне поверхностные знания героя о творчестве испанского художника. Для «революционера» это имя лишь симулякр, прецедентный код, использование которого дает возможность претендовать на некую элитарность. Резонерство Птицына полностью обесценивается в финальной сцене, когда новый гость усаживается на его цилиндр. Сразу оказывается, что внешняя привлекательность банальной шляпы является исключительно важной для «революционера»: «Разве в нем можно показаться на улице?!» [24, с. 353]. В ответ виновник происшествия зеркально парирует утверждениями самого Птицына о красоте, тем самым раскрывая двуличие природы героя: «Почему же? – усмехнулся гость. – Красота не в этом. Красота – это Рембрандт, Айвазовский, Шиллер какой-нибудь ... Мадонна!» [24, с. 354].

Текст А.Т. Аверченко выявляет в рамках художественного произведения то, что испанским философом Х. Ортегой-и-Гассетом называется «повальным и беспросветным фиглярством» [25, с. 95] европейского «среднего человека»-обывателя. С точки зрения мыслителя, «тирания интеллектуальной пошлости в общественной жизни, быть может, самобытнейшая черта» XX столетия, когда филистер, предъявив права на «умозрительные суждения», в том числе об искусстве [25, с. 68], судит о последнем исходя из собственных весьма неопределенных представлений о данном предмете.

В рассказе А.Т. Аверченко «Суффражистки» (1914) классическое искусство также приходит в столкновение с общественными установками. Героиня этого текста, убежденная суффражистка, протестуя против заключения под стражу своей единомышленницы, собирается погубить картину Веласкеса: «Арестована мисс Панкхерст – женщина редкой духовной красоты! А «Венера» Веласкеза – женщина редкой физической красоты ... Что же я делаю? Я иду в галерею и в отместку за нашу женщину духовной красоты, уничтожаю ихнюю редкую женщину физической красоты» [26, с. 43]. Комизм в данном случае создается в силу того, что разрушительница культурных ценностей уравнивает в своем сознании художественный шедевр и реальную женщину.

Наконец, в рассказе А.Т. Аверченко «Крыса на подносе» (1917) подвергнуто осмеянию «новое искусство» [27, с. 217], для которого всякий предмет – в том числе и мертвая крыса – может считаться артобъектом. В этом тексте гениальные произведения старых мастеров иронически противопоставляются быстро приходящими в негодность современными творениями: «...как жаль, что подобное произведение непрочно ... Какой-нибудь там Веласкес или Рембрандт живет сотни лет, а этот шедевр в два-три дня, гляди, и испортится» [27, с. 219].

Заключение

Таким образом, на основе вышесказанного можно утверждать, что рецепция испанской живописи в середине XIX века значительно отличается от нее же на рубеже XIX и XX столетий. В первый период испанские живописные образы служат живописными цитатами, маркерами мира высокого искусства и медиаторами между этим миром и русскими героями. Упоминание имен великих испанских художников и их картин во втором из названных периодов происходит в травестийном контексте, а сами образы усредняются, унифицируются, поскольку другим становится их созерцатель: теперь это не утонченный ценитель-аристократ или представитель творческой богемы, а не имеющий достаточного образования человек массы без достаточного эстетического опыта. Кроме того, образы испанской живописи помещаются в контекст культурного феномена *fin de siècle* с акцентированием упадка "старой" культуры.

Наконец, следует отметить, что при всех различиях в отображении образов испанского искусства отечественные прозаические тексты рассматриваемого нами периода имеют общие черты. Это эпизодичность в рецепции испанских живописных элементов и их пассивная включенность в художественную реальность произведений.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Амельченкова С. А. Испанское влияние на русскую культуру в XIX веке: дис. ... канд. культурологии. – М., 2008 – 195 с.
2. Багно В. Е. Россия и Испания: общая граница. – СПб.: Наука, 2006. – 476 с.
3. Баяхунова Л. Б. Образ Испании в музыкальной культуре России и Франции XIX – первой трети XX в.: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1998. – 25 с.
4. Катаева-Мякинен Е. В. Образ Испании в записках русских путешественников XIX века: дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1999. – 133 с.

5. Морозова А. В. Искусствоведческая испанистика в контексте российских культурных парадигм: дис. ... доктора культурологии. – СПб.: 2017. – 418 с.
6. Зверева Т. В. «Где продлеваются летящие мгновения»: живописные аспекты русской литературы: монография. – Ижевск: Издательский центр «Удмуртский университет», 2017. – 172 с.
7. Лопес Крус Х. Мурильо и Веласкес в русской художественной культуре XIX – начала XX веков: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2001. – 312 с.
8. Гаузер И. В. Рецепция испанской живописи в русских травелогах XIX века // Интерэкспо Гео-Сибирь. – 2019. – Т. 5. – С. 167–176. – DOI: 10.33764/2618-981X-2019-5-167-176.
9. Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. – М.: Наука, 1956. – Т. 12. – 596 с.
10. Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. – М.: Наука, 1956. – Т. 10. – 474 с.
11. Морозова А. В. Европейский романтизм и испанская живопись: от Рафаэля Санти к «испанскому Рафаэлю» // Новое искусствознание. – 2019. – № 2. – С. 30–35.
12. Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. – СПб.: Наука, 2004. – Т. 7. – 773 с.
13. Доманский В. А. Художественные зеркала романа И.А. Гончарова «Обрыв» // Гончаров И.А.: материалы международной научной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И.А. Гончарова: сборник русских и зарубежных авторов / Сост.: М.Б. Жданова, А.В. Лобкарева, И.В. Смирнова. – Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. – С.146–153.
14. Писемский А. Ф. Собр. соч.: в 9 т. – М.: Правда, 1959. – Т. 7. – 440 с.
15. Ботникова А. Б. Э. Т. А. Гофман и русская литература (первая половина 19 века). – Воронеж: Изд-во ВГУ, 1977. – 206 с.
16. Полевой Н. А. Мечты и жизнь. – М.: Советская Россия, 1988. – 320 с.
17. Лесков Н. С. Собр. соч.: в 12 т. – М.: Правда, 1989. – Т. 3. – 464 с.
18. Хвощинская Н. Д. Пансионерка [Электронный ресурс]. – URL: http://az.lib.ru/h/hwoshinskaja_n_d/text_0060.shtml (дата обращения: 10.08.2019).
19. Лейкин Н. А. Под южными небесами. Юмористическое описание поездки супругов, Николая Ивановича и Глафиры Семеновны Ивановых, в Биариц и Мадрид. – СПб.: Тов. «Печатня С.П. Яковлева», 1899. – 555 с.
20. Салтыков-Щедрин М. Е. Повести, рассказы и драматические сочинения Н. А. Лейкина // Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: в 20 т. – М.: Художественная литература, 1972. – Т. 9. – С. 421–425.
21. Чавдарова Д. Путешествие болгарского и русского купцов в Европу в ракурсе национальной идентичности (Алеко Константинов и Николай Лейкин) // Русский травелог XVIII–XX веков. – Новосибирск: НГПУ, 2015. – С. 355–377.
22. Жданов С. С. Амбивалентный образ Германии в юмористическом цикле Н.А. Лейкина «Наши за границей» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2018. – № 8-1 (86). – С. 24–29. – DOI: 10.30853/filnauki.2018-8-1.5
23. Андреев Л. Н. Собр. соч.: в 6 т. – М.: Художественная литература, 1994. – Т. 3. – 655 с.
24. Аверченко А. Т. Собр. соч.: в 13 т. – М.: Дмитрий Сечин, 2012. – Т. 3. – 416 с.
25. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. Деруганизация искусства. Бесхребетная Испания. – М.: АСТ: СТ МОСКВА, 2008. – 347 с.
26. Аверченко А. Т. Собр. соч.: в 13 т. – М.: Дмитрий Сечин, 2014. – Т. 6. – 480 с.
27. Аверченко А. Т. Собр. соч.: в 13 т. – М.: Дмнтрий Сечин, 2014. – Т. 9. – 464 с.

© И. В. Гаузер, 2020