

УДК 008

Костюм богемы Серебряного века как культурный текст

Ковалева Анфиса Юрьевна

Аспирант,

Гуманитарный университет,

620049, Российская Федерация, Екатеринбург, ул. Студенческая, 19;

e-mail: anfi-kay@mail.ru

Аннотация

В статье рассматривается костюм в семиотико-коммуникативной теоретической парадигме. Описан костюм «фармацевта», воплощенный в образе буржуа. Определены коннотативные смыслы нормированного облика «фармацевта». Рассмотрен костюм представителей богемы Серебряного века, раскрыты кодовые значения различных его элементов – локусов: деталей одежды, аксессуаров, прически. Описываются приемы трансгрессии, нарушения общепринятых костюмных кодов культуры того времени. Доказывается, что форма художественной трансгрессии в своем знаково-телесном выражении являлась символическим средством противопоставления себя буржуазно-чиновничьему мейнстриму. Обращение к костюму богемы Серебряного века, рассматриваемой в статье в качестве артистической субкультуры, позволяет сделать выводы, что меняющиеся формы «художественной трансгрессии» составляют код. Таким образом, данная субкультура не формирует свой общий код, и этот фактор является отличительным от субкультур XX века.

Для цитирования в научных исследованиях

Ковалева А.Ю. Костюм богемы Серебряного века как культурный текст // Культура и цивилизация. 2017. Т. 7. № 3А. С. 453-462.

Ключевые слова

Серебряный век, богема, артистическая субкультура, костюм, культурный код, текст, трансгрессия, идентичность.

Введение

Перемены, происходящие в культуре, влекут за собой слом системы означивания, который наглядно проявляется в облике человека. О. Вайнштейн анализирует перелом на стыке

XVIII-XIX веков: «Буржуазные революции во многом опрокинули существовавшую веками иерархию сословий: отныне по одежде нельзя было с первого взгляда определить положение и достаток человека. В обществе модерна резко возросла социальная мобильность, эти факторы привели к расшатыванию традиционных отношений между означаемым и означающим в семантике внешности и костюма». [Вайнштейн, 2000, 296]. В этот период возникли, почти одновременно, два культурных феномена: английский – дендизм, и французский – богема. Они вошли в самосознание европейской культуры как мировоззренческие концепции, противопоставляющие себя классу буржуазии. В рамках указанных концепций конфронтация с буржуа символична и заключается в том, что создается *свой* семиотический код внешности человека. Так, в дендизме смысловое различие обликов состоит в том, что культ *элегантности*, воплощенный в образе денди, противопоставляется *вульгарности* буржуа. В парижской богеме своеобразный культ свободы выражается в *экстравагантности* облика «богемца», компенсирующего бедность, то есть он является антитезой *шаблонному* образу буржуа.

Феномен богемы в России возникает позднее, в дореволюционный период – время динамики культурной ситуации, в которой регламентированная сословная дифференциация костюмного языка меняется, и новое символически-смысловое значение костюма проявляется в богеме Серебряного века. На фоне однообразности мужских костюмов, любые, малейшие изменения становились знаками отличия. Богема построила новую форму диалога с культурой, в первую очередь, отделив себя от презираемой ими группы «фармацевтов»¹. Для того, чтобы поддерживать свою обособленность от последних, человеку богемы нужно было разработать свой собственный код костюма.

Задача данной статьи – рассмотреть, каким образом богема выстраивала смысловую оппозицию буржуазному коду поведения, используя при этом костюмные знаки.

Интерпретация костюма «фармацевта»

Нормативность образа «фармацевта» есть та отправная точка, от которой человек богемы отталкивается, конструируя свою идентичность, становится его антиподом. Приведем краткое описание облика «фармацевтов»: «Молодые пшюты, в лоск *опроборенные* кавалеристы, с тугим кошельком, самодовольные, самовлюбленные, приходившие сюда *с карманными часами*, ожидая, когда бродяги вынырнут из темных углов и начнут забавлять их, щекотать их пресыщенные нервы и нервы их чувствительных дам», – свидетельствует А. Мгебров² в кабаре «Бродячая собака» [цит. по: Тихвинская, 2005, 151]. А вот полный описываемый облик: приведенные детали костюма относятся к виду парадной мужской одежды, принятой

1 Фармацевт – это буржуа и люди состоятельных профессий: зажиточные архитекторы, зубные врачи, адвокаты. К «фармацевтам» относили, тех кто «заводится около искусства», «похваляют, поругивают, но тем не менее пьют ...художественную кровь» – пишет А.Блок [см: Парнис, Тименчик, 1985, 238].

2 Он на тот момент являлся актером «Старинного театра» Евреинова.

в светском обществе – черный фрак³ или смокинг, и брюки точно в цвет, выполненные из одной ткани с фракком. К ним предполагалась белая сорочка и белый пикейный жилет⁴. Или манишка – вставка в виде небольшого нагрудника, видного в вырезе жилета, которая заменяла белую сорочку. Белые манжеты и воротники чаще были съемные и прикреплялись к сорочке. Господа в чинах крепили на фраки орденосные звезды и знаки отличия, а молодые люди – белую бутоньерку в петлице левого лацкана. Также мужчины подчеркивали свое отличие костюма цепочками карманных часов. Завершал торжественный образ шелковый цилиндр. Под фразой «опроборенный» подразумевается в тот период популярна прическа – *à la Carouf*, прическа с прямым пробором, и волосами на лбу, уложенными по обе стороны пробора. Позже вошли в моду глянцевые стрижки на английский пробор (на правую сторону).

Первое, что можно отметить – описание костюма соответствует виду особой формы чиновников, которую предписано надевать «На официальные обеды, балы и вечерние собрания у иностранных послов, когда Их Величества присутствовать не изволят» [цит. по: Хорошилова, 2012, 137]. Соответствовать регламенту – значит подчиняться, в таком случае костюм играет роль управляемого и управляющего инструмента со стороны государства. Костюм чиновника олицетворяет «безликий винтик в титаноподобной машине» [там же, 129].

Второе – детали костюма, инкриминируемые «фармацевтам», сопоставимы с костюмом денди⁵. Манера поведения, связанная с деталями костюма денди, в костюме буржуа приобретает другие смысловые интонации. Приведем пример. Белый высокий накрахмаленный воротничок денди предполагает высоко поднятую голову (умение ее держать). Добавим, что с этим связана увеличивающаяся ширина воротника (она становилась все выше и даже натирала шею в кровь). Если для денди высоко поднятая голова – знак его социального достоинства, то в подражательной копии буржуа высоко поднятая голова прочитывается как *заносчивость*. Заносчивость – нарушение одного из правил кодекса чести джентльмена, на котором основано поведение денди⁶: стиль поведения с прислугой должен выражаться в сдержанном обращении, исключаящем высокомерие и панибратство. Пример заносчивого поведения буржуа передает отрывок Маяковского о «пьяном фармацевте», «объясняющем двум портникам красоту окружающего» [цит. по: Парнис, Тименчик, 1985, 238]. Именно вульгарность как признак *отсутствия вкуса, подражательность*, как *неспособность выразить свою индивидуальность*, составляют еще одну смысловую грань костюма «фармацевта».

3 Для парадных, торжественных случаев в мужском гардеробе были фрак и смокинг. Фрак (*frac*) – пиджак необычного кроя – короткий спереди, с длинными узкими фалдами сзади. Смокинг (*smoking jacket*) – пиджак из чёрного сукна с открытой грудью и длинными покрытыми шёлком отворотами (выполнены из каستоровых или креповых тканей).

4 Названная жилета, производное от «пике» – стеганая ткань.

5 В. Мейерхольд изображен на картине Б.Д. Григорьева в образе Дориана Грея. Также многие представители артистической богемы прославились как денди.

6 Основан на кодексе поведения джентльмена, но у денди изменены приоритеты разделов [см.: Вайнштейн, 2000, 169].

Третье – каждой эпохе соответствуют свои представления о роскоши, которые воплощаются в материальной культуре. Белый цвет белья являлся одним из знаков, свидетельствующих о достатке, что обусловлено бытовыми условиями жизни. Собственно наличие парадного костюма и возможность пользоваться услугами прачки уже говорили о материальном благополучии человека. Непременный головной убор – цилиндр – к концу XIX века превратился в нарицательный аксессуар богатых и господ. Это обусловлено двумя факторами. Ценовым: стоимость изготовления цилиндра на заказ или при покупке имела значительную разницу с другими головными уборами. Утилитарным: в городском ритме цилиндр оказался неудобен. Высокая, претенциозная и маркая шляпа подходила только для людей, ведущих размеренно-обеспеченную жизнь.

Четвертое – для этой эпохи характерен вертикальный (сверху вниз) тип распространения моды⁷. То есть мода создается в высших сословиях, затем ее постепенно перенимают низшие сословия. По мере того как мода «просачивается» вниз, нюансы «прочтения знаков» утрачиваются и становятся символами принадлежности к высшему сословию, которые и стараются приобрести низшие слои. Так, в низших слоях «нюансы» становятся утрированными знаками. Эти «незаконные» символы принадлежности стараются продемонстрировать: «штучные жилеты» – единичные, то есть вне ансамбля костюма, их обычно носили в среде купцов или разбогатевших мещан; цепочку с брелоками, ведущую в карман жилета (при этом обязательно *растегивали пиджак*), трость, сигары. Таким образом, в сознании человека богемы складывается смысловой оттенок *филистерства*: массовости, поддельности, культурной нечувствительности.

Так в ходе рассмотрения костюма «фармацевта» выявились следующие коннотативные смыслы:

- соответствие регламенту, дисциплинарность;
- подражательность, отсутствие вкуса;
- демонстрация богатства;
- демонстрация статуса;
- шаблонность, массовость.

Трансформация костюма в богеме

Сама форма костюма сознательно *конструируется* «богемцем», костюм отражает художественно-мировоззренческую приверженность или служит выразителем *личностных идей*. В этом состоит кардинальное отличие от костюма «фармацевта», в котором форма – это знаковое выражение социально-статусной позиции.

Богема разрушает *предписанные практики ношения* костюма, которые задаются в основном при помощи запретов и разъяснений, как можно и нельзя его носить. В разломе дисципли-

7 Эта теория предложена и описана Георгом Зиммелем, на данный момент существует три типа распространения моды.

плинирующей функции костюма богема *использует символы*, в которых уже присутствует *бунтарский смысл*.

Это может быть *давнее условное деление* на русофилов и западников; так, например, В. Пяст во «Встречах» описывает костюм Кузмина до 1906⁸ года, – «На нем была особая поддевка своеобразного стиля, с какими-то *шаровидными и резными* застежками...» [цит. по: Богомолов, Малмстад, 2007, 223].

Или *знаковая оппозиция образа денди* по отношению к буржуа, которая использовалась в кругу богемы, и проявлялась как отдельные модели поведения денди. Например, ношение зеленой гвоздики или подсолнуха в петлице, или «365-ти жилетов Кузмина». Непрерывное стремление означать свою внестатусную роль и выразить индивидуальность приводит к тому, что в артистической субкультуре происходит *постоянная трансгрессия*. Показательны описания, приведенные Е. Вязовой: «Облик Бурлюка, носившего цилиндр и серьгу в ухе, представляет собою пародийный извод «богемствующего» денди. А вместо орхидеи или подсолнуха в петлице появляется пучок редиски у В. Маяковского, морковка – у К. Малевича. Бархатные жилеты сменяет знаменитая желтая кофта В. Маяковского и пестрые жилеты А. Лентулова и братьев Бурлюков» [Вязова, 2009, 391].

Трансгрессивные стратегии богемы

Рассмотрим подробнее, как происходит *деконструкция нормированных локусов* костюма «фармацевтов».

В мужском костюме акцентирована *область горла*, ношение шейного аксессуара многозначно и считалось обязательным. Доминирует форма банта, чаще всего цветного и увеличенного по размеру. При стандартной форме *галстука* или *кашне* экспрессия локуса достигается с помощью яркой расцветки: контрастная полоска, поперечная или продольная, пестрый рисунок, сложный узор. Г.Иванов вспоминал о вхождении в круг литераторов: «Совсем новый для меня быт литературной богемы меня привлекал и мне льстил. Я помянул, что имел уже литературные знакомства. Но ходить на чай к Кузмину или вести раз в месяц почтительные разговоры с Блоком было совсем не то, что ежедневно ездить по «Венам», «Черепениковым» и «Давидкам», участвовать в поэзо-вечерах в Лигове или на Выборгской стороне, с *красным бантом* вместо галстука на шее. Этот бант я завел по внушению Игоря (Северянина) и, не смея, конечно, надевать его дома, перевязывал на Подьяческой» [Иванов, 1989]. Надеть красный бант становится осознанным высказыванием, знаком, прочтение которого зависит от места ношения. Сама же форма шейного банта в обществе становится устойчивой ассоциацией принадлежности к артистическому миру и сопутствующими коннотациями.

Традиционно *шляпа* является самым ярким визуальным маркером дифференцированного общества. Форма шляпы напрямую зависела от сословных и классовых различий. Очевидная

⁸ Этот образ в русском платье подробно передает А.М. Ремизов [см.: Богомолов, Малмстад, 2007, 258].

закономерность: по мере возвышения статуса его обладателя, конфигурация (размер, форма, жесткость, количество и сложность декора) головного убора усложняется. Для богемы головной убор – это «*знак вне категорий*». Наиболее частое упоминание головных уборов – это испанская широкополая шляпа, так же мягкой формы по типу трилби (была популярна и в кругу лондонской богемы) или панамы. Важно отметить, что ношение головного убора в богеме имеет два типа сообщения, – внестатусная (маргинальная) форма или атрибут художественной концепции.

Прическа – индикатор скрытой дисциплинарной силы в обществе. Вид прически является выразителем национальных особенностей, привязан к сложной возрастной дифференциации, можно сказать, что стрижка – это существенная единица в «идее воспитания послушного тела» [Крейк, 2007]. Распущенные, отросшие или взлохмаченные волосы всегда сообщают о бунтарском, своевольном или исключенном из модных шаблонов характере образа. Именно такой облик наиболее частый в богеме, не только среди мужчин, но и среди женщин. Критик С. Маковский в книге «На Парнасе Серебряного века» вспоминал о З. Гиппиус: «Она заплетала волосы в длинную косу – в знак девичьей нетронутости (несмотря на десятилетний брак)». Там же: «Когда ей надоела коса, она *изобрела* прическу, придававшую ей до смешного взлохмаченный вид: разлетающиеся завитки во все стороны; к тому же было время, когда она красила волосы в рыжий цвет и преувеличенно румянилась». [Маковский, 1989].

Представитель богемы меняет *красочным преобразованием* своего костюма, отдельных его деталей и даже своего лица однообразность и серость общей гаммы образа, воплощенно-го «фармацевтами». Нормированному белому противопоставляется *желтый* цвет. Как пишет Е. Вязова, «яркий желтый цвет неизменно ассоциировался со всем скандальным, эксцентричным и запретным, к этой «репутации», безусловно, и апеллировали эстеты и декаденты» [Вязова, 2009, 300]. Так, коннотации желтого цвета определяют его популярность в кругу богемы, Андрей Белый в воспоминаниях о «начале века» упоминает «желтый фрак» как знак растиражированности стиля эстетов и декадентов в богемной околхудожественной среде [там же]. А по словам Юлии Демиденко, «желтые или оранжевые блузы были знаком общности для самих футуристов, так одевались Бурлюк, Каменский, Шершеневич. Если использовался другой костюм, в него также старались ввести желтый цвет» [там же, 307]. Содержание провоцирующего коннотативного смысла в желтом превращал его «носителя» в автора, совершающего жест, подразумевающий непосредственного зрителя. Наблюдатель может видеть костюм (или деталь) и осознавать, что это вызов, но содержание высказывания не понять.

Рассмотрим еще один применяемый богемой выверт, связанный с символикой цвета в обществе. Так, О. Хорошилова воспроизводит женский образ эпохи Николая II, в котором светское женское платье должно быть пастельной гаммы в викторианском стиле: сдержанном, скромном, «опирающимся на здравый смысл и Священное Писание»⁹ [Хорошилова, 2012, 359]. Нарушение нормы происходит аналогично инверсии, то есть цветовой хаос

9 Главным выразителем викторианства в России стала Александра Федоровна, любившая сдержанные цвета и превыше всего ценившая скромность и элегантную красоту в одежде [Хорошилова, 2012, 359].

женского облика на таком «привычном фоне» выглядит шокирующее. Приведем описание известной богемной персоны Серебряного века Паллады¹⁰: «Когда Паллада шла по улице, прохожие оборачивались. На плечах накидка – ярко-малиновая или ядовито-зеленая. Из-под нее торчат какие-то шелка, кружева, цветы, переливаются всеми огнями бусы. На ногах позвякивают браслеты» [Иванов, 1994, 194].

Еще один прием трансгрессии – это *перестановка атрибутов мужского и женского костюма*. Жеманность мужского облика достигалась за счет использования аксессуаров, цветовой палитры и косметических практик. А женщины присваивали атрибуты мужского костюма – в брюках ходила Н. Гончарова, Т. Карсавина курила папиросу. З. Гиппиус, называвшая себя «декадентской мадонной», эпатирует публику позированием Баксту в мужском черном костюме¹¹.

Человек богемы использует различные *способы изменения лица*: вид прически, форма и наличие усов, бороды, нанесения макияжа, похожего на грим, аксессуары, искажающие его мимику и форму, например, лорнетки, мушки или тематическая раскраска лица. Здесь уместно еще одно описание Паллады Г. Ивановым: «Если всмотреться – видишь, что она была бы прямо хорошенькой, если бы одной из тех губок, что продаются у входа, стереть с ее лица эти белила, румяна, мушек, жирные полосы синего карандаша. И еще – если бы она перестала ломаться. Ну, и одевалась бы по-человечески. Конечно, все эти «если бы» – неосуществимы. Отнять у Паллады ее краски, манеры, пестрые тряпки – бесконечное ломанье, что же тогда останется?..» [там же, 426].

Маска – известный способ защититься от внешних оценок, а создание экстравагантного образа позволяет предугадать и подготовиться к оценке окружения. Слом устойчивых клише, конвертируемых в сознательно провоцируемый облик, человеку богемы позволяет сконструировать требуемую реакцию. Но еще одна задача, которую решает богема созданием маски – показать свое *свободное отношение к телу* и личности. То есть они осознают временную и непрочную связь внешности с тем, кто ее носит. Таким образом, «богемец» находится в постоянном поиске и смене своего зрительного облика, это попытка сформулировать сложное сообщение: «Я не есть то, как я выгляжу, но я хочу выразить свою индивидуальность».

Заключение

Мы приходим к выводу, что в артистической субкультуре выражение через костюм личной и коллективной идентичности – это сознательный процесс, который принимает от-

10 Палладия Олимповна, урожденная Старынкевич, – поэтесса, хозяйка литературного салона. Ее образ был запечатлен в стихах и прозе поэтами Серебряного века. См. об этом Тименчик Р.Д. «Что вдруг». Статьи о русской литературе прошлого века. Иерусалим, М., 2008. С. 235-236.

11 См. об этом: Ковалева А.Ю., Брандт Г.А. Костюм богемы Серебряного века как «высказывание»: к постановке вопроса // Вестник гуманитарного университета. 2015. № 4 (11). С. 139-146.

четливую форму творчества. Костюм человека богемы формируется на основе авторского замысла. Опыт деконструкции (костюма «фармацевта»), реализованный в богеме, используется как прием публичной самопрезентации. Отсюда и возникает такое разнообразие и стилистическая противоречивость решений костюма. Даже принимая ценности сообщества, представителю богемы важно всегда оставаться *другим* среди «своих». Постоянная смена идентичности внутри богемы приводит к тому, что они не формируют общий код субкультуры. Можно сказать, что меняющиеся формы «художественной трансгрессии» составляют код. И таким образом, богема в культуре XIX-XX века образует некое креативное поле, создающее новые *эстетические идеалы общества*, которые получили развитие уже в постмодернистскую эпоху.

Библиография

1. Богомолов Н., Малмстад Дж.Э. Михаил Кузмин. Искусство, жизнь, эпоха. М., 2007. 696 с.
2. Вайнштейн О.Б. Денди: мода, литература, стиль жизни. М.: НЛЮ, 2000. 640 с.
3. Вязова Е. Гипноз англomании: Англия и «английское» в русской культуре рубежа XIX-XX веков. М., 2009. 576 с.
4. Иванов Г.В. Собрание сочинений. Мемуары. В 3 тт. Т. 3. М., 1994. 718 с.
5. Иванов Г.В. Стихотворения. Третий Рим. Петербургские зимы. Китайские тени. М., 1989. 576 с.
6. Крейк Дж. Краткая история униформы. М., 2007. 240 с.
7. Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века. М., 2000. 394 с.
8. Парнис А.Е., Тименчик Р.Д. Программы «Бродячей собаки». М., 1985. 535 с.
9. Тихвинская Л.И. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: Кабаре и театры миниатюр в России 1908-1917. М., 2005. 527 с.
10. Хорошилова О.А. Костюм и мода Российской империи: Эпоха Николая II. М., 2012. 464 с.

The costume of the Russian Silver Age Bohemia as a cultural text

Anfisa Yu. Kovaleva

Postgraduate,

The Liberal Arts University,

620049, 19 Studencheskaya st., Ekaterinburg, Russian Federation;

e-mail: anfi-kay@mail.ru

Absatract

The article considers a suit in the semiotic-communicative theoretical paradigm. The author describes a costume of a "pharmacist", embodied in the image of a bourgeois, and determines the connotative meanings of the normalized costume of the "pharmacist". The author considers the costume of the representatives of the Bohemia of the Russian Silver Age and reveals the code values of its various elements, such as details of clothing, accessories, hairstyles. The article describes the methods of transgression, violations of the generally accepted costume codes of culture of that time. The author proves that the form of artistic transgression in its sign-bodily expression was a symbolic means of opposing itself to the bourgeois-bureaucratic mainstream. The suit of the Bohemian man is formed on the basis of the author's intention. The experience of deconstruction (of a "pharmacist" costume), realized in Bohemia, is used as a reception for public self-presentation. Even taking community values, the representative of Bohemia tries to remain different among "our own". The constant change of identity within Bohemia leads to the fact that they do not form a common code for the subculture. The changing forms of the "artistic transgression" are the code itself. And so, Bohemia in the culture of the XIX-XX century forms a kind of creative field, creating new aesthetic ideals of society, which have developed already in the postmodern era. Thus, this subculture does not form its common code, and this factor distinguishes the subculture of Russian modernity from the subcultures of the 20th century.

For citation

Kovaleva A.Yu. (2017) Kostyum bogemy Serebryanogo veka kak kul'turnyi tekst [The costume of the Russian Silver Age Bohemia as a cultural text]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 7 (3A), pp. 453-462.

Keywords

Russian Silver Age, Bohemia, artistic subculture, costume, cultural code, text, transgression, identity.

References

1. Bogomolov N., Malmstad J.E. (2007) *Mikhail Kuzmin. Iskusstvo, zhizn', epokha* [Mikhail Kuzmin. Art, life, era]. Moscow.
2. Craik J. (2005) *Uniforms Exposed*. Bloomsbury (Russ. ed.: Craik J. (2007) *Kratkaya istoriya uniformy*. Moscow).
3. Ivanov G.V. (1989) *Stikhotvoreniya. Tretii Rim. Peterburgskie zimy. Kitaiskie teni* [Poems. Third Rome. Petersburg winters. Chinese shadows]. Moscow.
4. Ivanov G.V. (1994) *Sobranie sochinenii. Memuary. V 3 tt.* [Collected works. Memoirs. In 3 vols], vol. 3. Moscow.

5. Khoroshilova O.A. (2012) *Kostyum i moda Rossiiskoi imperii: Epokha Nikolaya II* [Costume and fashion of the Russian Empire: the age of Nicholas II]. Moscow.
6. Makovskii S.K. (2000) *Na Parnase Serebryanogo veka* [On the Parnassus of the Silver Age]. Moscow.
7. Parnis A.E., Timenchik R.D. (1985) *Programmy "Brodyachei sobaki"* [Programs of the "Stray Dog"]. Moscow.
8. Tikhvinskaya L.I. (2005) *Povsednevnyaya zhizn' teatral'noi bogemy Serebryanogo veka: Kabare i teatry miniatyur v Rossii 1908-1917* [The daily life of the theatrical bohemia of the Silver Age: Cabaret and theaters of miniatures in Russia in 1908-1917]. Moscow.
9. Vainshtein O.B. (2000) *Dendi: moda, literatura, stil' zhizni* [Dandy: fashion, literature, life style]. Moscow: NLO Publ.
10. Vyazova E. (2009) *Gipnoz anglomanii: Angliya i "angliiskoe" v russkoi kul'ture rubezha XIX-XX vekov* [Hypnosis of Anglomania: England and the "English" in Russian culture at the turn of the XIX-XX centuries]. Moscow.