

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. А. И. ГЕРЦЕНА»

На правах рукописи

Абдуллина Дарина Александровна

**ДЕТСТВО И РЕБЕНОК В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ЖИВОПИСНОМ
ПОРТРЕТЕ XVIII – НАЧАЛА XXI ВЕКА**

Специальность: 5.10.3. Виды искусства
(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения, доцент
Сечин Александр Георгиевич

Санкт-Петербург

2023

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ДЕТСКИЙ ПОРТРЕТ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЖИВОПИСИ XVIII ВЕКА: ОТКРЫТИЕ ДЕТСТВА	18
1.1. Детские портрет в живописи первой половины XVIII века: юности честное зерцало.	23
1.2. Детские портрет в живописи второй половины XVIII века: в предвкушении свободы	35
1.3. Символика детского портрета в отечественной живописи XVIII века: аллегорическое витийство	53
ГЛАВА 2. ДЕТСКИЙ ПОРТРЕТ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЖИВОПИСИ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА: ПОСТИЖЕНИЕ ДЕТСТВА	65
2.1. Романтическая концепция детства в отечественном детском портрете первой трети XIX века: ангел, благородный дикарь и герой/преобразователь	76
2.2. Прозаическая трактовка образа ребенка в детском портрете отечественных живописцев второй половины XIX века: психологизм детского образа.	96
2.3. Поэтическая трактовка образа ребенка в детском портрете отечественных живописцев конца XIX — начала XX века: философская рефлексия детства	104
2.4 Детский мир в творчестве салонных портретистов и поздних академистов: клише золотого детства.....	117
ГЛВА 3. ДЕТСКИЙ ПОРТРЕТ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЖИВОПИСИ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА: КОНСТРУИРОВАНИЕ ДЕТСТВА.....	130
3.1. Образ ребенка в отечественной портретной живописи 1910 – начала 1930-х годов: творческие эксперименты	140
3.2. Отражение мифа о счастливом советском детстве в портрете 1930–1960-х годов: новый человек	155
3.3. Ретроспективизм детских портретов советских художников конца 1960–1980-х годов: образ ребенка как форма эскапизма.....	170
3.4. Образ ребенка в отечественном детском портрете рубежа XX–XXI веков: исчезновение детства	185
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	203
ЛИТЕРАТУРА	209
Приложение. Альбом иллюстраций	240

ВВЕДЕНИЕ

Диссертация посвящена исследованию вопроса развития детского портрета в отечественной живописи на протяжении трех столетий: от начала XVIII века до начала XXI столетия. Данная разновидность портретного жанра понимается как самостоятельное явление в художественной жизни страны. Специфика создаваемых художниками детских образов на том или ином историческом этапе представлена как отражение особенностей восприятия и понимания взрослыми мира детства, и соответствующих им художественных концепций, актуальных для того или иного времени. Работа основана на изучении истории возникновения и эволюции детского портрета в живописи России.

По замечанию И.-И. Винкельмана, по портрету практически невозможно проследить развитие и изменения стилей. А. Варбург полагал, что этот жанр просто не поддается иконологическому анализу. Между тем, главным в портрете является человек и то, как понимает его автор, и это как раз изменяемо. Причем не только в силу веяний времени, но и в свете меняющихся мировоззренческих основ личности, что касается и модели, и автора, и заказчика. В случае же детского портрета образ ребенка еще и отражает современную ему концепцию детства или же процесс ее трансформации. Кроме того в определенные моменты истории развития данной разновидности портретного жанра изображение мальчиков и девочек предполагало намеки или даже прямые указания на их взросление, потенцию роста и усложнения внутренних качеств, а также включало надежды и представления взрослых, связанные с их будущностью.

Под *детским портретом* в рамках настоящего исследования понимается разновидность портрета, связанная с изображением конкретного ребенка и (или) группы детей. На ее образное решение непосредственное влияние оказывает не только личное отношение художника и (или) заказчика к модели, но и их представление о мире детства, а также актуальная в момент создания произведения художественная концепция ребенка и детства. В контексте

настоящего исследования под такой концепцией подразумевается современные творчески переосмысленные и выраженные средствами изобразительного искусства представления о ребенке и пространстве детства как о социокультурном феномене. В последнем отражаются особенности эпохи, страны, общественного устройства, ментальности народа и самой культуры. Детство здесь понимается также как сложное психолого-педагогическое явление, в котором отражаются инвариантные характеристики, слабо зависящие от социума¹.

Актуальность темы исследования обусловлена значением для современного общества темы детства и ребенка как центра семейных отношений, объекта любви и заботы взрослого человека. Вокруг него уже долгое время выстраиваются целые индустрии, различные социальные институты, отрасли научного знания. Особенно востребованной данная тематика становится в контексте растущих демографических проблем и стремления их решить на государственном уровне. В этом свете детский портрет видится также и источником информации, позволяющим зримо, объемно увидеть детский мир прошлого, увиденный глазами взрослых людей, изучить его и сопоставить с современностью, возможно, даже спрогнозировать его развитие в будущем. Недаром попытки сконструировать образ современного ребенка считаются одной из актуальных задач отечественной педагогики начала XXI века, решение которой прямо влияет на формирование оптимальных для эпохи концепций детства, понимание того, каким бы мы — жители нового тысячелетия хотели бы видеть будущее.

Более того эта проблематика находится в фокусе внимания Российской академии образования. Так, в опубликованном проекте Перечня актуальных тематик диссертационных исследований в области наук об образовании от 06.06.2023 № 1341-11/02, особое внимание уделяется теории и концепциям развития, воспитания и социализации, социокультурной и личностной обусловленности воспитания, а также антропологии и феноменологии

¹ Демакова И.Д. Понятие «детство» в психологии и педагогике / И.Д. Демакова // Ценность и смыслы. – 2012. – С. 19–20.

современного детства. Настоящее исследование способно расширить диапазон анализа указанных проблем с точки зрения классического искусствознания.

Своевременность и важность предлагаемой темы также связаны с тем, что особенности национального детского портрета в искусствоведении ранее не изучались комплексно. За первые десятилетия нового тысячелетия появилось значительное количество исследований в области философии, социологии, психологии, медицины, этнографии, литературоведения и других дисциплин, ставивших во главу угла детство как особое явление в отечественной культуре. Среди современных российских исследователей следует упомянуть Д.И. Фельдштейна, С.Б. Борисова, И.Д. Демакову, А.А. Сальникову, С.А. Ганину и других авторов, в основном, педагогов, психологов и историков, идеи которых непосредственно повлияли на методологию и содержание настоящего исследования.

В музеях и галереях не только России, но и зарубежных стран периодически проходят выставочные проекты на темы детства, как прошлого, так и настоящего. Они неизменно вызывают живой интерес со стороны публики, жаждущий увидеть образы, связанные со столь близким и в то же время таким далеким, а также по-прежнему мало понятном для взрослых людей мире детства. Как отмечает психолог М.В. Осорина, не взирая на корпус знаний, связанных с ребенком, и детоцентричность современного общества, взрослые по-прежнему «удивительно слепы по отношению к жизни и культуре “племени детей”»². Между тем, определение внутренней цели детского возраста — первостепенная задача педагогической науки. В этом и заключается причина пристального и все нарастающего внимания со стороны общества к детству, в том числе к существующей в искусстве его художественной концепции. Однако, несмотря на значимость решения данного вопроса, комплексные искусствоведческие работы, затрагивающие эту тематику сквозь призму анализа средств выражения восприятия и понимания детства и ребенка

² Осорина М.В. Секретный мир детей в пространстве мира взрослых / М.В. Осорина. — Санкт-Петербург : Питер, 1999. — С. 7.

в отечественном живописном портрете в развитии, в российской науке в настоящее время отсутствуют.

Состояние изученности темы исследования характеризуется тем, что обращение к анализу отечественного детского портрета в области живописи со стороны искусствоведов происходило преимущественно в тех случаях, когда изучался процесс развития портретного искусства в контексте изучения творчества отдельных мастеров или определенной эпохи. В одном из разделов диссертационной работы «Классификация портретного жанра в России XVIII века: к проблеме национальной специфики» (1978) Т.В. Яблонской выделяются иконографические типы изображений детей, но не уделяется внимание связи между ними и просветительскими идеями, которые повлияли на их формирование.

Комплексных искусствоведческих исследований, посвященных непосредственно детскому портрету, на данный момент практически нет. Как правило, эта тема затрагивалась искусствоведами только в виде небольших обобщающих статей, опосредованно в книгах по истории изобразительного искусства или в формате иллюстрированных альбомов/каталогов. Наиболее значимыми с точки зрения аккумуляции иконографического материала являются альбомы «Дети в изобразительном искусстве» Н.Н. Жукова (1962), «Дети в мировой живописи» М.Н. Мерцаловой (1968) и «Мой ангел. Детский портрет в русской живописи» Е.А. Неволиной (2004). В.А. Греков в публикациях «Детские портреты в собрании Художественно-педагогического музея игрушки Российской академии образования» (2008) и «Феномен детского портрета в живописи Западной Европы XVIII–XIX вв. на примере собрания Музея игрушки (г. Сергиев Посад)» (2022) вводит в научный оборот уникальную коллекцию отечественного детского портрета XVIII–XIX столетий. Однако автор концентрирует свое внимание, в основном, на провенансе и атрибуции произведений, что связано с характером его деятельности как музейного сотрудника.

В каталогах выставок художественных и исторических музеев, связанных с историей детства, детский портрет понимается как важнейшее визуальное свидетельство происходящих в мире ребенка изменений. Однако в них авторы сосредотачивают свое внимание на историко-культурной составляющей детства, а не на проблеме эволюции формул представления ребенка в живописи и, тем более, интерпретации их образов сквозь призму концепций детства и ребенка прошлого. Зачастую они ориентированы на презентацию работ, созданных в «золотые века» детского портрета, а именно в XVIII–XIX столетия, игнорируя не менее важные для его эволюции фазы, пришедшиеся на XX и начало XXI века. Среди такого рода работ отметим: каталог к выставке «Детский портрет в русском искусстве» (1990) и «Дети страны советов» (2017) в Государственном Русском музее, «На детской половине: детство в царском доме» (2000–20001) в Государственном историческом музее, «Два века русского детства» (2006) в Государственной Третьяковской галереи, «Детство. Отрочество. Юность» в Саратовском государственном художественном музее им. А.Н. Радищева (2011), «Но детских лет люблю воспоминанье...» в ГМИИ им. А.С. Пушкина (2016), «О дивный детский мир...» (2019–2021) в музее истории Петербурга и др.

Обращение к «живописным подобиям» мальчиков и девочек в отечественном портрете является частым моментом для монографий, которые представляют картину становления того или иного живописца. К числу таких работ следует отнести труды, посвященные творческому наследию В.Я. Вишнякова, Д.Г. Левицкого, О.А. Кипренского, А.Г. Венецианова, В.Г. Перова, А.П. Федотова, В.А. Тропинина, И.Е. Репина, В.А. Серова, Н.И. Фешина, А.А. Пластова и других мастеров.

В 2010–2020-х годах вышли в свет такие труды, как «Эмоциональная и символическая сфера в детском портрете XVIII–XX веков» А.А. Малышевой (2015), «Образ ребенка и мир детства в изобразительном искусстве России советского периода» Л.А. Вачаевой (2015), «Образы детства в произведениях изобразительного искусства» А.М. Вербенец (2016), «Детский портрет в

русской живописи XVIII века» Г.Э. Хахулиной (2017), «Детский дети»: период детства по портретам первой половины XIX века» О.А. Майбороды (2020) и некоторые другие. Эти работы представляют собой обзорные статьи, в которые включены наиболее известные детские образы в отечественном искусстве, как правило, XVIII и XIX веков — периодов «открытия» и утверждения мира детства в русской культуре. Отдельно следует отметить публикацию О.Л. Некрасовой-Каратеевой «Динамика образа ребенка в русской живописи» (2009), в которой впервые сделана попытка комплексно взглянуть на развитие изучаемой разновидности жанра через призму изменения трактовки внутреннего эмоционального мира маленькой модели в отечественном искусстве. Е.А. Скворцова в статье «Утраченные портреты детей Петра I из Чинарового кабинета Марли в Петергофе: загадки иконографии» (2019) предложила взгляд на расшифровку смыслов, заложенных в детские образы, которые были созданы Л. Караваком — первым в России живописцем, введший детский портрет в измерение русского искусства.

В российской науке также существуют труды, которые определяют место и роль детского портретирования в западноевропейской живописи и представляют интерес с точки зрения методологии изучения данной разновидности жанра, сравнения происходящих социокультурных процессов на Западе и в России. В этом свете важна диссертация «Детский портрет в европейской живописи XV – XVI веков» Е.А. Черняк (2013). В разное время касались данной темы на примере творческой деятельности зарубежных авторов разных стран Е.А. Павленская, Ю.В. Романенкова, Е.Д. Федотова, А.А. Пестрякова, Е.А. Данилина и некоторые другие.

Феномен детства в пространстве художественной культуры России разных лет отражается в исследованиях ряда литературоведов, музыковедов, культурологов, отчасти социологов и т.д. Значение для представленной работы играют труды В.В. Савицкой, Т.Д. Попковой, Е.Ю. Удалых, П.Ю. Ермолаева, Т.О. Лефман, Н.Б. Курнант и др. Кроме того ценность представляют работы, связанные с изучением истории детства, а именно «Ребенок и семейная жизнь

при старом порядке» Ф. Арьеса, который предложил периодизацию изменений роли ребенка и понимания детства в социуме, «Дети в доме. Материальная культура раннего детства, 1600-1900» К. Калверт, «Ребенок и общество» И.С. Кон, «Страна детей: Избранные труды по этнографии детства» Г.С. Виноградовой, «Российское детство в XX веке» А.А. Сальниковой и др. Особое внимание проявляют российские ученые к теме детства в контексте литературного творчества русских писателей XVIII–XX столетий, в частности М.Ю. Лермонтова, Н.С. Лескова, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, С.Т. Аксакова, Ф.К. Сологуба, И.А. Бунина, К.Д. Бальмонта, А. Белого и др.

В совокупности названные работы являются прямым свидетельством нарастающего интереса со стороны отечественных исследователей к истории детства и формам ее отражения в искусстве. Они также определяют необходимость систематизации накопленного художественного и теоретического материала, а также его интерпретации и оценки. Существующая база создает плодотворную основу для комплексного анализа эволюции детского портрета в живописи, поисков его смыслового и художественного своеобразия как отдельной разновидности портретного жанра. Это способствует также обращению к изучению специфики трактовок разными авторами психологических особенностей малолетних моделей через призму актуального для них восприятия взрослыми сущности детства и понимания ими воспитательных идеалов, что обуславливает основные установки и определяет содержание предлагаемого исследования.

Гипотеза исследования определяется тем, что появление, смысловое содержание и художественно-образное решение детских портретов в русской живописи зависело от характерного для той или иной эпохи отношения к детскому миру и было связано с формированием представления взрослых о детстве как социокультурном и психолого-педагогическом явлении.

Объектом исследования выступает детский портрет в отечественной живописи XVIII – начала XXI века.

Предмет исследования — влияние актуальной для того или иного временного периода художественной концепции детства на варианты и особенности изображений детей в отечественном живописном детском портрете XVIII – начала XXI века.

Хронологические границы исследования охватывают период с XVIII по начало XXI века как период зарождения изучаемой разновидности портретного жанра в живописи России, обретения ее своеобразия и развития в связи с изменениями в понимании и художественной интерпретации образа ребенка в отечественной культуре.

Материалы исследования

Основными источниками художественного материала являются коллекции крупнейших художественных и исторических музеев, таких, как Государственный Эрмитаж, Государственный Русский музей, Государственная Третьяковская галерея, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина и другие, а также иные отечественные и зарубежные собрания. Поскольку детские портреты изучаются в комплексе и рассматриваются в преломлении историко-культурного, социального и педагогического контекста, значительное внимание уделено выявлению и освещению взаимосвязей между существующими концепциями детства и разновидностями детских портретов. К числу материалов настоящего исследования следует отнести труды, связанные с вопросами воспитания и развития детей. Речь идет о таких авторах, как Н.И. Новиков, И.И. Бецкой, А.И. Герцен, В.Г. Белинский, Н.Г. Чернышевский, Н.А. Добролюбов, К.Д. Ушинский, Л.Н. Толстой, А.С. Макаренко, В.А. Сухомлинский, Ш.А. Амонашвили и других представителей педагогической мысли России. Не меньшее значение для решения задач в контексте исследуемого вопроса имеют иностранные педагогические идеи, в частности западноевропейских просветителей, а также теоретиков и практиков педагогической науки XIX, XX и начала XXI столетия. Важным источниками сведений также являются автобиографии современников

той или иной эпохи, детские эго-документы, биографии художников, заказчиков и моделей.

Цель исследования — изучение процесса становления и развития художественной концепции ребенка и детства в отечественном общественном сознании и отражение данных представлений в отечественном живописном портрете XVIII – начала XXI века.

Исходя из названной цели, определены следующие взаимосвязанные **задачи**, стоящие перед исследованием:

— Осуществить сбор и анализ научно-исследовательской литературы и художественного материала по теме диссертационного исследования.

— Показать в социокультурной динамике представления о ребенке и пространстве детства в связи с отечественным живописным портретом XVIII – начала XXI века.

— Определить роль и место детей в контексте портретного жанра в отечественной живописи XVIII – начала XXI столетия.

— Выявить круг российских и иностранных художников, работавших в области портретирования детей в России в указанный хронологический период.

— Установить художественные и иконографические особенности детского портрета в отечественной живописи XVIII – начала XXI века.

— Проследить изменения художественной концепции детства и ребенка в отечественном живописном портрете XVIII – начала XXI века.

— Предложить диахроническую классификацию детского портрета в отечественной живописи указанного периода.

Методология исследования построена на принципе комплексного использования материалов различных научных дисциплин: искусствоведения, педагогики, психологии, истории детства, культурологии, социологии и т.д.

В работе применялись следующие **методы исследования**:

— Источниковедческий анализ дает возможность определить степень разработанности темы и пути ее дальнейшего развития: постановка цели исследования.

— Метод историко-культурного анализа позволяет выявить пути развития детского портрета как разновидности портретного жанра, отражающего актуальные для своего времени психолого-педагогические идеи, социальные и философские представления о мире детства.

— Формально-стилистический и формально-структурный методы применяются при изучении закономерностей развития детского портрета через призму изменений во внешней форме и внутренних элементах (композиция, костюм, атрибутика, цвет и т.д.), а также смысловом наполнении художественных образов.

— Сравнительно-исторический анализ способствует исследованию развития детского портрета как поэтапного изменения художественной формулы презентации образа ребенка в соответствии с трансформациями воспитательных идеалов и мировоззренческих позиций авторов и заказчиков произведений.

— Иконографический анализ позволяет выделить различные этапы развития детского портрета на основе поиска повторяющихся мотивов, символики, поз, атрибутов и т.д.

— Иконологический анализ предоставляет возможность изучить развитие детского портрета на широком историко-культурном и социальном фоне, а также сквозь призму взглядов, которые на разных исторических этапах влияли на представления о детстве и, соответственно, на то, каким должен быть в портрете художественный образ ребенка.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые:

— Образ ребенка выделен как относительно самостоятельная разновидность портретного жанра в произведениях отечественных живописцев.

— Детский портрет в отечественной живописи исследуется как отдельная и многоаспектная научная задача.

— Впервые предложен подход к анализу бытования образа ребенка и темы детства в произведениях отечественной портретной живописи с точки зрения развития и изменения художественной концепции детства.

— Впервые образ ребенка в портрете представлен как совокупность внешней формулы представления и комплексных представлений о мире детства, характерных для периода создания того или иного произведения.

— Впервые в рамках подобного подхода осуществляется комплексный анализ эволюции художественной концепции образа ребенка в портрете с учетом изменений в плане изобразительных и выразительных средств, обусловленных особенностями представлений о детстве и воспитательных идеалов.

— Впервые предложена диахроническая классификация портретов с изображением детей, которая показывает, как те или иные типы изображений появляются, существуют, уходят на второй план, но не вытесняются новыми, а взаимодействуют с ними; как происходят реминисценции, когда прежние разновидности вновь выходит вперед.

Научно-теоретическая значимость исследования состоит в том, что данная диссертационная работа является первым комплексным исследованием основных типологических и иконографических, а также художественно-стилистических особенностей отечественных детских портретов, создаваемых на протяжении с XVIII по начало XXI века, на фоне развития и изменений во взглядах на детство и ребенка. До настоящего времени среди работ как зарубежных, так и отечественных ученых, не существовало ни одного обобщающего труда, посвященного детскому портрету в русской живописи. Здесь впервые осуществлен глубокий разносторонний анализ и теоретическое осмысление эволюции художественной формы и идейного содержания детских портретов с точки зрения трансформаций художественной концепции детства. Особый интерес проявлен к обоснованию и трактовке выбора живописцами того или иного варианта изображения юной модели в каждом из рассматриваемых исторических этапов, что позволило предложить диахроническую классификацию типов детского портрета в отечественном искусстве. Также в границах настоящего исследования предпринята попытка наметить границы и дать характеристику актуальной для XVIII, XIX, XX и

начала XXI века художественной концепции детства, что вносит свой вклад в формирование комплексного представления о детстве как историческом и социокультурном феномене.

Полученные результаты комплексного исследования развития детского портрета могут стать основой для их дальнейшей разработки в искусствоведении. Выделенные варианты изображения детей в отечественном живописном портрете — новый теоретический материал, изучение которого может в последующем идти по разным направлениям в рамках этой актуальной, но в рамках эволюции данной разновидности портретного жанра и ее связи с мировоззренческими и педагогическими трансформациями малоисследованной тематической области. В качестве таких путей видится обращение к теме «Детский портрет в творчестве художника» или «Детство в отечественном изобразительном искусстве».

Практическая значимость исследования заключается в том, что результаты исследования могут быть применены:

— В составлении научных трудов по истории отечественного портрета и темы детства в искусстве, развитии педагогической теории и практики.

— Как материал для изучения творчества художников-портретистов, обращавшихся к детским образам и теме детства.

— Как источник информации при устройстве тематических выставочных экспозиций, а также в целях атрибуции музейных и частных собраний.

— В педагогической практике учителей общеобразовательных и художественных учебных заведений, преподавателей художественных, педагогических и гуманитарных специальностей в ВУЗах; выставочной, исследовательской и издательской деятельности музейных сотрудников, художников и коллекционеров.

Основные положения, выносимые на защиту:

— Детский портрет — это разновидность портретного жанра, связанная с изображением конкретного ребенка и (или) группы детей, на образное решение которого непосредственное влияние оказывает как личное отношение

художника и (или) заказчика к модели, так и характерные для эпохи представления о мире детства и соответствующие им средства художественного выражения.

— Детский портрет в отечественной живописи меняется в зависимости от пересмотра отношения, понимания и восприятия детского мира в глазах взрослого человека и трансформации связанной с ними художественной концепции детства, что определяет подвижность границ рассматриваемой разновидности жанра, многообразие, взаимодействие и реминисценции типов изображения малолетних моделей.

— Усиливающееся с середины XVIII века внимание к вопросам детства, растущий объем эмпирического и теоретического материала в области педагогики, психологии, медицины и других наук стимулировали интерес к психологической трактовке детской модели в творчестве художников, которые в XIX – начале XXI столетия сосредотачивали внимание на своеобразии развивающейся личности ребенка и ее ценности.

Апробация результатов исследования.

Основные положения исследования представлены в форме докладов и обсуждались на следующих конференциях:

1. «Детский портрет в отечественной живописи как отражение идеальных представлений о мире детства». Всероссийская научно-практическая конференция «Художественное образование ребенка: стратегии будущего» (2019, Институт детства РГПУ им. А.И. Герцена).

2. «Топос детства в отечественной живописи XVIII века». Всероссийская научная конференция «Русская художественная культура XVIII века: цитаты, реплики, образцы» (2019, РАХ).

3. «Ребенок в царстве Флоры: растительные мотивы в отечественном детском портрете XVIII–XIX веков». Научно-практическая конференция «Царство Флоры: растительные мотивы в искусстве» (2020, Фонд «Новое искусствознание»).

4. «Мир детства в журнале “Мир искусства” (1898–1904)». Конференция «“Мир искусства”. Мастера. История. Проблемы» (2021, РАХ).
5. «Ребенок в образе или образ ребенка: детский живописный и фотографический портрет второй половины XIX – начала XX века». Ежегодная научно-практическая конференция «Фотография. Изображение. Документ» (2020, РОСФОТО).
6. «Образ детской комнаты в отечественном детском портрете XVIII–XIX веков». Международная научно-практическая конференция «Месмахеровские чтения — 2021» (2021, СПГХПА им. А.Л. Штиглица).
7. «Образ современного ребенка в детском портрете 2000–2010-х годов: социокультурные трансформации». XIV международная межвузовская конференция «Искусство и диалог культур» (2021, Институт художественного образования РГПУ им. А.И. Герцена).
8. «Мифологема счастливого советского детства в детском портрете 1930–1980-х годов: от утопии к ретроспекции». Конференция «Современные методы изучения культуры — XIII» (2021, РГГУ).
9. «Образ матери с ребенком в советской живописи 1920–1980-х гг.: рожденная заново». Научно-практическая конференция «Советское искусство и мировое художественное пространство: роль женщины в искусстве XX века» (2021, Центр инновационных образовательных проектов СПГХПА им. А.Л. Штиглица).
10. «Детский портрет в отечественной живописи как отражение меняющейся концепции детства». VII Международной научной конференции «Детство как антропологический, культурологический, психолого-педагогический феномен (2022, муниципальное бюджетное учреждение культуры городского округа Самара «Музей “Детская картинная галерея”», Самарский государственный социально-педагогический университет).

Структура работы состоит из введения, включающего теоретическую часть; трех глав, каждая глава из которых имеет несколько параграфов; заключения, суммирующего основные выводы и подводящего итоги исследования; библиографии, в которой приведен основной список использованной литературы; приложения с альбомом иллюстраций. Общий объем основного текста — 206 страниц.

ГЛАВА I

ДЕТСКИЙ ПОРТРЕТ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЖИВОПИСИ XVIII ВЕКА: ОТКРЫТИЕ ДЕТСТВА

Глава посвящена исследованию процесса зарождения детской разновидности портретного жанра в русской живописи. Он понимается как отражение происходящих на рубеже XVIII–XIX веков изменений в представлении о сущности ребенка, отношении к нему в свете современных тому времени педагогических концепций, а также целого ряда социокультурных факторов. В совокупности они повлияли на формирование отличного от предыдущих эпох понимания ребенка и детства и, как следствие, складывание соответствующей художественной концепции его изображения. В качестве методологической опоры для достижения поставленной цели видится путь, проложенный В.Г. Вдовиным, исследовавшим опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII века, а также А.Л. Зориным. Последний автор по крупицам воссоздал образ жизни и особенности мышления европеизированного русского человека уже конца указанного столетия в пору утверждения романтических тенденций³. Попытки исследовать внутренний мир людей столетия «безумно и мудро», реконструировать их взгляд на самих себя и окружающих уже не раз предпринимались в науке. В последние годы эти же изыскания происходят в отношении детства, которое как феномен в культуре зародился как раз в свете данных трансформаций в мышлении и самопонимании людей XVII–XVIII веков.

Зачинатель истории детства историк А. Арьес в книге «Ребенок и семейная жизнь при Старом Порядке» доказывал, в том числе на примере изобразительных материалов, что в XVIII столетии благодаря указанным выше процессам начало преодолевать «безразличие» к детству⁴. Современный исследователь Д.Л. Цорнадо анализирует процесс конструирования «ребенка»

³ Зорин, А.Л. Появление героя. Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII – начала XIX вв. / А.Л. Зорин. — М.: Новое литературное обозрение, 2016. — 568 с.

⁴ Арьес Ф. Ребенок и семейная жизнь при Старом Порядке / Пер. с франц. Я.Ю. Старцева при участии В.А. Бабинцева. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1998. — 416 с.

сквозь призму истории и идеологии. Он характеризует рассматриваемый век как переломный в осознании ценности детства⁵. Американский ученый А. О'Мэлли полагает, что именно деятельность просветителей привела к новому пониманию детства взрослыми. Она же, по его мнению, повлекла за собой развитие детской литературы во второй половине XVIII столетия⁶. Как правило, то, как менялось отношение людей того столетия к детству, показывается иностранными и отечественными исследователями на примере литературных произведений, реже — музыки и образовательной сферы, иногда — с точки зрения права и социологии. Изображения детей данного времени, выполненные художниками, если и упоминаются, то в качестве дополнительных примеров, опосредованно и достаточно поверхностно. Отечественный живописный портрет XVIII века достаточно детально был проанализирован и выделен в самостоятельную разновидность жанра в диссертации Т.В. Яблонской «Классификация портретного жанра в России XVIII века: к проблеме национальной специфики» (1978). Между тем автор исследует его как весьма регламентированные изображения взрослых уменьшенного размера, не замечая той перемены, которые происходят с детскими портретными образами в течение столетия.

Первая глава настоящего исследования призвана показать на примере богатейшего художественного материала в виде портретных изображений детей в русской живописи XVIII века, как в мировосприятии жителя уже не Руси, а Российской империи происходил своего рода перелом, повлекший изменения в понимании детства и образа ребенка в целом. Это и стало непосредственным катализатором для развития детской разновидности жанра, а также повлекло за собой последующее появление различных иконографических типов детских портретов работы отечественных портретистов и представителей россики.

⁵ Zornado J.L. *Inventing the Child: Culture, Ideology, and the Story of Childhood*. — N.Y.: Garland, 2001. — 336 p.

⁶ O'Malley A. *The Making of the Modern Child: Children's Literature and Childhood in the Late Eighteenth Century*. — N.Y. : Routledge, 2003. — P. 223–225.

Воспринимавшие и впитывающие с разной степенью готовности европейскую культуру жители России XVIII века постепенно переставали выстраивать свою жизнь исключительно сообразно прежним традициям, а также воли и мнению предков, старейшин, взрослых. Отныне они более тяготели к формированию себя изнутри, исходя из своей природы, склонностей и дарований. Внутренние проявления начинают обнаруживать себя вовне, на них обращают внимание окружающие, оценивают и по-своему интерпретируют. Эти внутренние особенности отдельной личности обретают статус уникальной ценности, как для самого человека, так и в глазах окружающих. Примерами тому может служить дневник А.И. Тургенева, А.И. Болотова, А.Н. Радищева, Н.Б. Долгорукой, записки Г.Р. Державина и т.д. Например, у А.И. Тургенева детство — это идиллическая пора, воспоминания о которой дают удовольствие и успокоение душе. Автор с высоты прожитых лет смотрит на себя и своих друзей в прошлом — «невинных малюток», показывая, что в мире детства и взрослости действуют разные законы.

В XVIII столетии в Европе стал распространяться особый жанр — роман-воспитание, в котором излагались воспитательные идеалы и средства их достижения. По мнению М.М. Бахтина, тогда-то «изменение самого героя приобретает сюжетное значение»⁷. «Эмиль, или О воспитании» Ж.-Ж. Руссо, опубликованный в 1762 году, представляет собой изложение цельной педагогической системы просветителя. В нем детство представляется, как период, который проходит человек в преддверии открытия личности в себе, то есть свободе. Причем детскость и взрослость уже не полярные понятия, а части одного целого. Ж.-Ж. Руссо, Д. Локк, П.-А. Гольбах, К.А. Гельвеций, Д. Дидро и другие мыслители той эпохи выступали за искоренение авторитарного воспитания, которое препятствовало развитию свободно мыслящему человеку. По мысли Ж.-Ж. Руссо воспитание состояло в том, чтобы содействовать раскрытию положительных качеств, совершенствовать их, оберегать от дурного влияния. Основной способ такого совершенствования — сила разума. Причем

⁷ Бахтин М.М. Роман воспитания и его значение в истории реализма / Сост. С.Г. Бочаров // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979. — С. 188–236.

взрослым, воспитывающим дитя, согласно философу, необходимо внимательно изучить его тело, поведение, манеры, а уже затем приступать к познанию души. Подобный взгляд в дальнейшем обусловил развитие детской физиологии, терапии, а далее психологии и педиатрии. Ж.-Ж. Руссо описывает своих героев и делает это в динамическом временном разрезе от младенчества до двадцати двух лет. Все, что с ними происходило по мере развития, уже мыслилось как достойное документирования в виде дневниковых записей, мемуаров, а также рисунков и живописных, а порой и скульптурных портретов.

Перекочевавшее из Европы в Россию вместе с новым типом мышления внимание к теме детства повлекло за собой изменения в подходах к образованию. За границей активно организовывались специальные общественные учреждения, которые выводили детство за пределы семьи и способствовали его дифференциации как периода жизни⁸. Такие идеи и взгляды проникали в Россию через дипломатов и путешественников. Некоторые их инициативы учитывались при организации и работе первых образовательных учреждений внутри страны. Так, воззрения Э. Глюка, близкие концепции Я.А. Коменского, успешно адаптировались в рамках деятельности первой московской гимназии. Не последнюю роль в воспитании дворянства играли гувернеры и гувернантки, часть из которых была знакома с трудами просветителей. Разделял идеи европейцев и М.В. Ломоносов⁹.

Одним из путей интеграции идей просветителей в Россию был перевод книг и учебных пособий. Э. Глюк по указу Петра I перевел работы Я.А. Коменского. Труды чешского педагога издавались неоднократно в течение всего столетия¹⁰. С ними были знакомы Ф. Поликарпов и Л.Ф. Магницкий — составители первых российских учебников. Во второй половине века Н.И. Новиков первым опубликовал переводы Ж.-Ж. Руссо, Д. Дидро, Ш.Л. Монтескье, Ф.М.А. Вольтера и др. Благодаря им о просветителях узнал

⁸ Арьес Ф. Ребенок и семейная жизнь при Старом Порядке / Пер. с франц. Я.Ю. Старцева при участии В.А. Бабинцева. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1998. — С. 18.

⁹ Ломоносов М.В. Избранные философские произведения / М.В. Ломоносов; под общ. ред. и с предисл. Г.С. Васецкого. — М.: Госполитиздат, 1950. — С. 124.

¹⁰ Коркунов М.А. О книге Яна Амоса Коменского «Видимый свет» / М.А. Коркунов // Известие Императорской Академии наук по отд. русского языка и словесности. — СПб., 1985. — Т. 4. — С. 199–206.

широкий круг читателей. Принципы гуманного воспитания излагались издателем и в рамках его дискуссии с императрицей Екатериной II, где он критиковал поддерживаемую ей необходимость изолировать детей от общества.

Перелом в мировосприятии и самосознании людей той эпохи приводил к повышению интереса со стороны деятелей культуры и прочих взрослых к теме детства и связанной с ним психолого-педагогической проблематике. Детский возраст понимался как важный этап на пути в саморазвитии будущей личности, следовательно, должен был пристально изучаться. Параллельно тому возникла и набирала популярность детская разновидность портреты. Сначала редкие, а потом все более частые изображения детей той эпохи появлялись в творчестве сначала преимущественно иностранных авторов, а с течением времени и отечественных. В рамках столетия они изменялись в отношении художественной формы и в плане транслируемых через них представлений о детстве и ребенке. Временные рамки указанного процесса можно обозначить началом петровских преобразований и закончить началом XIX века, когда метаморфозы жанра стали сопрягаться с предромантическим периодом¹¹.

Первая глава поделена на несколько параграфов, в которых освещаются вопросы, касающиеся детских портретов. Отметим, что в них гендерный аспект был более важным, чем возрастной. В одной из публикаций историка А.В. Беловой звучит мысль о том, что у дворянского детства в нашей стране мужское лицо¹², однако XVIII век — это и «женский» век, связанный с реабилитацией всего женского. Суммарно портретов мальчиков гораздо больше, чем изображений девочек. Причем они демонстрируют различия в плане смыслового наполнения и художественных средств, а также транслируемых воспитательных идеалов, так как их миры мыслились отлично в преддверии слияния в единый мир детства. Отдельно предлагается исследовать

¹¹ Калверт К. Дети в доме. Материальная культура раннего детства. 1600–1900 / Пер. с англ. О. Кошелевой, И. Савельевой, В. Безрогова. — М.: «Новое литературное обозрение», 2009. — 288 с.

¹² Белова А.В. Мир женского детства в дворянской России XVIII — середины XIX века как методологическая проблема истории повседневности / А.В. Белова // Женщина в российском обществе. — 2009. — № 3/4. — С. 29.

такое явление, как символический и аллегорический характер образов. Современниками XVIII века детский образ воспринимался неоднозначно, балансируя между христианскими заповедями «будьте как дети» и ребячеством, которое воспринималось пороком и порицалось. Изначальная смысловая неустойчивость детского портрета (неуверенное к нему отношение?) порождала и сложности в формировании отечественного варианта символической системы. Изучение этой грани изображения ребенка особенно интересно в контексте сравнения столичных и провинциальных, примитивных и доморощенных портретов.

1.1. Детские портрет в живописи первой половины XVIII века: юности честное зеркало.

Практика создания в России портретов детей из дворянских и (реже!) купеческих семейств в течение XVIII века расширялась. Заказчики часто руководствовались теми же мотивами, что и их современники в Западной Европе. Там детское портретирование было связано с необходимостью фиксации кровности уз и обеспечением преемственности поколений. Оно также служило способом визуального узаконивания наследника в глазах других людей, в случае с королевскими особами — подданными¹³. Наследниками, как правило, виделись мальчики, поэтому именно их портреты создавались в гораздо большем количестве, чем изображения девочек, и они преимущественно были рассчитаны на публичное экспонирование, пусть даже в домашних гостиных или семейных галереях. Там образам мальчиков предстояло соседствовать со старшими поколениями. Естественно, что при всей возможной любви и нежности к наследнику родитель жаждал увидеть в его портрете максимально близким величию взрослых представителей семейства.

¹³ Черняк Е.А. Детский портрет в европейской живописи XV – XVI веков: автореферат дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.04 / Черняк Елена Александровна. — М., 2013. — С. 7.

Культурный идеалом той эпохи была взрослость¹⁴. Например, смысл изображения взрослого мужчины заключался в том, чтобы показать связанное с ним великое и величественное¹⁵. Приметы юного возраста модели в детской разновидности рассматриваемого жанра умягчались и нивелировались. Происходило это в пользу демонстрации будущей социальной роли ребенка и его значимых достижений, например, получения нового воинского звания или чина гражданской службы. Детскость мастерам дозволялось проявлять только в чертах и пропорциях, потому что необходимо было соблюсти элементарное сходство. Какая-либо психологическая трактовка образа не приветствовалась, так как подобное вносило недопустимый момент двусмысленности в отношении, как правило, родовитого отпрыска, стоящего неизмеримо выше портретиста по социальной лестнице. Если взрослые портреты были подобием модели¹⁶, то детские можно считать подобием подобия.

Изобразить величие «людей ничем не примечательных» на патетичном фоне «больших господ»¹⁷? — это одна из важнейших художественных задач, которая стояла перед живописцами XVIII века, обращавшихся в своем творчестве к портрету ребенка. Первое время маленькие взрослые вписывались авторами в схему взрослого портрета. Вплоть до 1770-х годов художественная форма изображений мальчиков была почти что калькой европейского взрослого мужского портрета. Непререкаемыми образцами для подражания служили портреты представителей царской семьи, с которыми в домашних галереях соседствовали изображения собственных детей¹⁸. Для начала и середины столетия предпочтительным был парадный тип портрета, ростовой или поколенный. Именно такой вариант выбирали и Л. Каравак, и И.И. Никитин, и И.Я. Вишняков, и некоторые другие авторы.

¹⁴ Калверт К. Дети в доме. Материальная культура раннего детства. 1600–1900 / Пер. с англ. О. Кошелевой, И. Савельевой, В. Безрогова. — М.: «Новое литературное обозрение», 2009. — С. 11.

¹⁵ Якимович А.К. Новое время: искусство и культура XVII-XVIII веков / А.К. Якимович. — СПб.: «Азбука-классика», 2004. — С. 251.

¹⁶ Вдовин Г.В. Персона — Индивидуальность — Личность: Опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII века / Г.В. Вдовин. — М.: «Прогресс-Традиция», 2005. — С. 26.

¹⁷ Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях, живописцев и Примечание о портретах / Переведены, первое с итальянского, а второе с французским коллежским асессором Архимом Ивановым. — СПб, 1789. — С. 55.

¹⁸ Евангулова О.С., Карев А.А. Портретная живопись в России второй половины XVIII века / О.С. Евангулова, А.А. Карев. — М.: МГУ Москва, 1994. — С. 119.

Пионером детского портретирования в России следует назвать французского портретиста Л. Каравака. Его первенство в создании детского портрета в пространстве отечественного искусства было обусловлено тем, что в последнем еще не сформировались традиции изображения детей. Кроме того российские авторы на тот момент не были готовы к таким изображениям. Им были привычны иконописные образы, а сопоставление реальных детей с ними казалось кощунственным. Кисть же французского художника смело и весьма умело фиксировала момент обретения детьми из семейства Петра I «презумпции портретности» в рамках аллегорических (костюмированных?) портретов. Возможно, инициатором их создания был сам царь, не чуждый передовым тенденциям. Сыграла свою роль здесь и необходимость узаконивания наследников посредством эффектной картинки¹⁹. Выполнить на тот момент такой заказ мог мастер, способный по-новому воспринять и трактовать детский образ. Это и был Л. Каравак.

Одним из серии детских портретов, созданных Л. Караваком для царской семьи, стал образ малолетнего Петра Петровича (1716, Государственный Эрмитаж), который на тот момент имел статус преемника Петра I. На полотне он предстает с атрибутами царской власти — короной и лентой, и опирается на бархатную подушку (рис. 1). Л. Каравак изобразил ребенка обнаженным, лишь накинув на него прозрачный газ. Его сестру Елизавету он также представил обнаженной. В отечественной культуре того времени обнаженность ребенка не приветствовалась, так как в таком виде он был сродни не то животному, не то дикарю²⁰. Иностранец следовал ясной и привычной для себя европейской традиции изображать младенцев в таком виде, и параллельно отдавал дань игривому рокайлю. Еще одним смыслом данного портрета может быть также необходимость демонстрации публике наследника мужского пола, да еще и рожденного в любви (образ Амура). Портретист буквально возводит

¹⁹ Евангулова О.С. Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII века. Проблемы становления художественных принципов Нового времени / О.С. Евангулова. — М.: МГУ им. М.В. Ломоносова Москва, 1987. — С. 137.

²⁰ Калверт К. Дети в доме. Материальная культура раннего детства. 1600–1900 / Пер. с англ. О. Кошелевой, И. Савельевой, В. Безрогова. — М.: «Новое литературное обозрение», 2009. — С. 42.

малолетнего царственного наследника на Олимп, подчеркивая его «возвышенную строгость»²¹. Л. Каравак помещает образ Спаса Эммануила в сияние над головой модели как своего рода сигнал о том, что с этим ребенком Бог, и его претензии на престол законны.

Чтобы избежать двусмысленности в трактовке образов наследников, Л. Каравак использует прием костюмизации. Примечательно то, что отечественные мастера даже в условиях активного заимствования способов и форматов портретных изображений оставались сравнительно равнодушными к такому варианту изображения. Они были склоны к естественности и простоте, отсекающей всякую прозрачность (мнимость)²², и осторожны в отношении трактовки «подобия подобия» в контексте переодевания, игры, обмана. При изображении младенцев такие мастера, как правило, демонстрировали их иначе: не обнаженными, а в нарядных платьицах и чепчиках, сидящими на бархатной подушке с погремушкой в руке. Именно такой, например, портрет А.Г. Бобринского в детстве (середина 1760-х годов, Государственный Русский музей), написанный Ф.С. Рокотовым. Здесь нет той торжественной аллегоричности и презентации младенца как хранителя имени, как это было у Л. Каравака (рис. 2). Похожая на рокотовскую схема использовалась и, например, в многочисленных портретах великого князя Александра Павловича в младенчестве, которые сдержанно передавали его образ, одинаково подходящий в глазах соотечественников той эпохи, как для сокровенного мира домашних комнат²³, так и для визуальной презентации преемственности во власти.

Большинство портретов мальчиков в возрасте 9–11 лет первой половины и середины XVIII века условно можно отнести к *портрету-инициации*. Такое изображение создавалось по случаю важного события в жизни ребенка, как

²¹ Скворцова Е.А. Утраченные портреты детей Петра I из Чинарового кабинета дворца Марли в Петергофе: загадки иконографии / Е.А. Скворцова // Петровское время в лицах (Труды Государственного Эрмитажа СИ). — 2019. — С. 153.

²² Радомская Т.И. Феномен дома и поэтика его воплощения в русской литературе первой трети XIX в.: А.С. Грибоедов, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов: автореферат дисс. ... канд. филолог. наук : 10.01.01 / Татьяна Игоревна Радомская. — М., 2007. — С. 65.

²³ Черняк Е.А. Детский портрет в европейской живописи XV – XVI веков: автореферат дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.04 / Черняк Елена Александровна. — М., 2013. — С. 89.

правило, связанного с началом службы или получением чина. Тогда «периоды младенчества, детства и отрочества как бы сливались в один единый отрезок времени, когда ребенок был связан с домом и семьей», а затем эта связь резко ослабевала или вовсе прерывалась²⁴. Портрет малолетнего В. Драгана И.Я. Вишнякова (1745, Музей искусства и истории, Чернигов, Украина) был заказан по случаю назначения модели на должность кавалер-пажа²⁵. В силу этого модель облачена в парадную статс-ливрею, вооружена шпагой (рис. 3). В то же время указующий жест мальчикам направлен на предметы, с которыми связывают свои надежды на будущее ребенка его родители — заказчики полотна. Это книга, карты и глобус — частые атрибуты, как в детских, так и во взрослых портретах той эпохи, символизирующие приобщение к наукам.

Помимо живописной демонстрации вступления чада на путь государственной службы были портреты, которые писались по случаю получения воинского офицерского чина. Необходимость служить, стоящая перед дворянством, и возможность записывать в рядовые даже новорожденных мальчиков, породили этот вариант портрета. На передней план выступал не сам ребенок, а его мундир и соответствующие атрибуты. Яркие и контрастные цвета формы, как правило, красный, зеленый, белый и золотой, определяли темный тоновой регистр таких изображений. Светлые и тонко прописанные лица мальчиков прекрасно смотрелись на глухом нейтральном фоне и словно сигнализировали о «силе и истине»²⁶. Показательны в этом плане портрет князя Ф.Н. Голицына в детстве (1760, Государственная Третьяковская галерея) и В.В. Фермора (1749/1750?), Государственный Русский музей) работы И.Я. Вишнякова. В отличие от более раннего портрета В. Драгана, в них сильнее проявляет себя развивающаяся склонность мастера к традициям старорусской живописи с ее плоскостностью, локальными контрастными

²⁴ Александрова Н.В. Дети и детство в русской мемуаристике и портретном жанре во второй половине XVIII века / Н.В. Александрова // Вестник Челябинского государственного университета. — 2003. — № 2. — Т. 1. — С. 40.

²⁵ 100 знаменитых художников. XIV–XVIII вв. / Складенко В., Иовлева Т., Кустовская Ю., Скачко И. — Харьков: «Фолио», 2007. — С. 105.

²⁶ Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях, живописцев и Примечание о портретах / Переведены, первое с итальянского, а второе с французским коллежским асессором Архимом Ивановым. — СПб, 1789. — С. 200.

цветами, скованностью движений. Причем, если манера создания художественной формы изменяется, то подход в трактовке детских образов у автора схож на всех этапах его творческой жизни (рис 4, 5). Русский живописец середины столетия вполне ощущает присутствие до конца еще непознанного своеобразия детского «Я». И.Я. Вишняков не скрывает детских черт. Напротив, он подчеркивает их, дополняя характерным «серьезным выражением лица, полным достоинства и важности»²⁷. Отечественный портретист, словно подхватив эстафетную палочку у своего учителя-иностранца Л. Каравака, пошел дальше по пути к открытию детства и вывел своих маленьких героев из ранга «людей ничем не примечательных»²⁸ в достойных внимания к своей нарождающейся личности.

Среди портретных изображений мальчиков следует отметить так называемые охотничьи портреты. Таких изображений в русской живописи насчитываются единицы. Это удивительно, так как охота была любимым развлечением многих аристократов. Например, европейский детский портрет богат такого рода примерами. Переодевание мальчика в охотника там служило знаком его возмужалости. Два наиболее известных изображения такого типа в России — это портрет неизвестного мальчика в охотничьем костюме (конец 1720 – начало 1730-х годов, Государственный Русский музей) и портрет графа Н.П. Панина в детстве (1779, Государственная Третьяковская галерея), написанные Л. Караваком и П.А. Соколовым соответственно (рис. 6, 7). Они были написаны в разные периоды одного столетия, но имеют примечательное сходство в композиции, почти одинаковой позе моделей, жестах, атрибутах, в пейзаже за их спиной. Все говорит о переключке образов, авторы которых, скорее всего, обращались к одинаковым иконографическим источникам. Разница в потенциях. В первом портрете образ юного охотника не вяжется с ребенком. Ситуация кажется наигранной и неестественной. В изображении более взрослого Н.П. Панина уверенный взгляд, крепкая хватка за ствол ружья, взрослая поза уверенности (рука на бердах) и преданный взгляд собаки, убитая

²⁷ Ильина Т.В. И.Я. Вишняков. Жизнь и творчество / Т.В. Ильина. — М.: «Искусство», 1979. — С.163.

²⁸ Там же. — С. 157.

птица — знаки свершившейся инициации. Портретист своей работой утверждает факт взросления.

Несмотря на то, что портретов мальчиков создавалось в XVIII столетии неизмеримо больше, именно девичьи образы художников того века кажутся куда более пленительными. Отечественное искусство невозможно представить без юной Елизаветы Петровны Л. Каравака, хрупкой Сарры Элеоноры Фермор И.Я. Вишнякова, «смолянок» Д.Г. Левицкого, милой Прасковьи Воронцовой Ф.С. Рокотова и т.д. В век суетных маркиз маленькие девочки на портретах наших и иностранных художников, работавших в России, кажутся необычайно глубокими и тонко отражающими изменения в умонастроениях людей той эпохи. Их портреты быстрее отражали происходящие метаморфозы в понимании детства. Девочки, в отличие от своих братьев, не совершали перехода на мужскую половину дома. Они оставались подле матерей, в женском обществе, вплоть до замужества — момента, когда официально расставались с родительским очагом и обретали свой собственный кров. По замечанию Ю.М. Лотмана, поведение дворянской женщины было ближе к крестьянскому, чем к мужскому. Оно не включало моментов индивидуального выбора, а определялось возрастными периодами²⁹. Не секрет, что в глазах многих представителей сильного пола барышни были подобны неразумным детям в любом возрасте.

В свете особого положения девочек в семьях в их портретах не звучал мотив инициации или родовой преемственности. В них не надо было показывать величие «большого господина» или будущее семьи, как в случае с наследниками мужского пола. Отсутствие необходимости акцентирования взрослости давало авторам возможность пристальнее всматриваться в то, как внутренний мир ребенка проявляет себя в их облике. Не последнюю роль в этом сыграл и стиль рококо, который способствовал «реабилитации женского»³⁰ сначала в Европе, а затем и в России. Действительно, между

²⁹ Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Предисл. С.М. Даниэля, сост. Р.Г. Григорьева. — СПб.: «Академический проект», 2002. — С. 239.

³⁰ Вдовин Г.В. Персона — Индивидуальность — Личность: Опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII века / Г.В. Вдовин. — М.: «Прогресс-Традиция», 2005. — С. 27.

девочками и женщинами на портретах начала и середины XVIII века почти нет различий. Показателен в этом плане портрет графини М.Р. Паниной (1765, местоположение неизвестно)³¹, которая пишет портрет своей малолетней дочери. По сути, дама изображает себя, только уменьшенного размера, немного сглаживая черты: та же аккуратная головка, светлое платье, украшенное кружевами (рис. 8). Кажется, что графиня стоит у зеркала, а не подле мольберта. Показателен и тот факт, что «представление» дочери происходит через творческую деятельность взрослой модели. Мать буквально создает ребенка по своему образу и подобию. Через девочку она словно показывает обращенность к своему детству, что симптоматично для той эпохи, озаренной светом просветительской мысли.

Век маски предоставил в распоряжение художников особую художественную форму для женского портрета, а именно костюмированный портрет. Древними божествами становятся царственные дети в уже упомянутой серии, написанной Л. Караваком. Французского живописца, вероятно, на создание подобных изображений вдохновил аллегорический портрет семьи Людовика XIV (1670, Версаль), скорее всего, известный ему лично. Автор картины Ж. Нокре представил королевское семейство олимпийскими богами³². Дети мужского пола были изображены им в образах Амуров, а юная принцесса как Психея. Л. Каравак в случае с портретами царевича Петра Алексеевича и царевны Наталии Алексеевны в детском возрасте (1722, Государственная Третьяковская галерея) пошел тем же путем и выбрал пару богов-близнецов Аполлона и Диану (рис. 9), а для малолетнего Петра Петровича — Амура. Дочери Петра I Анна и Елизаветы делят между собой образ вечно юной Флоры.

Венерой также становится восьмилетняя царевна Елизавета Петровна в картине, писанной Л. Караваком в 1716-м году (Государственный Русский музей). Данный портрет представляет собой уникальное явление для

³¹ Русские портреты XVIII и XIX столетий / Издание великого князя Николая Михайловича: Т. 1. — Факсимильное издание 1905–1909 гг. — СПб.: «Альфарет», 2011. — С. 76.

³² Андреева Ю.С. Луи Каравак и секуляризация русского искусства / Ю.С. Андреева // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. — 2017. — № 4. — Т. 17. — С. 67–68.

отечественного детского портрета, поскольку изображает обнаженного ребенка женского пола (рис. 10). Это было дерзким ходом в условиях на тот момент все еще патриархальной России. Еще более не позволительным он кажется в отношении царского отпрыска, который, так или иначе, связывался с идеей божественной природы власти. Подобная смелость, видимо, инициировалась императором Петром I. Для последнего концептуально важным было показать свою открытость всему новому, в том числе, художественным средствам презентации своей семьи подданным. Портрет Елизаветы Петровны вполне мог быть создан для королевского дома Франции, породниться с которым рассчитывал царь-реформатор. Доказательством данной версии служит очевидная подгонка девичьей фигуры под пропорции женской. Между тем детская сущность модели здесь не вступает в конфликт с тем, как она показана. Напротив, ее невинность, связанная с детским возрастом, снимает двусмысленность и в наших глазах, и в глазах современников, знакомых с нюансами европейской культуры и искусства. Возможно, именно это сыграло роль в том, что, будучи взрослой «Афродитой на троне», Елизавета Петровна заказала копию этого же портрета другому европейскому мастеру Г.К. Гроуту (1740-е годы, Музей-заповедник «Царское село», Пушкин, Санкт-Петербург) (рис. 11).

Совсем другим кажется портрет этой же великой княжны, написанный не иностранцем, а российским мастером И.Н. Никитиным (1712–1713, Государственный Эрмитаж). Живописец не пытается изобразить маленькую девочку в образе языческого божества или вытянуть ее до пропорций взрослой дамы (рис. 12). Он пишет модель со свойственной ему скрупулезностью и натуралистичностью, «снимает подобие» с нее. Ее фигура облачена во взрослое платье и обрезана краем холста по пояс. Тем самым акцентируется внимание на верхе (дух), в отличие от Л. Каравака, играющим в игры с телесностью и эротизмом (низ). Елизавета Петровна у И.Н. Никитина — сущий младенец: невинный, чистый, близкий к Богу. Эта близость и делает ее в глазах отечественного мастера очень серьезной и задумчивой. И.Н. Никитин не

предпринимает попыток придать «приятности» девочке, которые в те времена считались свойственными женщине. Примечательно то, что при взгляде на детский портрет невольно рождается ассоциация с образом «Напольного гетмана» (1720-е годы, Государственный Русский музей). Умудренный опытом человек на закате жизни и малолетняя царевна словно знаменуют начало и конец жизненного пути, которые автор сопоставляет и соотносит между собой, находя что-то общее и значимое в каждом из них.

Становясь старше, девочки в понимании современников словно утрачивали ту изначальную серьезность, которая зафиксирована И.Н. Никитиным. Она для них служила признаком связи ребенка с миром божественного. Однако по мере взросления модели приобретали все больше обаяния и игривости, характерных для женского пола. Таковы, например, портреты племянницы Петра I царевны Прасковьи Ивановны (1714, Государственный Русский музей) и царевны Натальи Алексеевны (1728, Государственный Эрмитаж), выполненные И.Н. Никитиным. В этих работах мастер использует ту же схему поясного камерного портрета, что и в случае с Елизаветой Петровной, но вписывает в нее уже гораздо более милостивые личики, драпируя фигуры изящными бархатными накидками. Их глаза уже не отведены в сторону, а обращены прямо к зрителю.

Первые заказы на портреты девочек в начале XVIII века свидетельствовали о начавшейся в нашей стране «реабилитации» и женского, и детского миров, которые происходили одновременно в силу их близости друг к другу. Представители именитых семейств, следуя примеру императоров и императриц, создавали собственные семейные галереи. Рококо в унисон с все более актуальным сентиментализмом сделали женские и детские «головки» чрезвычайно востребованными в домашних интерьерах. Заказчики желали их получить не только в соответствии с модой, но и из стремления показать свою вовлеченность в новые тенденции, иное отношение к «младой поросли» и связанной с ней святости семейных уз. Важно и то, что образ ребенка женского

пола стал восприниматься как часть истории рода. Все это вылилось в целую череду портретов девочек, ставших знаковыми для русского искусства.

Первый среди них — образ С.Э. Фермор (1740, Государственный Русский музей) И.Я. Вишнякова. По своему эмоциональному настрою и склонности к парсунности он близок изображению малолетней Елизаветы Петровны работы И.Н. Никитина. С.Э. Фермор пребывает в состоянии задумчивости и, как отмечает Г.В. Вдовин, демонстрирует «внутреннюю эволюцию»³³. Последняя выражается в конфликте внешней формы и внутреннего содержания, который не проявлял себя ни в работах Л. Каравака, ни в картинах И.Н. Никитина. В образе Сарры за великолепным платьем английского шелка как за ширмой И.Я. Вишняков «прячет» пока еще робкое, но уже проявляющее себя детское «Я» (рис. 13). Модели неуютно в роли взрослой дамы. Между тем ей уже 9–10 лет, а впереди — замужество и взрослая жизнь. Возможно, в связи с намерением показывать портрет потенциальным женихам он и был создан, что вполне закономерно для той эпохи. Однако, скорее всего, автору хотелось показать правдиво и максимально (насколько позволяли правила портретирования в то время) детское в чертах лица, абрисе фигуры, напоминающий перевернутый цветок (предстоящее цветение?), выборе светлых тонов и аллегоричности пейзажа. Все здесь намекает на прекрасную пору — весну жизни, предваряющую взрослость. Если ее младший брат Вильгельм в парном портрете, уже вступил в нее, то старшая сестра пока еще остается в прекрасном светлом мире детства, близком природе и полному гармонии.

Отметим также то, что портреты брата и сестры Фермор имеют примерно одинаковый размер, и фигуры в них даны в полный рост. Все это указывает на равнозначность изображений мальчика и девочки, а, следовательно, распространение «презумпции портретности» на детей обоего пола, уравнивании их прав. Брат и сестра обращены друг к другу. Вильгельм расположен справа от зрителя, а Сарра — слева, что выражает традиционную диспозицию мужского и женского. Степень выраженности «детского» в сестре

³³ Вдовин Г.В. Персона — Индивидуальность — Личность: Опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII века / Г.В. Вдовин. — М.: «Прогресс-Традиция», 2005. — С. 28.

сильнее, чем у брата. Это опережение «открытия детства» будет проявляться в портретах девочек на всем протяжении XVIII столетия.

Стоит также отметить, что, И.Я. Вишняков, будучи учеником Л. Каравака, в трактовке образов детей остался, как и его коллеги-соотечественники, верен представлением о детстве как о чем-то серьезном и важном, чистом и невинном. Подтверждает эту особенность, которой придерживался И.Я. Вишняков, и те, что провинциальный и так называемый примитивный портреты середины XVIII века во многом повторяли именно вишняковскую формулу. Например, это «Девочка с собакой» (1751, Государственный Русский музей), портрет ребенка со скрипкой (1751, Государственный Русский музей), «Девочка с попугаем» (1750-е годы, Государственный Эрмитаж), портрет Е.Н. Тишиной в детстве работы И.К. Березина (1758, Государственная Третьяковская галерея) и другие. Данные детские портреты создавались в том же духе, что и вишняковская Сарра и то образцы, которые цитировал и сам И.Я. Вишняков. Эта формула сводилась к фронтальному ростовому изображению в замкнутом пространстве, иллюзорности объема, трепетному отношению к деталям (рис. 14–16). Детскость в подобных работах читается в чертах лица, проступает в неправильностях пропорций (вытягивание и удлинение связаны с желанием уподобить взрослому), а намеками служат друзья детства (животные и птицы), цветы (расцвет жизни или начало оного), книги и редкие игрушки. Модели почти не действуют, так как, сохраняя внутреннее достоинство, молчаливо предстоят перед зрителем.

1.2. Детские портрет в живописи второй половины XVIII века: в предвкушении свободы

После 1750-х годов в Европе произошел кардинальный пересмотр позиций взрослых по отношению к детству. Это стало результатом изменений более глобальных, касающихся мировоззрения³⁴. Мир в свете открытий науки Нового времени стал видеться не статичным и предопределенным Высшей волей, а, наоборот, динамичным, развивающимся, причем по определенным законам, следовательно, предсказуемым. Вместе с тем, начали возникать и идеи регулируемого усовершенствования человеческой природы. Интерес привлекал, в том числе, ребенок, который виделся как *tabula rasa*. Оптимистическая вера в него все более захватывала умы взрослых. Однако, чтобы воздействовать и воспитывать нужно было время, которого катастрофически не хватало в системе «младенец — взрослый», но оно имелось в трехчастной системе «младенчество — детство — взрослость». Российское общество, в первую очередь дворянское, приняло эти идеи, но далеко не сразу, с отставанием и не повсеместно.

В России, которая вошла в данный процесс гораздо позднее других европейских держав, детский портрет стал востребованным жанром с 1750–1760-х годов и как раз отражал сложную переходную фазу. В этот период происходит резкое увеличение портретов данного типа. Причиной тому изначально могло стать распространение моды на семейные портретные галереи, которую принесли в Россию путешественники. Составление данных собраний требовало присутствия и детских образов, особенно наследников мужского пола, также представляющих семью. Причем часто изображение детей хозяев соседствовали с портретами царских отпрысков³⁵. Последние, в

³⁴ Калверт К. Дети в доме. Материальная культура раннего детства. 1600–1900 / Пер. с англ. О. Кошелевой, И. Савельевой, В. Безрогова. — М.: «Новое литературное обозрение», 2009. — С. 88.

³⁵ Евангулова О.С., Карев А.А. Портретная живопись в России второй половины XVIII века / О.С. Евангулова, А.А. Карев. — М.: МГУ Москва, 1994. — С. 118.

свою очередь, служили образцами для подражания, их повторяли, что-то заимствовали, а что-то и «отбрасывали»³⁶.

В 1750–1760-е годы такое совмещение происходило с очень часто повторяемыми образами великого князя Павла Петровича. Его портреты фиксировали для подданных различные этапы детской жизни будущего монарха: от младенчества до юности, когда 14-тилетний мальчик (с недавних пор!) считался достигшим взрослости. Помимо этого его портреты демонстрировали наиболее востребованные композиционные схемы тех лет. Помимо парадных портретов в его иконографии встречаются полупарадная и/или камерная³⁷. Последние в силу небольшого размера, транспортабельности и относительной легкости копирования получили наибольшее распространение, влияя на развитие детского портрета, как в столице, так и в провинции. Они многократно копировались, не только из-за необходимости дарения (например, другим династическим домам) или из желания подданных владеть похожими работами (приверженность государственной власти), но и в силу важности демонстрации здравия единственного прямого наследника. Последнее в свете известных обстоятельств было залогом сохранения, и подтверждения законности власти в руках его матери — императрицы Екатерины II.

Одним из самых ранних портретов «павловского ряда» — работа неизвестного художника (середина XVIII века, Государственный Эрмитаж). На ней наследник престола предстает перед публикой погрудно еще в младенческом возрасте. Для таких портретов, как отмечалось в начале раздела, характерно облачение мальчиков и девочек в одинаковые длинные рубашки и/или платья. Это приравнивание мальчиков к девочкам обостряло для первых необходимость взросления. Возможность примерить на себя маленькую копию мужского костюма становилось честью и наградой. Между тем, цесаревич Павел предстает в этом портрете в промежуточном состоянии: почти взрослый

³⁶ Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях, живописцев и Примечание о портретах / Переведены, первое с итальянского, а второе с французским коллежским асессором Архимом Ивановым. — СПб, 1789. — С. 200.

³⁷ Якимович А.К. Новое время: искусство и культура XVII-XVIII веков / А.К. Якимович. — СПб.: «Азбука-классика», 2004. — С. 53.

камзол — признак телесного взросления «низа», а чепчик с перьями на голове — отсылка к тому, что разумом (верх) он пока еще не дорос до момента приобщения к мужскому миру. Его же стремление к этому символизирует свиток в руке (знания) и указующий жест в сторону пейзажного задника (открытие мира).

В портретах в старшем возрасте (6–7 лет) Павел показывается во взрослом костюме/мундире с регалиями. Эти произведения относятся к началу 1760-х годов и принадлежат авторству как иностранных портретистов Ж.-Л. Вуаля, К.Л. Христенъка, В. Эриксона и т.д., так и отечественных. К последним относится Ф.С. Рокотов, А.П. Антропов и др. Они и их многочисленные копиисты, руководствуясь уже сложившимися представлениями о том, каким должен быть портрет наследника, вписывают его в схемы типичных взрослых мужских портретов того времени, то есть, как правило, поясное изображение с отставленной рукой в «парадно-панегирической ситуации»³⁸.

А.П. Лосенко, также написавший портрет Павла (1763, Государственный Эрмитаж), использовал эту же формулу. Вместе с тем, он смог соединить, казалось бы, не соединимое: образ активного и здорового ребенка с репрезентативно-политической программой (рис. 17). Мальчик показывает зрителю гравюру с изображением прадеда — Петра I, обозначая тем самым преемственность линии наследования: «Расти, расти, расти, крепися, с великим прадедом сравнися...» (фрагмент из «Оды на рождение Его императорского высочества государя князя Павла Петровича»). В портрете, написанном Ф.С. Рокотовым (1761, Государственный Русский музей), схема повторяется. Однако мастер словно предлагает посмотреть на наследника в будущем, несколько вытягивая его пропорции. В то же время лицо мальчика он оставляет без каких-либо трансформаций, так как личность дитя у него доминирует над презентацией его положения и как будто кажется автору более ценной.

³⁸ Евангулова О.С., Карев А.А. Портретная живопись в России второй половины XVIII века / О.С. Евангулова, А.А. Карев. — М.: МГУ Москва, 1994. — С. 124.

Следующая возрастная ступень великого князя Павла Петровича зафиксирована его портретом в адмиральском мундире работы Ст. Торелли (1765–1766, Государственный Эрмитаж), а также в портрете цесаревича в костюме кавалера ордена Андрея Первозванного К.-Л. Христинека (1760-е годы, Самарский областной художественный музей) и т.д. На данных портретах наследник предстает в образе адмирала-триумфатора с героическим антуражем (рис. 18, 19). Ростовые портреты Павла, выполненные В. Эриксоном (1766, Государственный Эрмитаж) и Н.Б. Делапьером (1769, Государственная Третьяковская галерея), также связаны с презентацией мальчика как «наследника морских побед»³⁹. Интересно и то, что художники помещают разный смысл в указующий жест модели. Так, Н.Б. Делапьер вкладывает в руку Павла жезл и направляет его на корабли (рис. 20), а Эриксон изображает модель, указывающей на окно, из которого в комнату льется яркий свет. Последний можно прочесть метафизически как своего рода благодать, нисходящую на наследника, то есть благословение его на царствование⁴⁰ (рис. 21).

На примере этих портретов, несмотря на их комплиментарный и формальный строй⁴¹, заметно, что портретисты в 1760-х годах уже не ретушировали признаки малого возраста модели. Они стремились сохранить шаткое равновесие между портретом как «символом социального положения»⁴² и нарастающим интересом к детскому миру. Между тем, отечественные искусствоведы отмечают определенную холодность в отношении отечественных художников к малолетним моделям⁴³. На портретах дети, с одной стороны, изображались без пластических трансформаций под стандарты взрослого человека, но и без свойственных их возрасту поведенческих аспектов: характерных жестов, поз, гримас, улыбок. Вокруг них царила

³⁹ Летин В.А. Петровская парадигма репрезентативной программы парадных портретов Павла I / В.А. Летин // Верхневолжский филологический вестник. — 2018. — № 2. — С. 186.

⁴⁰ Там же. — С. 186.

⁴¹ Там же. — С. 186.

⁴² Ильина Т.В. И.Я. Вишняков. Жизнь и творчество / Т.В. Ильина. — М.: «Искусство», 1979. — С. 53.

⁴³ Детский портрет в русской живописи XVIII — начала XX веков / Гольдовский Г.Н. — Ленинград: Изокомбинат «Художник РСФСР», 1991. — С. 10.

несвойственная им тишина, покой, порядок. Например, говоря про портрет А.Г. Бобринского К.-Л. Христинека, Т.В. Ильина замечала, что в нем есть «соединение детской застенчивости с огромным желанием выглядеть “как взрослый”»⁴⁴. Этому будто вторят державинские строки «а сам собою я быть не мог», характеризующие менталитет современного эпохе человека.

С 1770-х годов в России вслед за преуспевшими в этом европейцами появляется мода на мемуары, жизнеописания, записки, дневники, в которых взрослые люди обращаются к своему прошлому, описанию семейной жизни и, в частности, периоду личного детства и своих детей. Если ранее порядок мыслей современников века строился на пословице «каким родился, таким и пригодился», то постепенно возникла ситуация рефлексии и поиска первопричин. Недаром это время характеризуется зарождением жанра воспоминания, в котором процесс самопознания включает познания «себя — ребенком»⁴⁵. Например, в «Исповеди» Ж.-Ж. Руссо выразил идею «продолжения ребенка во взрослом»⁴⁶. Параллельно русское дворянство получило право не нести службу. У его представителей появилось больше времени на воспитание детей, соответственно, это еще больше всколыхнуло всплеск внимания к ним. Возникает так называемая «детская проблема»⁴⁷. На волне данных процессов А.Т. Болотов пишет первые сочинения и пьесы для детей, а Н.И. Новиков издает «Детское чтение для сердца и ума»; повсеместно организовываются школы и воспитательные дома.

Тогда же происходило развертывание просветительской программы, которую сначала поддерживала просвещенная монархия, а потом формально свернула. Запрещенные труды савойского викария, в том числе «Эмиль, или о воспитании», тогда переводились и/или распространялись на языке оригинала

⁴⁴ Ильина Т.В. И.Я. Вишняков. Жизнь и творчество / Т.В. Ильина. — М.: «Искусство», 1979. — С. 234.

⁴⁵ Кошелева О.Е. «Свое детство» в Древней Руси и в России эпохи Просвещения (XVI–XVIII вв.) / Учебное пособие по педагогической антропологии и истории детства. — М.: Издательство УРАО, 2000. — С. 17.

⁴⁶ Coe N. Richard. When the Grass Taller. Autobiography and Experience of Childhood. — New Haven and London: Yale Uni Press, 1984. — P. 26.

⁴⁷ Александрова Н.В. Дети и детство в русской мемуаристике и портретном жанре во второй половине XVIII века / Н.В. Александровна // Вестник Челябинского государственного университета. — 2003. — № 2. — Т. 1. — С. 36.

тайно, но весьма активно⁴⁸. Знакомая с ними часть русской элиты постепенно училась видеть в детстве естественность и простоту, тягу к «свету знаний». Отражалось это и на живописных портретах. Например, при сравнении детских изображений начала и второй половины XVIII века заметно постепенное высветление колорита, которое, по всей видимости, было связано не только с модой, но и с изменениями в отношении к детям, которым, как заметил все тот же Ж.-Ж. Руссо, более подходили «цвета веселья». При этом они начинают обретать дидактический и назидательный оттенок, так как ребенок воспринимался как будущее семьи⁴⁹.

В этот же период появляются изображения мальчиков интимного плана, близкого к *портрету-рефлексии*. Как правило, это поясные или погрудные изображения, в которых модели предстают в удобной нарядной одежде, которая заметно отличалась от взрослого костюма. Внимание фокусировалось на их лице, реже — атрибутах, как правило, книгах. С середины века наряду с портретами великих князей и детей из именитых дворянских семей детские портреты активно заказывались, в том числе, представителями провинциального дворянства и богатых купеческих домов. Их авторы используют поясную или поколенную композиционную схему. При этом все заметнее становится неуместность применения взрослых формул для изображения детского мира. Так, в портрет графа Н.Д. Матюшкина (1763, Государственная Третьяковская галерея) К.И. Головачевский «облачил» модель во взрослый костюм и придал важности выражению лица мальчика, но, в то же время, подчеркнул юный возраст за счет по-детски пухлых щек, широко раскрытых глаз, робких жестов (рис. 22). Аналогичное впечатление создается при знакомстве с созданным М.Л. Колокольниковым портретом С.М. Яковлева (1770-е годы, Государственный Эрмитаж) — выходца из богатейшего купеческого рода тех лет. Автор использует явно подсмотренный в реальной жизни ребенка жест. Он изображает его держащим не то яблоко, не то апельсин

⁴⁸ Якимович А.К. Новое время: искусство и культура XVII-XVIII веков / А.К. Якимович. — СПб.: «Азбука-классика», 2004. — С. 136.

⁴⁹ Карев А.А. Термин «портрет» в речевом обиходе XVIII века / А.А. Карев // Науч. труды МПГУ. Серия: Гуманитар, науки. — М., 1999. — С. 432.

(рис. 23). Эти плоды часто изображались европейскими художниками в руках Младенца Христа, означая будущее возвращение человечества в Рай⁵⁰.

В работах провинциальных мастеров проявляется особая теплота и поэтичность — то, чему часто не было места в портретах «эталонных» мастеров⁵¹. Происходило это и в силу того, что между детьми и доморощенными художниками нередко устанавливались доверительные личные отношения. Например, согласно А.В. Лебедеву портретист Г.С. Островский мог быть учителем и даже родственником семейства Черевиных⁵². Созданная им галерея портретов членов данной семьи свидетельствует о вдумчивом изучении автором моделей на протяжении как минимум нескольких лет. Изображая в разное время одного и того же ребенка, Г. Островский использует разные схемы, цветовые тона и формат. Он словно экспериментирует, ища подходящую для каждого формулу. Живописцем были написаны разновозрастные портреты Д.М. Черевина (1770-е годы, Солигаличский краеведческий музей им. Г.И. Невельского; 1774, Солигаличский краеведческий музей им. Г.И. Невельского). Обе работы демонстрируют два разных типа изображения мальчиков, близких столичным изображениям: погрудное и поясное изображение камерного типа (рис. 24, 25). Причем, чем старше мальчик, тем больше формат портрета, а также деталей, что говорит о постепенном развитии и усложнении личности ребенка.

Искусствовед О.В. Румянцева сравнила этот образ с портретом юного Голицына работы И.Я. Вишнякова. Общее в них заключается в том, что акцент оба мастера делают на серьезности лица ребенка. Вместе с тем, они оставляют его детским, а взрослый и представительный костюм и прочий антураж только обрамляют его⁵³. Трехлетний и шестилетний Дима на своих портретах остается все тем же мальчиком, хотя он и меняет желтый камзол с бантиком на

⁵⁰ von Klot J. Am Anfang war der Apfel. Die Frucht in Malerei und Graphik des 20. Jahrhunderts. — Heidelberg, 2003. — P. 15.

⁵¹ Касторская Т.М. Особенности портретных галерей провинциальных дворянских усадеб второй половины XVIII века Костромской и Ярославской губерний: автореферат дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.04 / Касторская Татьяна Михайловна. — СПб., 2008. — С. 8.

⁵² Лебедев А.В. Тщанием и усердием. Примитив в России XVIII — середины XIX века / А.В. Лебедев. — М.: «Традиция», 1998. — С. 246.

⁵³ Румянцева О.В. К вопросу о влиянии И.Я. Вишнякова на творчество Григория Островского / О.В. Румянцев // Вестник Костромского государственного университета. — 2007. — № 4. — Т. 3. — С. 192.

офицерский мундир зеленого цвета, пряча руку за отворот, как взрослый. Художественная форма остается прежней. Она регламентирует изображение ребенка в младенчестве и в момент инициации, но в глазах художника мальчик по-прежнему продолжает свое долгое детство.

С 1770-х годов рефлексия детскости модели в портрете проявляла себя и в творчестве столичных портретистов, и провинциальных художников. Это указывает на повсеместное изменение отношение к миру детства. Живописцы изображают ребенка, окруженного предметами детского быта, обретшего свой собственный костюм, прическу, получившего право на некоторую свободу в движениях и позах. В этом плане симптоматичен портрет неизвестного мальчика, написанный П.С. Дрождиным (1776, Государственный историко-архитектурный и художественный музей Ярославля), который демонстрирует новую формулу представления маленького героя (рис. 26). Модель не возвышается над зрителем, а, напротив, открыта к контакту с ним. Здесь уже нет акцента на связь с взрослым мужским миром. На лице ребенка играет легкая полуулыбка. Волосы модно распущены по плечам. Сюртук с кружевным воротником подпоясан голубой лентой. Нет прежних ярких цветовых контрастов мундира или фактурного великолепия ливреи. Остается только ребенок, который хорош и интересен сам по себе, а не как «кандидат в будущие взрослые»⁵⁴. Для современника А.Т. Болотова это — «будущий заместитель наших мест», пользе для которых надо «поспешествовать» взрослым⁵⁵.

Еще одна вновь обретенная детским портретом тех лет черта заметна в портрете неизвестных мальчиков с флейтой (1781, Смоленская картинная галерея) и портрете безмянного мальчика с чертежом в руках (1781, Государственная Третьяковская галерея) К.-Л. Хрестинека. Объектом внимания автора стал не социальный статус моделей, а их увлечения и развиваемые таланты. Один из них изображен с флейтой, которую тот демонстрирует, специально для этого неудобно вывернув кисть руки (рис. 27). Художнику

⁵⁴ Берковский Н.Я. Романтизм в Германии / Н.Я Берковский. — СПб. : «Азбука-классика», 2001. — С. 42.

⁵⁵ Болотов А.Т. Детская философия / Вступительная статья, подготовка текста, комментарии Т.В. Артемьевой, М.И. Микешина. — СПб.: ИД «Петрополис», 2012. — С. 10.

важно было показать тонкие умелые пальцы будущего музыканта, его большие восторженные глаза, полные вдохновения. Второй мальчик зажал в руке лист с рисунком антиклизированной постройки (рис. 28). Возможно, он сам изобразил здание или изучает его строение, готовясь, стать не то архитектором, не то графиком. Художник вводит в портрет повествовательность, связанную с историей и жизнью самих моделей. Не исключено, что в этих портретах присутствует и аллегорический момент, трактующих мальчиков как воплощение музыки и художества соответственно.

Такая перемена в художественном плане не могла произойти вдруг, на пустом месте. Наши живописцы в своем творческом поиске опирались на европейские образцы. В отношении детского портрета ими изобиловало искусство Франции и Великобритании. Оттуда в Россию ехали художники, которые знакомили местную публику со своими подходами. Более того визиты в европейские страны со стороны российского дворянства со второй половины века заметно участились. Из подобных путешествий привозились не только впечатления, но и произведения искусства. Известно, что А.А. Матвеев доставил из Франции копии портретов дофина, портреты Г. Риго, детские портреты Л. Токке и других авторов⁵⁶. Исправно свою работу выполняли и агенты. Огромную роль сыграли и многочисленные гравюры, по которым наши художники изучали композиционные особенности европейских произведений. В последней четверти века стало заметно воздействие английского искусства, пусть и мало знакомого российской публики, но, определенно, интересного ей фактором романтической новизны и новаторства в изображении детей.

Параллели можно найти между детскими образами Т. Гейнсборо и Д.Г. Левицкого. Творчество обоих мастеров отмечено появлением образов мальчиков с нюансированной передачей внутреннего мира. Например, в портрете Ф. Макеровского (1789, Государственная Третьяковская галерея) Д.Г. Левицкий создает образ, напоминающий реалистическим прочтением

⁵⁶ Евангулова О.С. Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII века. Проблемы становления художественных принципов Нового времени / О.С. Евангулова. — М.: МГУ им. М.В. Ломоносова Москва, 1987. — С. 122.

картину английского мастера «Мальчик в голубом» (1770, Библиотека Хантингтона, Сан-Марино, Калифорния, США). Мотивы создания обоих портретов схожи. Авторы скрывают за костюмом происхождение детей: первый был внебрачным сыном, а второй имел незнатное происхождение. Данный факт снимал необходимость их визуального «узаконивания», а, следовательно, и ограничения. Оба художника выбирают костюмизированную формулу, создавая ростовые портреты с указующими жестами, изящными позами и пышными фантазийными нарядами на фоне романтического облачного пейзажа (рис. 29). При этом мальчики выглядят детьми, которые облачились в костюмы для игры или карнавала. Детское здесь не воспринимается несурзным и предосудительным. Даже непропорциональность тела юного Фавста не скрывается костюмом, а лишь приглушает это «приключение природы». У Фавста и Джонатана же — серьезный и целеустремленный вид. Этому вторят крупные цветочные пятна темных тонов, облака, решительные и свободные позы. Н.И. Аргунов выбирает для портрета Ивана Якимова (1790, Государственный Русский музей) образ Амура, потому что тот отражал резвый нрав ребенка (рис. 30).

К концу XVIII века портреты мальчиков становятся все менее парадными, входя в пространство камерных изображений⁵⁷. В таких образах подчеркивается разумность и чувство, которые воспринимались как средства достижения «естественной добродетели»⁵⁸. В то время подчеркнуто добродетельными были герои литературных произведений⁵⁹. Примером этому может служить «воспитание чувств» царевича Хлора из сказки, которую написала Екатерина II для внуков. Императрица, правда, весьма схематично наметила образ главного героя, почти не говоря о его внешности и внутреннем мире. Он кажется то младенцем, то взрослым человеком. Главный адресат

⁵⁷ Якимович А.К. Новое время: искусство и культура XVII-XVIII веков / А.К. Якимович. — СПб.: «Азбука-классика», 2004. — С. 355–356.

⁵⁸ Пахомова А.С. Сущность человека и его духовность в эпоху Просвещения / А.С. Пахомов // Аналитика культурологи. — 2009. — № 14. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://puma/article/n/suschnost-cheloveka-i-ego-duhovnost-v-epohu-prosvescheniya> (дата обращения: 26.03.2023).

⁵⁹ Привалова Е.П. «Детское чтение для сердца и разума» в оценке читателей и критики / Е.П. Привалова // Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры. — М.-Л.: Наука, 1966. — С. 256.

данной сказки — великий князь Александр Павлович в силу своего статуса часто становился объектом портретирования. Один из самых «детских» его портретов выполнен Д.Г. Левицким (1787, Государственная Третьяковская галерея). У художника только регалии говорят о высоком положении десятилетней модели. Ее «постановление» и осанка лица дружелюбны и трогательны (рис. 31). Чувства не скрываются, а подчеркиваются. В аналогичном духе создаются портреты брата наследника — великого князя Константина Павловича. На них он предстает меланхоличным мальчиком.

Показательны в этом плане портреты мальчиков последнего десятилетия XVIII века, такие, как изображение князя Б.Н. Юсупова в образе Купидона (1797, Черниговский областной художественный музей, Украина) работы М.Л.Э. Вилле-Лебрен. Образ, созданный портретисткой, чрезвычайно ярко отражает видение детства того времени. Автор бережно помещает модель в тондо и изображает ее в образе задумавшегося божества (рис. 32). Маленький князь существует в особом отличном от взрослого мире, полном света и гармонии.

На рубеже XVIII–XIX столетий художником А.Г. Варнеком был написан портрет неизвестного мальчика с болонкой (1800, Государственная Третьяковская галерея). Это изображение имеет малый формат и, как и многие детские портреты того времени, тяготеет к типу «головок». Происходило это не только в силу сравнительной дешевизны и простоты, удобства в отношении перевозки и размещения, но и по причине нарастающего внимания к малейшим изменениям в ребенке. Все в облике мальчика кажется естественным: загорелое лицо с нежным румянцем, сюртук с белой рубашкой, выбившаяся прядь челки (рис. 33). Он опирается на небольшую бархатную подушку и прижимает к себе собаку. Поза ребенка напоминает ангелов из «Сикстинской мадонны» Рафаэля Санти. В.А. Жуковский, делаясь своими впечатлениями от знакомства с этим шедевром, как-то заметил: «...один из двух ангелов устремил задумчивые глаза в высоту; важная, глубокая мысль царствует на младенческом лице: не

таков ли был и Рафаэль в то время, когда он думал о своей Мадонне? Будь младенцем, будь ангелом на земле, чтобы иметь доступ к тайне небесной»⁶⁰.

С середины XVIII века портреты девочек тоже перестают быть ростовыми (за небольшим исключением). Портретисты обращаются к форме погрудного или поясного портрета, часто заключенного в овальную раму или двойную. Подобная композиция позволяла сфокусировать внимания на модели, а не на ее костюме или окружении. Околичностей становилось меньше, а художник оставался по сути один на один с маленьким ребенком. В таких условиях ему вольно или невольно приходилось искать в ней «существеннейшее, важнейшее»⁶¹, следовательно, увеличивался шанс на то, что и детское может быть увидено и оценено. К числу самых первых образов такого рода следует отнести изображение Е.Н. Тишиной, выполненное И.К. Березиным (1758, Государственная Третьяковская галерея). В нем автор за внешними атрибутами взрослой светской дамы видит и показывает очарование детства. Нежные лепестки розы в руках девочки — символы ее расцвета (рис. 34). В созданном Ф.С. Рокотовым несколькими годами позже портрете юной княжны Е.Б. Юсуповой (начало 1760-х годов, Государственный Русский музей) портретист изображает девочку как модную даму (рис. 35). Происходит это в силу необходимости демонстрации портрета женихам или уже определившемуся претенденту. Лишь глаза Е.Б. Юсуповой выдают пытливый взгляд юного создания, познающего мир. В 1760–1770-е годы появился ряд портретов маленьких девочек, сходных с этим изображением по способу представления. Среди них следует отметить портрет В.П. Шереметевой (1760, Государственный Русский музей) и Е.П. Хольстейн-Бек (середина XVIII века, Нортон Симон музей, Пасадена, Калифорния, США) работы П. Ротари. Итальянский мастер создал обширнейшую галерею женских головок, которые напоминали чертами кукол⁶². Однако кукольность не коснулась образов юных

⁶⁰ Ильченко Н.М., Пепеляева С.В. «Сикстинская Мадонна» Рафаэля в восприятии В.А. Жуковского и Ф.М. Достоевского / Н.М. Ильченко, С.В. Пепеляева // Вестник Вятского государственного университета. — 2016. — С. 82.

⁶¹ Там же. — С. 40.

⁶² Тетдоева С.А. Итальянская художественная традиция и ее воплощение в русской культуре / С.А. Тетдоева // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. — 2007. — Т. 174. — С. 112-113.

Варвары и Екатерины. В них тоже чувствуется стремление П. Ротари подчеркнуть связь девочек с миром женских «головок», однако через серьезность он визуально обособляет их (рис. 36).

Среди рокайльных поясных полупарадных портретов девочек XVIII столетия обращает на себя внимание портрет графини С.Д. Матюшкиной К.И. Головачевского (1763, Государственная Третьяковская галерея), двойной к портрету брата Н.Д. Матюшкина (1763, Государственная Третьяковская галерея). Важно то, что девочка здесь визуальнo уравнена со своим младшим братом, который, несмотря на малые лета, уже демонстрирует свое достижение — гвардейский мундир (рис. 37, 38). Однако на фоне величественной сестры Дмитрий выглядит совсем маленьким и незначительным. Наблюдаемая в более ранних двойных портретах мальчиков и девочек контрастность цвета смягчается и выравнивается К.И. Головачевским. Так нарушается смысловая симметрия образов при сохранности колористического и композиционного единства. То же самое происходит с портретами работы К.-Л. Христинека, в которых изображены брат и сестра Мордвиновы (1773, Государственный Русский музей). Девочка спокойно сидит в кресле, держа в руках приоткрытую книгу, на ее лице играет спокойная и уверенная улыбка (рис. 39). В то же время брат стоит в напряженной позе (рис. 40).

Начиная с 1770-х годов, в девичьем портрете как бы сосуществовали две линии: традиционная с доминантой взрослости и новая, связанная с пересмотром позиций общества относительно детского возраста. Похожие процессы происходили и в портретах мальчиков, которые постепенно отступали от маркеров мужественности в сторону демонстрации детского. Детскость понималась как период, близкий к культурному идеалу. В изображениях девочек звучание признаков принадлежности к женскому полу приглушалось, уступая место очарованию детством⁶³. К числу таких портретов можно отнести образ все той же Е.С. Мордвиновой (1773, Государственный

⁶³ Вдовин Г.В. Персона — Индивидуальность — Личность: Опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII века / Г.В. Вдовин. — М.: «Прогресс-Традиция», 2005. — С. 30.

Русский музей) К.-Л. Христинека. В нем мастер предлагает зрителю полюбоваться милостивым детским личиком, никоим образом не «подстроив» его под взрослое. Модель словно застигнута им врасплох в момент чтения, и отвлеклась от него только для того, чтобы вежливо поприветствовать взглядом зрителя. Она получает образование, как и некоторые другие юные представительницы женского пола в России второй половины XVIII века, чтобы стать новым человеком⁶⁴.

Спустя примерно восемь лет французский художник Ж.-Л. Вуаль создаст портрет, который, предположительно, является изображением Екатерины Строгановой в детстве (1781–1782, Государственный Эрмитаж), более известный как «Девочка в шляпе» (рис. 41). Поза модели расслаблена и отнюдь не величава. Она смотрит на зрителя немного снизу, чуть наклонив голову, будто рассматривает. Волосы ее распущены и развиваются, словно в лицо ей дует ветер. Возможно, это он и есть, ведь модель облачена в удобное для прогулки платье и широкополую шляпу, украшенную бутоном розового цвета — символ приветливости.

Близок «Девочке в шляпе» портрет малолетней Прасковьи Воронцовой (1790, Государственный Русский музей). Данный портрет считается «одним из самых пленительных в русской живописи XVIII века» и являет собой, подобно взрослым портретам этого же художника, «некое идеальное представление о человеке»⁶⁵. На первый взгляд мастер использует знакомую схему взрослого портрета, вписывая в нее образ девочки. Однако Ф.С. Рокотов изображает не приукрашенное кукольное личико, а, неожиданно, реального и близкого ему ребенка со всеми его неправильностями (рис. 42). Автор не идеализирует и не рафинизирует модель, он стремится вникнуть в тонкости ее души, предлагает зрителю разгадать ее нрав и настроение. Важно подчеркнуть, что такие вольности художники могли допустить на тот момент только в случае с изображением малолетних детей. Старшие девочки, и уж тем более мальчики,

⁶⁴ Фанталов А.Н., Малязина М.А. Номо повус и деятельность И.И. Бецкого на ниве российского Просвещения / А.Н. Фанталов, М.А. Малязина // Вестник Шадринского государственного педагогического университета. — 2019. — № 4 (44). — С. 161.

⁶⁵ Ильина Т.В. И.Я. Вишняков. Жизнь и творчество / Т.В. Ильина. — М.: «Искусство», 1979. — С. 193.

не позволяли подобных экспериментов. Их портреты по-прежнему оставались сдержанными в плане проявления детского начала и эмоций.

Одним из первых русский живописец, обращавшихся к раскрытию обаяния юных моделей женского пола, был Д.Г. Левицкий. Творчество этого мастера характеризуется сериями девичьих портретов. Наиболее известны среди них изображения воспитанниц и выпускниц Воспитательного дома при Смольном монастыре. Полотна создавались автором в течение нескольких лет⁶⁶. Исходя из последовательности их выполнения и специфики развески, А.А Карев сделал вывод о том, что «высветление цвета одежды от кофейного до белого демонстрирует непростой путь добродетели»⁶⁷. Добродетель воспринималась как цель образовательной системы того времени. Этого ожидала и императрица Екатерина II. Часто сравниваемая с античной Минервой и называемая просвещенной монархиней, она жаждала прославления своего вклада в развитие наук и искусств. Взлелеянная ею новая порода будущих жен и матерей была прекрасным инструментом для этого.

Портреты смолянок — заказ, полученный Д.Г. Левицким от видного деятеля российского Просвещения И.Н. Бецкого. Замысел был достаточно ясным: изобразить панегирик наукам и искусствам, используя образы юных и малолетних моделей. Художник вполне мог пойти проторенным путем и создать портреты-аллегии, которые бы передавали определенное сходство, но в выгодном для модели сочинении. Однако Д.Г. Левицкий пошел иной дорогой. Он выбрал психологическую характеристику моделей при сохранении подтекста. Условия заказа и невысокое происхождение смолянок отводили необходимость обозначения их статуса на задний план, а во главу угла живописцем ставилась демонстрация своеобразия девочек и девушек.

Беря за основу схему аллегорического портрета, он вывел детей из состояния вневременного оцепенения, заставив свободно двигаться, действовать, изображать, то есть делать то, что столь мило детскому сердцу во

⁶⁶ Молева Н.М. Левицкий / Н.М. Молева. — М.: «Искусство», 1980. — С. 17.

⁶⁷ Евангулова О.С., Карев А.А. Портретная живопись в России второй половины XVIII века / О.С. Евангулова, А.А. Карев. — М.: МГУ Москва, 1994. — С. 81.

все времена. Однако, если у Ф. Макейского движения эти сдержанны, то в случае смолянок автор позволяет моделям широко расставлять руки, танцевать, гулять и разыгрывать сценки (рис. 29). Д.Г. Левицкий показывает, что в отношении девочек можно допускать подобные «вольности». У юных Ф.С. Ржевской и Н.М. Давыдовой (1772, Государственный Русский музей) мастер только нащупывает этот прием. В более поздних портретах он уже активно его применяет (рис. 43). При этом Д.Г. Левицкий изображает почти взрослых выпускниц в статичных позах, словно намекая на то, что время вольности и естественности для них пришло к концу. Любопытно также и то, что они помещены в затемненное глухое пространство, в то время как младшие девочки играют и танцуют, пусть на сцене, но в открытом и светлом месте. Это очень напоминает уже романтические портреты, на которых дети в одиночестве, без родителей вольно резвятся на свежем воздухе, в диком парке или лесу.

Не скрывает Д.Г. Левицкий и «неправильностей» лиц, ища в каждом что-то особенное. Причем добивается этого он не на уровне создания подобия. Он признает за маленькими моделями существование особого внутреннего мира, отличного от взрослого. Он так находит свою художественную форму — игровую, сюжетную, склонную к контакту со зрителем, то есть *портрет-картину*. Более того смолянки характеризуют и новый для России той эпохи идеал юного создания женского пола: невинного, своеобразного и разностороннего. Вырисовываются грани зарождающейся личности, которую стали признавать и за маленькими девочками.

Еще более сложная задача встала перед тем же мастером при написании серии портретов сестер Воронцовых (1790-е годы, Государственный Русский музей). По мнению В.Г. Вдовина, в них Д.Г. Левицкий «ищет новой манеры»⁶⁸. Поскольку девочки имели высокое социальное происхождение, то вольности, допущенные в отношении изображения смолянок, здесь были неуместны. Однако мастер нашел выход. Д.Г. Левицкий поместил девочек в одну и ту же

⁶⁸ Вдовин Г.В. Персона — Индивидуальность — Личность: Опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII века / Г.В. Вдовин. — М.: «Прогресс-Традиция», 2005. — С. 178.

схему рокайльного портрета (рис. 44–47). Далее по мере написания портретов он, сопоставляя их, стремился выделить во внешне похожих друг на друга сестрах своеобразие, а через них передать их характер. Благо, на то у него было время и возможность, так как он был связан дружескими узами с их отцом. За живоподобными образами Воронцовых читаются черты их будущего, прозорливо угаданные художником. Этим он внес еще один штрих в становление детской разновидности портретного жанра в живописи России XVIII века.

Похожий футуристический посыл чувствуется и в созданной им серии портретов дочерей тогда еще великого князя Павла Петровича. Важно заметить, что статус девочек определял и частое портретирование как иностранными, так и отечественными мастерами. Это создает прекрасную и чрезвычайно заманчивую ситуацию для сравнения. Так, княжны были в фокусе внимания и уже упомянутого Ж.-Л. Вуаля, и модной М.-Э.-Л. Виже-Лебрен, и других не менее именитых живописцев. При первом взгляде на портреты княжон, исполненных Д.Г. Левицким, кажется, что и здесь он пошел той же дорогой, что и в случае с сестрами Воронцовыми. Но при внимательном рассмотрении становится заметно, что портреты дочерей наследника престола более сложны в колористическом плане, и в композиционном. Они светлее по тону, причем, если у смолянок «высветление» костюма шло от младшего к старшему с пропорциональным затемнением фона. У Воронцовых цветовая гамма оставалась сравнительно ровной, то здесь цвета светлеют от старшей сестры к младшей. При этом более взрослые девочки Александра (1790 (1791?), Государственный музей-заповедник «Павловск») Мария (1790, Государственный музей-заповедник «Павловск», Павловск) и Елена (1790, Государственный музей-заповедник «Павловск», Павловск) находятся в парке или в саду (рис. 44–46). За спиной юной Екатерины (1790, Государственный музей-заповедник «Павловск») виднеется облачное небо (рис. 47). Она в силу малых лет в глазах живописца ближе к небесным высям, чем старшие, уже более связанные с земным миром. В качестве эскиза к более масштабной работе

создавалось изображение Александры в профиль (1791, Ярославский музей-заповедник). Девочка показана на черном фоне, что более свойственно камням и медалям, или же ренессансным портретам (рис. 48), но такая формула не соответствовала новому видению ребенка. Автор во всех картинах украшает модели живыми цветами — символами красоты и маркерами процесса их развития. Если портреты девочек в начале и середине XVIII века балансировали между образами голландской и французской школы, то ближе к концу столетия в работах того же Д.Г. Левицкого они более походят на произведения английских мастеров, таких, как, например, Т. Гейнсборо и Д. Рейнольдс. Юные леди с полотен данных портретистов взирают на зрителя с искренним детским любопытством, вольно гуляют и играют. В их образах нет «сословного великолепия», но уже чувствуется сентиментально прочитанная естественность и уже проявляющая себя романтическая эстетика возвышенного.

В детских образах европейские художники на рубеже веков постепенно расставались с рассудочностью и последовательностью взрослых портретов, обращаясь к естественным инстинктам⁶⁹. Подобно им Д.Г. Левицкий весьма смело апеллирует к характерам девочек, которые для него стали куда важнее демонстрации их положения. Разворот фигуры одной из царевен в профиль также знак эксперимента с композицией, а, следовательно, симптом поисков новой художественной формы. Например, нередко и Дж. Рейнольдс обращался к профильному изображению детей, в основном девочек. Д.Г. Левицкий, чтобы еще четче обозначить различия в моделях, для каждой из них подбирает свои приемы изображения. Ж.-Л. Вуаль спустя год создаст портрет Елены Павловны (1792, Государственный Эрмитаж) явно с оглядкой на образ, созданный Д.Г. Левицким. Он использовал аналогичное постановление фигуры, но скрестил ей руки. Также модель развернута не в сторону, а представлена фронтально, что очень напоминает «Девочку в шляпе». Причем элементы костюма использованы почти те же, что у Д.Г. Левицкого, возможно, потому что сама модель предпочитала одеваться именно так. Поскольку в моду

⁶⁹ Кроль А.Е. Английская живопись в Эрмитаже / А.Е. Кроль. — СПб.: Государственный Эрмитаж, 1961. — С. 12.

входила естественность, то необходим был какой-то природный элемент. У Д.Г. Левицкого — это сам фон, а Ж.-Л. Вуаль выбирает живые цветы. Тем же путем пошла художница Э.-М.-Л. Виже-Либрен (рис. 49), которая изобразила великих княжон Александру и Елену в цветочных венках на головах (1795, Государственный Эрмитаж).

1.3. Символика детского портрета в отечественной живописи XVIII века: аллегорическое витийство

Появление данного раздела в общей канве анализа детской разновидности живописного портрета в России XVIII века позволяет раскрыть одну из важнейших граней бытования детского образа в искусстве. Речь идет о таких неотъемлемых чертах культуры «столетия безумно и мудро», как аллегоричность и символичность. Например, в книге «Понятие о совершенном живописце» одним из важных требований для творческой деятельности было «избегать всякой темноты означения, дабы не привести зрителя в недоумение»⁷⁰. Культурное пространство России той эпохи все внешнее, вещественное, рациональное воспринимало как символ и способ познания неведомого. Детские образы в живописи на первых порах также были этим внешним, вещественным, пока еще неведомым, то есть тем, что требовало осмысления такого рода и формирования, как следствие, особой символической системы. Она помогала художникам обозначать и раскрывать новые смыслы, связанные с детством, разрешать возникающие противоречия. Семантика и ее атрибутивный состав в портретном жанре тогда формировались на основе западноевропейских образцов. Между тем постепенно к ним добавлялись национальные черты. Тем самым изучение символического поля детского портрета помимо его иконографической и художественно-стилистической составляющих позволяет комплексно проследить те метаморфозы, которые

⁷⁰ Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях, живописцев и Примечание о портретах / Переведены, первое с итальянского, а второе с французским коллежским асессором Архимом Ивановым. — СПб, 1789. — С. 59.

происходили с образом ребенка на протяжении «мыслящего подтекстами» столетия.

Образ ребенка в портрете в то пору выстраивался на основе сложного переплетения смыслов, подчерпнутых из национальной культуры, христианства, а также осваивающихся западных образцов искусства, просветительских идеалов и представлений. Питаемый из разных источников он не мог избежать многозначности, сложности и противоречивости. С одной стороны, ребенок виделся современникам века как персонификация невинности и близости Богу, а с другой, — плодом греха, чем-то «нечистым». Его игра и возня ассоциировалась с опасным понятием — «суета сует». Более того «высокое искусство» тогда интересовалась, прежде всего, масштабными личностями и их деяниями, а ничего не представлявший собой ребенок взрослым просто был не интересен. Художнику было просто нечего визуально комментировать что-либо в нем. Не существовало в России и какой-то особой знаковой системы, связанной с этим образом (за исключением Младенца Христа).

При этом уже в первой половине XVIII века в связи со стремлением некоторых представителей российского общества показать свою современность и приверженность западному образу жизни стали заказывать детские портреты, образцами для которых служили, конечно же, произведения европейских мастеров. На Западе к тому времени детский портрет уже имел набор тиражируемых символов. Правда, далеко не все они были сугубо детскими. Большая их часть перекочевала из символической системы изображений взрослых. Это прежде всего цветы, птицы и иные домашние животные, которые связывались с христианскими представлениями о непорочности ребенка и даже суевериями. Например, веточка красного коралла в руках ребенка в картине, выполненной европейским автором, воспринималась как оберег от болезней. Необходимость обретения знаний подчеркивалась книгой и (или) другими предметами обучения. Постепенно прежние символы исчезали или трансформировались, появлялись новые. Да и сам детский образ начинал

приобретать все более символический характер, особенно сквозь призму романтического восприятия. Проследить этот сложный путь на примере детских образов в российском живописном портрете — задача предлагаемого раздела исследования.

Изначальная семантика детских образов в портрете, как это отмечалось в предыдущих разделах, заключалась в утверждении связи изображенных моделей с взрослым миром. В силу этого авторы обозначали либо маркеры мужественности для мальчиков, либо женственные черты у девочек. В этом сложном процессе спайки взрослого и детского символы нередко обретали оттенок двусмысленности. Например, в жанровых картинах той поры птицы на привязи в руках девочек, а также сидящие в клетках подле них свидетельствовали о невинности юного создания, что четко читается и у Ж.-Б. Греза, и у П. Ротари, и у Ж.-Б. С. Шардена. Значение птицы издавна связывалось с невинной душой ребенка. В то же время умершая птаха, напротив, читалась как расставание с непорочностью.

Примечательно, что отечественные живописцы в отличие от коллег-европейцев старались максимально избегать заигрывания со сложными смыслами и с величайшей осторожностью «вводили» подобные изображения в детский портрет, часто и вовсе избегали их. Российский вариант портрета ребенка тщательно отсеивал предлагаемое западным искусством, ища то, что соответствовало национальным представлениям о ребенке. Не часто, но все же встречаются в таких изображениях модели с птицей или животным. Большая часть данных работ в творчестве российских художников появилась ближе к концу XVIII века. Тогда те же птицы, как и любое другое животное, под влиянием просветительской мысли утрачивали прежние значения, становясь знаком близости ребенка к миру природы. В портретах появляются домашние питомцы. Если у ребенка была любимая собака, то ее могли изобразить рядом с ним на портрете как маркер мужественности, символ преданности или отражение качества модели. В детском портрете появились экзотические животные, например, попугаи и обезьянки. Естественно, такие диковинки

могли позволить своим детям только состоятельные родители. Таких животных помещали рядом с ребенком, игнорируя их негативную коннотацию. Так, в средневековом и ренессансном европейском искусстве эти звери понимались как дублеры человека и подражатели не самых лучших его сторон: пустого красноречия, глупости, склонности к позерству. Наличие данных образов свидетельствовало о том, что они утрачивали прежние толкования, становясь приметам детства. На портрете девочки работы неизвестного художника (середина XVIII века, Государственный Эрмитаж) присутствует сразу несколько животных и птиц: собака и обезьяна, попугай и птица в клетке на заднем плане (рис. 16). Птицы символизируют верх, небо, а животные — низ, землю. Ребенок, сидящий на специальном стульчике, связывает их между собой. Девочка перебирает гвоздики розового и голубого цвета — цветы, связанные с образом Богородицы.

Художники первой половины и середины XVIII века использовали атрибуты, указывающие на пол ребенка. Например, изображения мальчиков они наделяли мужскими принадлежностями: костюмом, париком, оружием и т.д. Девочкам же в портретах вручали предметы, связанные с рукоделием. Все это прямо указывало на то, что детство у мальчиков и девочек различалось. Между тем дети обоего пола могли изображаться с книгами. Правда, в течение века с ней стала происходить метаморфоза. Если в редких портретах первой половины и середины столетия книга, как правило, лежит закрытой недалеко от модели, то во второй его половине начинает приоткрываться ею и, все чаще, изображается в руках ребенка или под его ладонью. Книга перешла от статусу пассивного символа воспитания к активному, показывая дите в процессе обучения.

Книга у девочек — это показатель их эмансипации, которая происходила во второй половине XVIII века. Чрезвычайно интересна корреляция книги с другими символами. Так, в руках у Сарры Фермор на портрете В.Я. Вишнякова традиционный аксессуар взрослой дамы — сложенный и опущенный веер. На столике позади нее — закрытая книга — символ познания. Оба символа не

активны, так как модель находится в преддверии наступления взрослой жизни, в которой эти предметы обязательно пригодятся, но это в будущем, а пока они бездействуют. Аналогичная ситуация со шпагой Вильгельма Фермора на парном портрете, так как она есть, но только в качестве потенции.

В парадных портретах детей из царских семейств и, тем более, наследников художники использовали атрибуты со сложным значением, заимствованные из взрослых портретов. При этом из них они складывали визуальное послание, которое рассказывает зрителю не о том, что уже есть, а то, чему предстоит случиться. Например, в портрете с изображениями великих князей Александра Павловича и Константина Павловича (1781, Государственный Эрмитаж) работы Р. Бромптона малолетние князья изображены в образах отважных воинов (рис. 50). Александр Павлович подобно Александру Македонскому разрубает «гордиев узел», видимо, так живописец или составитель программы портрета намекает на характер его будущего правления. Константин Павлович же несет на плечах древко с навершием в виде греческого креста и красным стягом. На переднем плане лежит шлем с высоким плюмажем, который явно еще не по размеру моделям. В изображении, рожденном в результате совмещения образов мальчиков в шелковых штанишках и взрослой символикой, ощущается некоторая конфузность и даже комичность происходящего. Хотя знание контекста и статуса моделей, которым обладал и автор, и заказчик, и потенциальный зритель вполне «снимает» ее.

Дети в портретах XVIII и XIX веков нередко изображались музицирующими. Например, неизвестный художник середины XVIII столетия создал портрет ребенка со скрипкой (1750-е годы, Государственный Русский музей). На малыше — платье, которое отнюдь не свидетельствует о его принадлежности к женскому полу, а только говорит о его младенческом возрасте, то есть от 0 до 7 лет (рис. 15). Скрипка — традиционно «мужской» инструмент, а красный цвет связан с мужеством и силой. Музыка была частью

воспитательной системы юных дворян, и владение игрой на инструменте — это свидетельство определенных успехов на этом поприще.

В то же время более привычные для нас — современников ХХІ века — игрушки как маркеры детства для той эпохи были редкостью. Тогда существовал определенный набор предметов, в которые с одинаковым азартом играли и дети, и взрослые⁷¹. Например, в детском портрете встречается мотив карточного домика — совсем не детского по нашим меркам занятия, который показывал не только аспект жизни модели, но и символично подчеркивал праздность и легкость детского возраста. Девичьи куклы воспринимались не как развлечение, а как демонстрации примет или даже «репетиция» будущего материнства. Пример тому — образ девочки с куклой (1750-е годы, Государственный Эрмитаж), выполненный Ж.-Б. Грезом. Так, в портрете княжны Путятиной (1780-е годы, Сергиево-Посадский музей-заповедник, Сергиев Посад) работы неизвестного мастера на темном фоне изображена маленькая девочка в ярком красном атласном платье. Но если платье еще сохраняет связь с взрослым миром, то прическа уже указывает на детский возраст. Изящно приподнимая передник, девочка показывает живые цветы. При этом пальчиками левой руки она придерживает маленькую куклу. Та изображает не условного ребенка, а грациозную взрослую даму, возможно, ту самую, которой предстоит стать малышке. На это намекает ее наряд примерно аналогичных цветов. Кукла также держит цветы, но не разноцветные, а ярко красные, вдыхает их аромат. Флоральная семантика меняется, связываясь с любовью, которую девочке предстоит познать в будущем.

Лишь с середины ХVІІІ века игра в глазах взрослых все более соединялась с миром детства, рождая новые ассоциативные связи и обогащая ими знаковую систему в живописном портрете. Девочки изображались не только с куклами, но и любимой затеей — серсо и домино. Мальчики — с мячами, обручами для катания, игрушечными повозками, санками, лошадками

⁷¹ Калверт К. Дети в доме. Материальная культура раннего детства. 1600–1900 / Пер. с англ. О. Кошелевой, И. Савельевой, В. Безрогова. — М.: «Новое литературное обозрение», 2009. — С. 121.

и солдатиками⁷². Игрушки будущих мужчин ассоциировались с активным времяпрепровождением, протекающим вне дома, в отличие от будущих женщин, предназначение которых было оставаться в пределах дома, если не отцовского, то супруга.

Костюм, в который облачалась модель, в портрете первой половины и середины XVIII века служил знаком социального положения ребенка. Костюмы мальчиков и девочек отличались даже по цвету: темные и контрастные у первых и светлые у вторых. Одежда мальчика, если он был младше 6 лет, символизировала его принадлежность к женскому миру. За расшитыми золотом камзолами и мундирами, атласными платьями с локотками художники первое время словно «прятали» маленького ребенка. Но затем сначала боязливо, а потом все решительнее стали показывать его. С 1770-х годов в моду входят детские наряды, которые визуальнo обособляли детей от взрослых. Причем рубашки, бриджи и сюртуки мальчиков, девичьи платья начинают заметно высветляться. И здесь сыграли свою роль просветители, которые сделали акцент на антиномии света и тьмы. Она была чрезвычайно важна особенно в контексте раскрытия образа ребенка, идущего от тьмы незнания к свету знания. Знания воспринимались как дорога к свету, а незнания — к тьме. Вслед за этим происходило и «высветление» детской одежды, да и самого общего тона портретов детей. Так новый разум и новая душа превращаются в цель устремлений образованного общества. К тому же светлые одежды соотносились с христианской семантикой невинности и чистоты.

Более щедрыми на символические «витийства», нежели столичные, были провинциальные портреты. Такой портрет бескомпромиссно реалистичен. Он утверждал достоинство маленькой модели. Художники такого рода создавали особую среду вокруг ребенка и старались включить в нее свои представления о его мире. Нередко такие изображения складывались на уровне примитива как «модель-мир»⁷³. Е.А. Мусаутова определяет их как прямую декларацию

⁷² Калверт К. Дети в доме. Материальная культура раннего детства. 1600–1900 / Пер. с англ. О. Кошелевой, И. Савельевой, В. Безрогова. — М.: «Новое литературное обозрение», 2009. — С. 119.

⁷³ Мусаутова Е.А. Ярославский купеческий портрет в историко-культурном контексте эпохи (гендерный аспект) / Е.А. Мусаутова // Вестник ТГУ. — 2008. — № 10. — С. 156.

идеалов сословий⁷⁴. В них звучат интонации народного искусства. В подобных картинах проявляется гротеск, чуткость к характерному, декоративность. Ценность такого изображения заключалась в том, что оно воспринималось как назидательная история. Провинциальный портрет и примитив говорил о вечных истинах⁷⁵.

Провинциальный и столичный художники в XVIII веке комментировали свое понимание детства, прежде всего, посредством разного рода деталей. Даже когда это были исключительно маркеры взрослости, они словно отсылали зрителя в будущее ребенка. При этом само дитя в портрете как бы находилось в состоянии оцепенения. Такой портрет в глазах наших соотечественников был изображением некоего идеального состояния человека, в котором ничего не убавить и не прибавить. Данная особенность создавала сильнейший диссонанс при изображении детей, и чем ближе был портрет ко времени нарастающего пересмотра отношения к детству, тем менее подходила ему эта художественная форма.

К концу столетия в детских портретах проявлялась потенция движения и умеренная раскованность в позе. Этот прием помогал художникам визуально подчеркнуть отличие ребенка от взрослого, показать то, что модель находится в процессе становления и изменения. Например, И.Я. Вишняков в портрете С.Э. Фермор рядом со статичной моделью вводит символику развития: юные деревца, наметившаяся заря, весенняя природа. У Ф.С. Рокотова в портретах появляется «волшебная изменчивость», а у Д.Г. Левицкого — «нестабильность состояния»⁷⁶. Это сложное и неустойчивое балансирование образа свидетельствует о поиске нового содержания и приемов. Мотив движения — это метафора, невозможная в начале века, и ставшая важнейшей в его второй половине. Динамика в европейских детских портретах с середины столетия нарастала достаточно быстро. Одним из первооткрывателей этой грани образа

⁷⁴ Там же. — С. 156.

⁷⁵ Лебедев А.В. Тщанием и усердием. Примитив в России XVIII — середины XIX века / А.В. Лебедев. — М.: «Традиция», 1998. — 247 с.

⁷⁶ Евангулова О.С. Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII века. Проблемы становления художественных принципов Нового времени / О.С. Евангулова. — М.: МГУ им. М.В. Ломоносова Москва, 1987. — С. 130.

был У. Хогарт, который в портрете семейства Чолмонделей (1732, частная коллекция) изобразил весело играющих в догонялки мальчишек недалеко от спокойно сидящих взрослых. Там же происходит совмещение статичного умершего родственника (смерти) и жизнерадостных активных детей (жизни) свойственно и сентиментализму, и романтизму. У. Хогарт, Д. Ромни и другие портретисты приводили своих юных героев на природу, на лоне которой кипучая энергия детства смотрелась наиболее органично. Природа — это просветительская метафора, а ребенок на ее фоне — это плод природы.

Ж.-Ж. Руссо в своем трактате «Эмиль, или о воспитании» настоятельно призывал взрослых вывести ребенка из душных мрачных комнат на свежий воздух. На протяжении XVIII столетия в детских портретах как раз и происходил процесс такого вывода образа ребенка. Сначала он из затемненного угла комнаты, редко с окном, перешел к нейтральному фону, а затем в задник стали включать некоторых природных элементы. В конце концов, он оказался в пространстве садов и парков. Причем художники наделяли символическим смыслом буквально каждую деталь в природном окружении ребенка. Например, Д. Рескин ту эпоху называл временем «поклонения облакам» за увлечение сумрачным небом, которое появлялось и у взрослых, и у детей. Однако в детских изображениях облака приобретают характер антиномий: «плод греха» (земля — низ) и «будьте как дети» (небо — вверх). Облака на небе — это страсти⁷⁷, с которыми следует бороться на пути к добродетели. Чем облачнее небо над головами моделей, тем более светлыми и ангелоподобными они кажутся.

Такой контраст стал востребованным живописцами из России далеко не сразу. Авторы изображали героев не бегающими, лазающими по деревьям или играющими в крокет, как у тех же британцев, а спокойно предстоящими перед зрителями, но в уже гораздо более естественной позе. Также с осторожностью портретисты в России относились к пейзажу. Если природа появлялась у них, то не дикая, а упорядоченная и гармоничная, почти театральная. Недаром

⁷⁷ Вдовин Г.В. Персона — Индивидуальность — Личность: Опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII века / Г.В. Вдовин. — М.: «Прогресс-Традиция», 2005. — С. 201.

задники в портретах зачастую напоминают театральные декорации. В детских портретах появляется не конкретный, а фантазийный пейзаж. Более того дети не кажутся «естественными людьми», напротив, они отделены от природы. В этом моменте рождается конфликт: мнимость и детскость перестали быть совместимыми, ибо между «быть» детьми или «казаться» взрослыми выбор уже был сделан в пользу первого. Однако околичности будто еще не подтянулись под новые мерки. В пространстве портрета мальчикам и девочкам явно тесно. Наши портретисты склоны к глухому фону с несколькими предметами подле модели и опасаются открытые природные ландшафты.

Зачатки новых представлений о мире детства в портрете первым делом сказались на костюме. Сначала он был показателем взрослости модели, ее инициации, а затем стал главным визуальным знаком ее отделения от взрослого мира. Именно по платью можно судить, когда был создан портрет. Нередко силуэт платьев задавал и композиционные приемы, как например, платье с локотками требовало фронтального представления модели, соединения динамичного верха с ослепительным, но статичным низом — подолом. Порой кажется, что именно платье, а не живого ребенка изображал мастер в начале века. К рубежу столетий одежда, носимая девочками и мальчиками, становится детской, появляются универсальные светлые рубашки, курточки, широкие атласные пояса и т.д. Например, в портрете семьи Маршам Т. Гейнсборо (1787, Берлинская картинная галерея) старший мальчик распознается только по бридгам и свободной позе, потому что в остальном он вполне подобен своим сестрам. То же самое происходит и в творчестве отечественных художников. Например, в портрете И.А. и М.А Мусиных-Пушкиных (около 1790 года, Государственный Русский музей), изображенных Л.Г. Шустовым (рис. 51). Автор активно подчеркивает сходство черт моделей и манеры держать себя, так как уже ясно понимает, что изображает представителей одного мира — мира детства.

Вывод:

В XVIII веке в российской живописи стали развиваться портретные изображения детей, демонстрирую на разных этапах данного процесса следующие особенности:

— С начала века до 1770-х годов образ ребенка мужского пола вписывается художниками в композиционные схемы взрослого парадного и полупарадного мужского портрета и преследует своей целью демонстрацию зрелости наследника, что влечет за собой намеренную нивелировку и искажение детских черт в модели.

— В первой половине и середине XVIII столетия символика детского портрета основывается на заимствованиях из символической системы взрослого портрета: у мальчиков — из мужской разновидности портрета, а у девочек — из женской.

— Одной из главных тем в портретах девочек и девушек первой половины XVIII столетия — это стремление авторов показать их как будущих женщин, жен и матерей, отсюда частое соотнесение их образов с изображением взрослых дам, использование соответствующих приемов и символики; отсутствие необходимости показывать статус «большого господина» дает авторам при их изображении больше свободы в отношении передачи их индивидуальных черт и эмоциональных состояний.

— С 1770-х годов в области портретирования детей обоего пола в творчестве как российских мастеров, так и представителей «россики» возникает новая формула изображения с акцентом на детскости в облике моделей и составе атрибутов, что обуславливалось утверждающимся в отечественной культуре XVIII века представлением о том, что ребенок — это и есть нормальный человек⁷⁸.

— К концу XVIII века портреты мальчиков перестают служить визуализацией процесса доказательства права наследников на «дворянство титло», которое

⁷⁸ Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века) / Ю.М. Лотман. — М.: «АСТ», 2020. — С. 595.

«дед заслужил»⁷⁹, более ориентируясь на идею достижения добродетелей⁸⁰ и наставительную функцию образа.

— В образах девочек с 1780-х годов преобладают такие характеристики, как легкость и воздушность, естественность и непосредственность, а сами модели изображаются как «идеальные сущности», «любезные малютки» и «ангелы непорочные», демонстрируя тяготение к идеализации.

— После 1770-х годов в силу переосмысления феномена детства в отечественной культуре и, как следствие, постепенного стирания гендерных различий символика детского портрета приобретает универсальные черты, объединяя миры мальчиков и девочек; символы, аллегории и метафоры перестают играть важную роль, так как в центр внимания портретистов встает образ интересной и приятной малолетней модели.

— К излету XVIII века взявшие старт на разных позициях портреты мальчиков и девочек сходятся к форме поленного или погрудного изображения интимного (камерного) плана, в которых утверждается идея не позиционирования социального положения модели, а достижения ими добродетелей.

⁷⁹ Кантемир А.Д. Сатиры. Письма. Эпиграммы. Из Анакреона: документально-художественная литература / Сост. Б.Р. Мандель.. — М.: «Директ-Медиа», 2014. — С. 156.

⁸⁰ Александрова Н.В. Дети и детство в русской мемуаристике и портретном жанре во второй половине XVIII века / Н.В. Александрова // Вестник Челябинского государственного университета. — 2003. — № 2. — Т. 1. — С. 39.

ГЛАВА II

ДЕТСКИЙ ПОРТРЕТ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЖИВОПИСИ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА: ПОСТИЖЕНИЕ ДЕТСТВА

Вторая глава посвящена исследованию развития детской разновидности портрета в русской живописи XIX – начала XX столетий — времени, когда концепция детства и ребенка, рожденная в XVIII веке, обретала новые черты. Поколение взрослых, выросших под влиянием просветительских идей, под другим ракурсом в сравнении со своими родителями в предыдущем столетии смотрели на своих детей. В их понимании детство было не просто важным периодом созревания личности, но и особым состоянием, связанным с идеей свободы и невинности. Более того матери и отцы, проникнувшись значимостью детского мира, желали дать своим отпрыскам нечто гораздо лучшее, особенное, связанное с их собственными светлыми воспоминаниями о детстве. Почувствовав тяжесть иного возраста, они не только с особым трепетом созерцали детство других, но и стремились конструировать его таким образом, чтобы оно было сродни золотому веку. Дети, согласно этим представлениям, должны жить так же, как и герои древнеримского поэта Овидия: «...сладкий вкушали покой безопасно живущие люди»⁸¹.

Писатели, поэты, ученые мужи еще с конца XVIII, но более в XIX столетии увлеченно пускались в воспоминания о детстве, вели повествование от лица детей или же писали о них истории, да так, чтобы современным им мальчикам и девочкам было не только поучительно, но и интересно. Постепенно коллективное представление о золотом детстве превращалось в концепт, который обеспечивал коммуникацию между новыми поколениями⁸². Например, Г.Р. Державин в оде «На восшествие на престол императора Александра I» 1801 года о рождении новоявленного государя пишет

⁸¹ Публий Овидий Назон. *Метаморфозы* / Перевод с латинского С.В. Шервинского; прим. Ф.А. Петровского. — М.: «Художественная литература», 1977 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://ancientrome.ru/antlittr/t.htm?a=1303001001> (Дата обращения: 10.03.2023)

⁸² Попкова Т.Д. *Мир детей: мифологический аспект самобытия* / Т.Д. Попкова // Известия Уральского государственного университета. Серия 1. Проблемы образования, науки и культуры. — Екатеринбург. — 2010. — № 4 (81). — С. 174–187.

следующие строчки: «Пришел к нам ангел благодатный. Коль шествие твое красно? Коль нам лучи твои приятны! Тобою все оживлено. Се время нам благопоспешно, се день спасенья и утех!»⁸³. Спустя годы Л.Н. Толстой в повести «Детство» будет восклицать: «Счастливая, счастливая, невозвратимая пора детства! Как не любить, не лелеять воспоминаний о ней? Воспоминания эти освежают, возвышают мою душу и служат для меня источником лучших наслаждений...»⁸⁴. Ф.М. Достоевский считал, что отношение к детям — показатель способности общества к развитию, так как, «если уже перестанем детей любить, то кого же мы сможем полюбить и что станется тогда с нами?»⁸⁵. Вторила литературе и музыка. Многие русские композиторы середины XIX — начала XX веков писали пьесы и песни для детей. Делали они это «с целью возбудить в малютках охоту к музыке»⁸⁶. Состояние детскости соотносилось в умах взрослых с миром «духовно-нравственной чистоты и непосредственности, которые, “остраняя” реальную действительность, активно противостоят ей»⁸⁷. Детство для них связывалось с иррациональностью, идиллией и определенной долей эгоцентризма.

Взрослые желали запечатлеть детей здоровыми, красивыми, веселыми и в полном достатке. Данный посыл отражался в документирующих записях, дневниках, а также в изображениях, коими тогда служили и рисунки, и живопись, и уже имевшая место быть фотография. На эти желания достаточно быстро откликнулась нарождающаяся индустрия детства. Последняя с большой охотой визуализировала подобное видение образа ребенка, пребывающего в состоянии максимального благополучия и одаренного производимыми ею вещами. Упаковки детских товаров и игрушек, рекламные вывески, открытки к

⁸³ Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. — СПб.: Изд. Имп. Академии наук, 1865. — Т. 2. Стихотворения. Часть II. — С. 355–362.

⁸⁴ Толстой Л.Н. Детство. Глава XV. Интернет-библиотека А. Комарова [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/1179/p.15/index.html> (Дата обращения: 11.03.2023).

⁸⁵ Ф.М. Достоевский. Дневник писателя. 1877. Январь. Глава первая. I. Три идеи // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в 15 томах. — СПб.: Наука, 1995. — Т. 14. — С. 334.

⁸⁶ Детская музыка середины XIX — начала XX веков. Российская государственная библиотека, 2018 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.rsl.ru/ru/events/afisha/vistavki/music-4kids> (Дата обращения: 06.03.2023).

⁸⁷ Бабук А.В. «Миф детства» как олицетворение «золотого века» в творчестве Достоевского / А.В. Бабук // Вопросы литературы. — 2014. — № 1. — С. 225–247 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://voplit.ru/article/mif-detstva-kak-olitsvetvorenie-zolotogo-veka-v-tvorchestve-dostoevskogo/> (Дата обращения: 06.06.2023).

праздникам украшались изображениями розовощеких мальчиков и девочек. Все делалось для того, чтобы создать ощущение, что невинное дитя пребывает в Раю прямо на земле. Причем создается он руками любящих родителей. Аналогичное наблюдалось и в области фотографии, в которой юные модели помещались в огромные роскошные кресла, передавались в лучших нарядах, да еще и в традициях парадного портретирования.

Возрастающее внимание к миру детства отразилось и на педагогических подходах, которые стали чрезвычайно востребованными и разнообразными. Вслед за Ж.-Ж. Руссо педагоги XIX века понимали детство как особенное состояние, близкое к Богу и силам добра. Значительный вклад в развитие педагогической мысли тогда внесли европейские философы и писатели, такие, как Ф. фон Шиллер, И.В. фон Гете, Г.В.Ф. Гегель, И.П.Ф. Рихтер, Ф. Ницше, И.Г. Фихте, В. фон Гумбольдт и др.

Одним из самых известных последователей идей французского Просвещения можно считать И.Г. Песталоцци. В книге «Как Гертруда учит своих детей» (1801) автор изложил свое понимание методики обучения. Он видел в детской природе отправную точку для любого воспитательного воздействия. По его мнению, взрослый должен изучать ребенка, чтобы понять его натуру, а уже затем, исходя из этого знания, выстраивать соответствующую систему воспитания и развития. Идеи швейцарского теоретика и практика оказали влияние и на российское образование, в частности на приемы обучения и воспитания в учреждениях школьной системы, как раз начавшей обретать устойчивые черты в XIX столетии.

Педагогическая концепция Ф. Фребеля, востребованная в XIX веке, делала акцент на самостоятельности и творчестве ребенка, а игру, что уникально для того времени, видела в качестве основного метода направленного развития. Данные идеи стали востребованными и в России, начиная с 1870-х годов, когда в крупных городах империи стали появляться «сады Фребеля» — предшественники современных детских дошкольных учреждений. В трактате «Воспитание человека» (1826) мыслитель в духе

Просвещения писал, что целью воспитания подрастающего поколения является приведение изначально разумного и мыслящего создания, то есть ребенка, к закону Божественного Единства. Симпатизируя идеям И.Г. Песталоцци, он тоже мыслил развитие ребенка в зависимости от внутренней природы, задатков. Важным было то, что он призывал организовывать среду вокруг мальчиков и девочек так, чтобы она способствовала их развитию, указывая даже на недостатки современной одежды, которая сковывала двигательную активность детей.

И.Ф. Герbart также оказал значительное влияние на развитие педагогической теории и практики не только XIX, но и XX столетия. Он полагал, что обучение ребенка происходит через опыт и социальное взаимодействие, общение. Роль учителя или воспитателя сводится к тому, чтобы дать понять, как соединить разрозненные знания им самим полученные. Причем каждый раз, в зависимости от личности того или иного ребенка подход к нему должен быть своеобразным, соответствующим его возможностям и потребностям. Немецкий теоретик настаивал на необходимости понимании психических процессов и любых психологических проявлений ребенка в разном возрасте.

Развитие педагогической мысли влекло за собой и необходимость становления систем практического обучения в условиях национальных государств, в том числе и в России. В силу влияние позитивистских воззрений, ориентированных на получение объективного знания и идею поступательного прогресса, влияние церкви на развитие и воспитание юных подданных империи в тот период уменьшалось. В силу этого предпочтение отдавалось точным наукам и изучению языков, а образовательное пространство охватывало все больше и больше детей, но, как правило, представителей дворянства. Старт этому процессу был дан в начале XIX столетия, когда в соответствии с многоэтапной реформой системы образования российского государства, последовательно были приняты сначала университетские Уставы, давшие автономию высшим учебным заведениям. Затем Устав гимназий и

прогимназий, который разделил их на следующие типы: классические, реальные и женские. Между тем лишь в 1864 году на волне реформаторской деятельности в силу вступил устав по начальному образованию, согласно которому были утверждены следующие типы учреждений: министерские, земские и частные начальные школы. Последние были бесплатными и находились под контролем государства. Однако последовавшие вслед реформаторскому подъему реакционные меры затормозили развитие образовательной системы.

Нарастающее внимание со стороны взрослых к природе ребенка не могло не коснуться сферы искусства. В живописи детский портрет достаточно быстро откликнулся на изменения во взглядах взрослых. В творчестве художников романтического толка начала века маленькие модели представляли на полотнах, как правило, по пояс, по грудь, а то и в виде небольших головок, что визуальное лишало их тела, а, следовательно, и связи с грешной и тленной землей. Многие из них будто парили в облаках, украшались различными христианскими символами, которые указывают на их близость, бродили по полудиким паркам и садам, напоминающим райские кущи. С середины этого же столетия живописцы помещали маленькую модель в пространство, которое в определенном смысле воспроизводило современное понимание материального благополучия детства.

Крестьянские дети также имели свое «золотое детство» в глазах русских художников. Оно отличалось от того, что можно было увидеть в изображениях отпрысков знати и нуворишей. В нем было гораздо больше света и солнца, чем у первых. В традициях, заложенных еще А.Г. Венециановым, маленькие герои, часто служившие моделями для будущих сюжетных картин, изображались мастерами на природе или в неприхотливом уюте деревенского дома. Реальные заботы существуют, но как будто в стороне от них: юные герои то отдыхают, то беззаботно играют. Особо чарующими были картины В.Е. Маковского, Н.А. Кошелева и других авторов. Не менее светлы и полны неподдельного умиления мастера от вида своих маленьких деревенских знакомцев поздние

работы передвижника Н.А. Ярошенко. Вторит этим образам, например, некрасовская поэзия, которая, по мысли ряда российских филологов, тоже отражает «первозданную простоту, чистоту и естественность, но и ее [душу ребенка] божественную умудренность, во многом закрытую для горожанина, родившегося и выросшего среди условностей, полуправд и ангажированности городской цивилизации»⁸⁸.

С середины XIX века ситуация меняется. В искусстве все громче и громче раздаются голоса реалистов, которые с головой окунаются в критику современной им жизни. Не проходят они и мимо детского вопроса, показывая все несправедливости мира, которые с лихвой сыплются на светлые головки невинных, и, вместе с тем, сырых, больных, измученных тяготами и обреченных героев-детей. Перовская «Тройка» становится символом обличения взрослых, а фраза Ф.М. Достоевского из «Братьев Карамазовых» о детской слезе добавляет штрихи к безрадостной картине неблагополучного детства того времени. Художники ставят в приоритет способы проявления становящейся личности ребенка, угадывание его будущности. Характерными примерами тому могут служить психологические портреты детей, созданные, к примеру, передвижниками Н.Н. Ге или Н.А. Кошелевым. Примечательно, что М.М. Бахтин обнаруживает в героях отечественных литературных произведений о детстве 1840–1850-х годов черты, характерные для романа-воспитания, а именно: «динамическое единство образа героя», понимание его как «переменной величины», которая изменяется и в результате возникает личность⁸⁹. Во второй половине века появляется значительное количество автобиографической прозы. Так, С.Т. Аксаков характеризует свою трилогию «Детские годы Багрова-внука» (1858) следующим образом: «...рассказы эти представляют довольно полную историю дитяти, жизнь человека в детстве,

⁸⁸ Филипповский Г.Ю. Две концепции детства в европейской и русской поэзии XVIII–XIX в. / Г.Ю. Филипповский // Верхневолжский филологический вестник. — 2020. — № 3 (22). — С. 14.

⁸⁹ Бахтин М.М. Роман воспитания и его значение в истории реализма / М.М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979. — С. 188–236.

детский мир, созидающийся постепенно под влиянием ежедневных, новых впечатлений»⁹⁰.

За желанием отдельных мастеров кисти показать «правду жизни», уловить нюансы психологии детской души, а не поразить броскими внешними эффектами, как это происходило, например, в салонном портрете, стояло более глубокое понимание сущности ребенка, не просто как ангела на земле, а проявления его сложного внутреннего мира. Способствовал тому накопленный эмпирический опыт, знания о ребенке, которые к концу XIX века стали основой для нового витка развития педагогики, но уже на более высоком теоретико-методологическом уровне⁹¹. В тот период происходило интенсивное становление практической детской и педагогической психологии, в том числе и в России. П.Ф. Каптерев, А.С. Вирениус, А.П. Нечаев, Н.Е. Румянцев, А.Ф. Лазурский, А.Н. Бернштейн, Н.П. Гундобин, Л.С. Выготский и другие ученые искали эффективные подходы к исследованию личности ребенка⁹². Они формировали представление о своеобразии детства, проводили линию принципиального отличия восприятия ребенка от видения взрослого человека. В дальнейшем это оказало существенное влияние на теорию и практику педагогики.

На рубеже веков в России, как и в Европе, сосуществовали несколько востребованных педагогических концепций, каждая из которых предлагала свой образ ребенка и соответствующие подходы к его превращению в личность. Например, сильны были позиции православной педагогики, главными выразителями которой считаются С.А. Рачинский, П.Д. Юркевич, К.П. Победоносцев, К.Д. Ушинский и др. Согласно их взглядам, душе ребенка и всем ее проявлениям характерно тяготение к красоте и добру, и этим он уподобляется божественному началу, так как «дитя — благословение Божье».

⁹⁰ Аксаков С.Т. Детские годы Багрова-внука / С.Т. Аксаков. — «Издательство АСТ», 2019 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://mybook.ru/author/sergej-timofeevich-aksakov/detskie-gody-bagrova-vnuka-1/read/> (Дата обращения: 20.03.2023).

⁹¹ Демакова И.Д. Понятие «Детство» в психологии и педагогике / И.Д. Демакова // Ценности и смыслы, 2012. — С. 14–22.

⁹² Никольская А.А. Задачи разработки истории детской и педагогической психологии / А.А. Никольская // Вопросы психологии, 1984. — С. 135.

Любое педагогическое воздействие должно вести к духовному совершенствованию сообразно евангельским заветам.

Главным представителем концепции свободного воспитания, которая отсчитывала свою родословную от идей Ж.-Ж. Руссо, в России был Л.Н. Толстой. В созданной им в имении Ясная Поляна школе писатель всячески способствовал тому, чтобы образовательный процесс вел к раскрытию способностей юных учеников без принуждения. Для него дети – это «носители истинной мудрости жизни». Вторил ему и Ф.М. Достоевский, который относился к ребенку как к цветку и оправданию живой жизни. Стронниками подобных воззрений впоследствии стали К.Н. Вентцель, С.Т. Шацкий, В.Н. Шацкая, С.Н. Дурылин и т.д. Они же доказывали необходимость эстетического воспитания детей, как части их гармоничного развития. Поборники биогенетической концепции личности, в особенности представители педологии, а также Н.Н. Блонский, Е.А. Аркин, Н.Е. Румянцев отстаивали идею предопределенности процесса физического и культурного становления личности, соотносимого ими с этапами формирования человечества и цивилизации. Они также делали ставку на творческую сферу мальчиков и девочек, давая им равные права с педагогом, что во многом вызывало критику со стороны научно-педагогического сообщества, в особенности в советский период.

Несмотря на различия педагогических концепций в России рубежа XIX–XX веков, в основе своей они имели просветительские идеи, которые рефреном повторялись в предлагаемых ими методиках. Близость заключалась в сохранении верности возникшему еще столетие назад уважительному отношению к детям, желанию понять их внутренние потребности, изучить проявления личности, чтобы сделать процесс развития максимально гармоничным их природе. Востребованность темы детства в то время была неслучайной. Психолог начала прошлого века В.В. Зеньковский характеризовал воспоминания современных ему взрослых о детстве строками из сочинений А.С. Пушкина: «Все мгновенно, все пройдет: что пройдет, то будет мило...».

Это была пора, когда в отечественной культуре век Серебряный сменил Золотой, а ощущение утраты связи с прошлым, которое ассоциировалось с золотым временем, заставляло с особым вниманием и трепетом смотреть на современных детей и пытаться найти в себе детское, то есть чистое и прекрасное. Так, в «Золотом детстве» Н.А. Тэффи (1911) пришедшая в гости важная дама на сказанную мальчиком глупость только умиленно воскликнет: «Ах, прелесть! Ах, золотое детство! Отдайте [маме мальчика] мне, я его [мальчика] возьму с собой»⁹³. Священник А.В. Ельчанинов в изданных в эмиграции «Записях» напишет, что «детскость утрачивается в жизни и восстанавливается в святости»⁹⁴. С.Н. Булгаков соотносил просветляющую софийность с детскостью, а мир детства с Раем в противовес миру взрослых — аду. Мистическое осмысление образ ребенка получил в философских системах В.В. Розанова, Б.Л. Пастернака, И.А. Ильина, П.А. Флоренского, Н.А. Бердяева, Ф.К. Сологуба и др.

Подобная тоска и переживание утраты с детством — это результат нарушения «традиционных (первичных) связей человека с миром», следствие катаклизмов и их восприятие, рефлексия⁹⁵. М.Н. Эпштейн охарактеризовал детский опыт отечественных деятелей культуры рубежа веков следующим образом: «их писательский взгляд направлен туда, а не оттуда... Одно дело — глядеть на свет, другое — из света: все кажется темнее. Для взрослых детство — утраченное самозабвение, для детей — приобретаемое самосознание»⁹⁶. Увлеченность детской темой была следствием эскапизма авторов, ощущающих приближение переломных моментов.

Детский портрет как будто в ответ на эти послылы начала века вовсе лишается примет социального благополучия семьи. Атрибуты как маркеры детства в виде игрушек также практически исчезают. Зачастую ребенок и вовсе

⁹³ Тэффи Н.А. Собрание сочинений. Том 5: «Карусель» / Сост. и подготовка текстов Д.Д. Николаева, Е.М. Трубиловой. — М.: Лаком, 2000. — С. 358.

⁹⁴ Ельчанинов А.В. Записи. 6-е изд., доп. / А.В. Ельчанинов и др. — Париж: YMCA-PRESS, 1990. — 176 с.

⁹⁵ Александрова М.А. «Райский сад» Тарковского и «Райский двор» Окуджавы / М.А. Александрова // Новый филологический вестник, 2008 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/rayskiy-sad-tarkovskogo-i-rayskiy-dvor-okudzhavy> (Дата обращения: 21.03.2023).

⁹⁶ Эпштейн М.Н. Отцовство. Роман дневник / М.Н. Эпштейн. — М.: Никая, 2014. — С.19.

«выводится» из домашних комнат на лоно природы или косвенно связан с ней, прежде всего за счет света. Последний струится из окон, ярко освещает модель, выхватывает ее из сумрака домашних комнат. Он получает почти метафизическое значение. Симптоматично, что художники все чаще изображали малолетних моделей так, что те не смотрят на зрителя, отворачиваются от него, как, например, в «Девочке с японской куклой» Б.М. Кустодиева или «Саде» М.В. Добужинского. Образ ребенка словно «уводится» авторами в сферу иррационального, трансцендентного, творческого. Мир детства в их глаза был подобен утопичным композициям столь любимого художниками «Мира искусства» Л. Фредерика, в которых практически одинаковые малютки буквально купаются в лучах солнца и источниках посреди первозданных цветущих садов и лугов.

Новый перелом в понимании живописцами роли детского портрета в их творческой деятельности также можно рассматривать сквозь призму философских и психолого-педагогических концепций того времени. Современник века Н.А. Бунин, пытаясь взглянуть на мир детским взором, отмечает: «Каждое младенчество печально: скуден тихий мир, в котором грезит жизнью еще не совсем пробудившаяся для жизни, всем и всему еще чуждая, робкая и нежная душа. Золотое, счастливое время! Нет, это время несчастное, болезненно-чувствительное, жалкое»⁹⁷. Как и художникам, детям характерно ощущение раздробленности и растерянности, а порой и враждебности со стороны окружающего мира, который предстоит познать и осмыслить. В противном случае и тех, и других ждут одиночество и отчуждение⁹⁸. Например, попытки М.И. Цветаевой вернуться в своих автобиографических произведениях к детству, которое лучше сказки, обусловлены общим желанием литераторов начала XX века восстановить целостность своей личности и преодолеть отчужденность⁹⁹.

⁹⁷ Бунин И.А. Жизнь Арсеньева. Юность. / Собр. соч. в 9 томах. — М.: Художественная литература, 1966. Т. 6. — С. 9.

⁹⁸ Эпштейн М.Н. Отцовство. Роман дневник / М.Н. Эпштейн. — М.: Никая, 2014. — С.19.

⁹⁹ Полехина М.М. Феномены «детство» и «детскость» в автобиографической прозе Марины Цветаевой / М.М. Полехина // Вестник МГИМО-Университета [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://odin.mgimo.ru/upload/iblock/6cb/478f3c0e-27c8-4229-b66e-d9d7332b66de.pdf> (Дата обращения: 21.03.2023).

В работах А.Г. Горнфельда, А. Белого, А.В. Луначарского, М.М. Пришвина, Л.С. Выготского, Д.Б. Эльконина и др. развивалась идея соотношения художественного творчества и детской игры. «Не надо забывать, что игра, в которой самостоятельно работает детская душа, есть тоже деятельность для ребенка»¹⁰⁰, — напишет К.Д. Ушинский, отмечая близость детских затей и творчества. Художник и ребенок получают удовольствие вне зависимости от результата от самого процесса, который существует как в реальном времени, так и в фантазийном, вымышленном, уводя их от действительности. М.М. Пришвин в своей идее творческого ведения считал, что ребенок осуществляет переход во взрослость благодаря игре, которая и есть искусство.

Возможно, в силу этого для художников рубежа веков детская разновидность портрета превратилась в нечто новое, в своеобразную форму реализации творческих экспериментов, поисков оригинальной манеры, средств решения художественных задач. Мир детства через призму представлений о своеобразии детства, его обособленности от взрослого мира, и творческое «Я» автора образовывали сложный симбиоз, приводя к интересным изобразительным решениям. Без этого невозможны были бы портреты Лели Дервиз и Веры Мамонтовой, Мики Морозова или сыновей художника В.А. Серова, стоящих на берегу или купающихся с конями в водах Финского залива. Не появился бы образ Ники Ратькова-Рожнова, мальчика в матроске или «лисички» Ф.А. Малявина. «Девочка на фоне персидского ковра» М.А. Врубеля или портрет Фроси А.Я. Головина в окружении великолепного фарфора А.Я. Головина, как и дочка с сыном Б.М. Кустодиева остались бы не написанными. Отсюда же, скорее всего, и наметившийся интерес к детскому творчеству как проявлению души ребенка.

Структура второй главы будет представлять собой анализ детской разновидности портрета в творчестве отечественных живописцев, работавших в романтическом ключе в начале XIX века, а также художников, создававших

¹⁰⁰ Избранные педагогические сочинения / К.Д. Ушинский; Под ред. В.Я. Струминского. — М.: Учпедгиз, 1953. — Т. 1: Вопросы воспитания. — С. 569.

портреты с психологической трактовкой детской модели как становящейся личности. Отдельное внимание уделяется работам салонных портретистов и так называемых поздних академистов, а также портретистов рубежа веков, в том числе относящихся к «Миру искусства». Изменения, происходящие в отношении трактовки образа ребенка и средств его воплощения, рассматриваются через призму взаимосвязи не только с тенденциями художественной жизни России, стилевых трансформаций, но и в связи с современными живописцам психолого-педагогическими концепциями. Последние открывали и добавляли новые штрихи в общую картину детства в глазах современников. Они придавали детской натуре все большую глубину и ценность, приведя в итоге к пониманию творчества как подобия детской игры, а также весьма оригинальному пониманию детского портрета как формы выражения «Я» автора, что наиболее ярко проявит себя в творческих исканиях представителей модернистских течений XX столетия.

2.1. Романтическая концепция детства в отечественном детском портрете первой трети XIX века: ангел, благородный дикарь и герой/преобразователь

Подобно гетевскому герою Вертеру, художники-романтики начала XIX века увидели в детях особую прелесть, за которой таилось нечто чрезвычайно важное для них. Согласно Г.В. Вдовину, именно тогда произошло открытие художниками-романтиками детства как темы в искусстве¹⁰¹. «Дети начали изображаться детьми, а не взрослыми маленького формата», — полагал Н.Я. Берковский, определяя в качестве отправной точки развития детской темы в искусстве именно период романтизма¹⁰². В это время формировалось особое отношение и понимание природы детства. Тогда же искусство характеризовалось ранее небывалой «чуткостью к возрастным характеристикам

¹⁰¹ Вдовин Г.В. Персона — Индивидуальность — Личность: Опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII века / Г.В. Вдовин. — М.: «Прогресс-Традиция», 2005. — С. 168.

¹⁰² Берковский Н.Я. Романтизм в Германии / Н.Я. Берковский. — СПб.: «Азбука-классика», 2001. — С. 42—43.

модели»¹⁰³. Если просветители видели в ребенке агрегат врожденных свойств и продукт среды¹⁰⁴, то романтики «почувствовали детство не как служебно-подготовительную фазу возрастного развития, но как драгоценный мир в себе, глубина и прелесть которого притягивала взрослых людей»¹⁰⁵.

Детские образы привлекали романтиков витальностью, стихийностью и темпоральностью. Ребенок представлялся ими как саморазвивающийся процесс, свободный от авторитетов, созидательный, творческий. Недаром писатели того времени «передавали» роль повествователя именно подростку или ребенку. Авторы показывали мир через призму детского мировосприятия, то есть без взрослых и набивших оскомину клише и стереотипов. Детские образы в романтическом видении играли важную в культурном плане роль, так как служили способом построения модели новых культурных парадигм, которые должны, по мысли романтиков, прийти на место старых. Показательно, что детские портреты создавались наиболее активно тогда, когда «парадигмы» сталкивались между собой. Более того категория детскости служила для романтиков альтернативой тотальному рационализму, сциентизму и позитивизму. Детство связывалось с более притягательными сторонами: воображением, фантазией, иррационализмом и интуицией¹⁰⁶.

Вместе с тем, исследователь истории детства И.С. Кон указывает на то, что «в романтических произведениях фигурирует не реальный живой ребенок, а отвлеченный образ невинности, близости природе и чувствительности, — тех качеств, которые отсутствуют у взрослых. Культ идеализированного детства не содержал в себе ни грани интереса к психологии подлинного ребенка»¹⁰⁷. Детский портрет начала XIX столетия подчеркивал малый возраст модели, но лишь отчасти был отражением ее самой. Он воплощал собой более масштабную в сравнении с личностью портретируемого идею/идеи, которые были напрямую

¹⁰³ Турчин В.С. Романтизм в русской портретной живописи / В.С. Турчин // Художник. — 1968. — № 11. — С. 47.

¹⁰⁴ Исупов К.Г. Детскость (из авторского словаря «Космос русского самосознания») / К.Г. Исупов // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). — 2007. — № 2 (51). — С. 91.

¹⁰⁵ Эпштейн М.Н. Отцовство. Роман дневник / М.Н. Эпштейн. — М.: Никая, 2014. — С. 242.

¹⁰⁶ Стеценко Е.А. Концепт детскости в литературе США / Е.А. Стеценко // Литература двух Америк. — 2017. — № 3. — С. 392.

¹⁰⁷ Кон И.С. Открытия Филиппа Арьеса и гендерные аспекты истории детства / И.С. Кон // Вестник РГГУ. Серия «Культурология. Искусствоведение. Музеология». — 2010. — № 15 (58). — С. 14.

связаны с романтическим мироощущением. Следовательно, мир детства в портрете раскрывал перед зрителями не просто черты конкретного ребенка, а все более сосредотачивался на построении идеальной дидактической модели. Это не могло не сказаться на особенностях презентации образов детей в живописи, которые заметно отличались от прежних изображений. Детский портрет обретал черты программности.

На содержание дидактических программ влияли и взгляды заказчика, то есть родителя или покровителя модели, и самого автора, который выступал в статусе свободного Творца. С этим следует связать появление большего количества портретов детей из ближнего круга художников, что было редкостью в прошлом столетии. При сохранении поясной или погрудной формулы полупарадного, камерного или интимного портрета в изображениях проявляла себя большая свобода композиционных построений¹⁰⁸. Главным достижением того времени стало то, что детей изображали в характерном для них состоянии, то есть не в статике предстояния, а в движении с разной степенью выраженности. В том, как авторы относились к двигательной активности ребенка, по сути, боролись две тенденции: романтическая свободолобивая, дающая волю юному созданию, и просветительно-дидактическая, требующая сдержанности на пути к добродетели. Отсюда это срастание вольного духа детских порывов, эмоций и «прелести стародавнего нравоучения»¹⁰⁹.

Отметим также и то, что детская версия романтического портрета, как и взрослый вариант, не отличалась идейной и стилевой общностью. Современные началу XIX века представления о детстве развивались в рамках академического искусства¹¹⁰. В.С. Турчин отмечал, что с произведениями О.А. Кипренского и А.Г. Варнека, а позже — В.А. Тропинина и А.Г. Венецианова произошел

¹⁰⁸ Турчин В.С. Романтизм в русской портретной живописи / В.С. Турчин // Художник. — 1968. — № 11. — С. 46.

¹⁰⁹ Пустошкина Т.В. «Дитя больше, чем оно есть...» (Мифологема детства в нравоучительной повести А. Погорельского «Черная курица, или подземельные жители») / Т.В. Пустошкина // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. — 2007. — Сер. 9, Вып. 3, Ч. II. — С. 62.

¹¹⁰ Сарабьянов Д.В. О национальных особенностях романтизма в русской живописи начала XIX века / Д.В. Сарабьянов // Сов. Искусствознание, 1974. — С. 145.

«приход романтизма» в русское изобразительное искусство. Причем именно в портрете русская линия в романтизме выразилась сильнее, нежели в других жанрах¹¹¹. Первую треть столетия А.П. Валицкая назвала «временем возникновения и оформления романтического движения»¹¹². В Европе такие настроения стали стихать уже в 1830-е годы. На тот момент «большинство его лидеров умерли сравнительно ранней смертью»¹¹³. В России же направление продолжило свое развитие вплоть до 1840–1850-х годов. Единство характеров, которое отмечалось в творчестве целой плеяды отечественных живописцев того времени, привело к созданию отдельных типов изображений и внутри детской разновидности портрета. Так, В.С. Турчин писал, что «в разнообразной галерее портретных образов эпохи романтизма угадывается не то, чтобы определенная система образов и героев, но явная симпатия художников к определенным типам людей, к определенным моделям»¹¹⁴.

Доминирующей формулой представления маленькой модели в творчестве портретистов романтического толка был ангелоподобный образ, воплощавший идею о чистоте и невинности детства, его близости золотому веку или Раю. Он напрямую соотносился с христианскими представлениями о душе ребенка, его внутренней не оскверненной взрослым миром природе, желанием зафиксировать ее близкой к совершенству и святости духовного существования¹¹⁵. Отсюда, кстати, формирование в отечественной философии понимания ребенка как Мессии, который как бы примеряет Бога с миром греховности, заблуждений, зла, то есть взрослости. Такие портреты создавались, чтобы зафиксировать облик маленького ребенка в том состоянии, которое было приятно взрослым, считалось ими близким к идеальному. Не исключено, что желание подчеркнуть особость и святость детства было связано со стремлением родителей компенсировать боль возможной утраты в условиях

¹¹¹ Турчин В.С. Романтизм в русской портретной живописи / В.С. Турчин // Художник. — 1968. — № 11. — С. 46.

¹¹² Валицкая А.П. Проблема романтизма в русской живописи первой трети XIX века: автореферат дисс. ... канд. искусствоведения: 17823 / Валицкая Алиса Петровна. — Л., 1972. — С. 3.

¹¹³ Garlick K. The Beginnings of the English Romantic Portrai // Studies in Romanticism. — 1963. Vol. 2. no. 2. — P. 65.

¹¹⁴ Турчин В.С. Русский портрет эпохи романтизма: автореферат дисс. ... канд. искусствоведения: 823 / Турчин Валерий Стефанович. — М., 1969. — С. 13.

¹¹⁵ Bryant W.M. Hegel on romantic art // The Journal of Speculative Philosophy. — 1879. — Vol. 13. no. 2. — P. 116.

высокой детской смертности. Поэтому состоятельные родители спешили заказать портрет дитяти в ангелоподобном образе, максимально подчеркивающим его прелесть. Они как бы заранее помещали ребенка на небеса, чтобы, на случай беды, облегчить свои земные страдания мыслью о его пребывании там.

Соотнесение портретных образов мальчиков и девочек с ангелами или Младенцем Христом приводило российских художников к обращению к иконографии и символики западноевропейской живописи. Традиция изображать реальных детей в виде ангелов существовала уже в XVII веке¹¹⁶. Например, Е.А. Черняк связывает зарождение станкового детского портрета в европейской живописи с религиозным искусством. Это были донаторские изображения и вотивные портреты. Они создавались в знак обета или благодарности за Божью милость¹¹⁷. В эпоху Возрождения изображения конкретных детей часто стояли за образами младенца Христа и (или) Иоанна Крестителя¹¹⁸. Отечественные живописцы начала XIX века в поисках новых форм изображения ребенка вслед за западными художниками-романтиками вполне могли обращаться к этим источникам.

Тип детского портрета, который условно можно назвать *дети-ангелы*, представляет собой небольшие погрудные или поясные изображения ребенка крупным планом. Половые различия выявлены слабо, словно подчеркивая близость к образу бесполого небесного создания. Мотивы неба, небесных пташек и различная христианская символика — все это указывает на близость к райским кущам. Мечтательный и спокойный взгляд юной модели устремлен вдаль или сквозь зрителя. В таких портретах подчеркивается связь ребенка с природой посредством пейзажного задника с изображением облачных небес, растительных мотивов и изображений животных, птиц и насекомых. Ребенок воплощает не только близость миру небесному, но и земному, его естественной

¹¹⁶ Schama S. The Domestication of Majesty: Royal Family Portraiture, 1500–1850 // The Journal of Interdisciplinary History. — 1986. — Vol. 17. no. 1. — P. 160.

¹¹⁷ Черняк Е.А. Детский портрет в европейской живописи XV–XVI веков: автореферат дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.04 / Черняк Елена Александровна. — М., 2013. — С. 15.

¹¹⁸ Там же. — С. 16.

составляющей в противовес взрослому манерному, неестественному. Характерным примером тому могут служить портреты сыновей Ф.А. Бруни (1840-е, Государственная Третьяковская галерея). Автор создал изображения своих собственных детей в рафаэлевской манере, подобными ангелам (рис. 52). Прозаический момент знакомства детей с музыкальными нотами превращается под кистью автора в особое действо, подобный священнодействию. Лежащие подле девочки в центре полотна гвоздики — символ Богородицы. Выражение лица соотносит ее с образом Девы Марии, а мальчики подобны ангелам.

К.П. Брюллов в детских портретах также использует данную формулу. Например, четверо мальчиков из семейства Гагариных (1824, Государственная Третьяковская галерея) будто реминисценция на образы рафаэлевских ангелов (рис. 53). Они буквально витают в облаках как бестелесные ангельские силы. Отсутствием тел, то есть связи с материальностью, подчеркивается и их обособленность от мира греха и взрослости. Примечательно, что в семейных портретах дети у К.П. Брюллова преображаются во вполне земных мальчиков и девочек. Такое ощущение, что образ взрослого подле них служит своего рода якорем, держащим их на земле. Данный эффект ощущается в портретах великой княгини Елены Павловны с дочерью Марией (1830, Государственный Русский музей) или графини Ю.П. Самойловой с воспитанницей Амалицией (не позднее 1842, Государственный Русский музей), «Всаднице» (1832, Государственная Третьяковская галерея), изображении дочерей князей Волконских (1843, Государственная Третьяковская галерея) или детей графа Л.П. Витгенштейна (1832, Частное собрание) (рис. 54–58).

В детях-ангелах отчетливо звучит мотив открытости миру и ярко выражается оптимистическое мировосприятие. На детских лицах в отличие от погруженных в свои мысли взрослых нередко играет улыбка или полуулыбка. Маленькая модель словно ждет начала разговора со зрителем, вежливо уступая ему право вступить в него первым. Эта особенность существенно отличает такие изображения от холодных и отстраненных изображений взрослых. Более того модели становятся более эмоциональными, контактными. К 1830-м годам

в портретах возникают своеобразные контрастные пары: «ребенок веселый/задумавшийся; резвый/тихий; играющий с другими детьми/живущий в углу, одинокий мечтатель»¹¹⁹. Авторы словно исследуют эмоциональный мир детей, ищут художественные средства для выражения их чувств и поведения. Особенно ярко эта тенденция проявит себя в жанровой картине во второй половине XIX столетия, когда, например, В.Г. Перов воплотит образы детей в разных состояниях: готовящихся к драке, оскорбленных и т.д. Между тем по мере исследования взрослыми души ребенка их визуальные образы утрачивают связь с божественным началом, все более соотносясь с проблемами реального мира.

Примечательно то, что ангелоподобные дети в портретах романтического периода искусства нередко предстают не поодиночке, а в группе. Портрет взрослого человека — портрет одного лица¹²⁰ (исключение — семейные портреты). В.С. Турчин отмечал, что для «русского романтизма не характерны формы групповых и двойных портретов»¹²¹. Образы детей — исключение. Они в тот период, как правило, изображаются в рамках семейных портретов. Сентиментализм и романтизм, акцентировав внимание на эмоциональной сфере, заставляли иначе смотреть на детей и роль семьи в жизни человека. Эпоха дворянских усадеб, родовых гнезд и, как следствие, активного пополнения семейных галерей требовала развития специфичных визуальных форм, коей и стал семейный портрет. Он пришел на смену былому одиночеству предстояния. Яркий пример тому — это очень интимный, по-особому домашний и прелестный даже в несоблюдении основ изобразительной грамоты и пластической анатомии портрет семьи Бенуа, написанный неизвестным автором (ок. 1817, Государственный Русский музей). На нем члены семьи показываются все вместе. Дети окружают сидящих по центру папеньку и маменьку. Групповая форма, которую выбрал художник, как и многие ему

¹¹⁹ Мир романтизма: материалы юбилейной конференции / Отв. ред. Карташова И.В. — Тверь: ТВГУ. — 2014. — Т. 17 (41). — С. 53.

¹²⁰ Турчин В.С. Романтизм в русской портретной живописи / В.С. Турчин // Художник. — 1968. — № 11. — С. 49

¹²¹ Турчин В.С. Русский портрет эпохи романтизма: автореферат дисс. ... канд. искусствоведения: 823 / Турчин Валерий Стефанович. — М., 1969. — С. 17.

подобные живописцы того времени, скорее всего, была связана с соображениями практичности: семьи были большими, поэтому менее затратным для родителей было заказать именно групповой портрет. Сказывалось здесь и то, что мальчики и девочки воспринимались выходцами из одного детского мира. При этом они, несмотря на пребывание в одном времени и пространстве, братья и сестры не взаимодействуют друг с другом. Кажется, что каждый из детей как бы существует сам по себе. В этом, видимо, сказываются отголоски прошлых одиночных художественных форм. Позы, повороты головы и настроение могут быть различными, что придает композиции динамичности.

Портретные изображения ангелоподобных детей также характеризует их атрибутика. Например, в портрете Настеньки Хавской (1826, Государственное бюджетное учреждение культуры Архангельской области «Государственное музейное объединение “Художественная культура Русского Севера”») работы А.Г. Венецианова модель, изображенная в сложном развороте, указывает на предметы, лежащие на стуле (рис. 59). Два апельсина — символы райских куш или просто любимое лакомство ребенка из состоятельной семьи, игрушечный барашек (намек на агнца?), а также несколько бумажных свитков — записок с детскими тайнами или свистульки. Эти предметы двойственны по своему значению, так как они относятся и к детскому миру, и одновременно ассоциируются с христианской символикой. За спиной модели — исписанный, возможно, рукой самой девочки, лист, помещенный на планшет или в альбом — знак учения, открывавшего путь во взрослый мир. У мальчиков — это, как правило, книга или планшет с заполненным листом бумаги, рисунком. Порой такие предметы играют роль не просто абстрактных знаков обучения, но еще и указывают на любимые ребенком занятия, то есть служат связующим звеном между образом маленького ангела и реальной жизнью. Игрушки в портрете в определенном смысле приземляют и обмирщают возвышенный образ, поэтому они достаточно редки.

Особо следует отметить, что ангелоподобными помимо маленьких мальчиков изображались и девочки, причем возрастные границы для них были более широкими. Возникает важный момент, связанный с пониманием того, что девочке как будущей матери предстоит вырастить новое поколение сынов Отечества. В силу этого всячески подчеркивается добродетельность девочек, а также их образованность. В таких портретах еще в прошлом столетии появляется мотив чтения и книги. Ю.М. Лотман отмечал, что важным завоеванием XVIII века стали домашние библиотеки, в которых женщина и черпала свои знания¹²². Правда, чтение могло быть разным, включающим и неоднозначную мистическую литературу, и плоские сентиментальные романы, и вполне серьезные книги. Кроме того для художников-романтиков женщина — не просто символ жизни, а «олицетворение прекрасного в жизни»¹²³. Поэтому к девочкам внимание заметно возрастало, а с их правильным воспитанием связывались большие надежды. Так, художник-сентименталист В.Л. Боровиковский создал галерею портретов девушек, словно застывших на грани между детскостью и юностью, реальностью и идеалом, вечным и временным. С одной стороны, он изображал почти невест с тонкостью и грацией женской души¹²⁴, а с другой, — сущих детей. Они показаны на лоне природы и/или в окружении родных, в естественной и спокойной обстановке, далекой от раскатов романтических бурь. В их образах воспеваются такие христианские добродетели, как смиренность и религиозность. Именно таким и должен был быть домашний ангел с точки зрения сентиментализма.

В этом свете также показателен уже упомянутый портрет графини Ю.П. Самойловой с юной воспитанницей работы К.П. Брюллова. Известно, что муза художника была далека от озвученных выше идеалов. Прямым намеком на

¹²² Олимская А.В. Влияние романтизма на бытовую культуру российского дворянства в первой трети XIX века. Семейные отношения / А.В. Олимская // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. — 2017. — № 10. — С. 26.

¹²³ Турчин В.С. Русский портрет эпохи романтизма: автореферат дисс. ... канд. искусствоведения: 823 / Турчин Валерий Стефанович. — М., 1969. — С. 13.

¹²⁴ Цветаева М.Н. Религиозные искания в русском искусстве на рубеже XVIII–XIX веков / М.Н. Цветаева // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. — 2009. — № 1. — Т. 10. — С. 93.

ее темперамент служат яркие цвета костюма, порывистое движение величавой фигуры. На контрасте с ними построен образ юной Амацилии (рис. 55). Она показана как воплощение невинности и кротости, и противопоставляется гордой графине. Мир взрослых страстей и детский мир, пока еще далекий от них, соединяются, создавая своего рода романтический конфликт, быть может, отчасти отражая размышления самого автора относительно земных соблазнов, бросающих на душу тень (М.М. Дунаев).

В творчестве А.Г. Венецианова часто встречается тип «полудевочки-полудевушки»¹²⁵. Он обращается к теме взросления юных героинь. Автор использует для этого выразительные возможности грёзовских «головок»¹²⁶. В таких картинах проявляется стремление показать модель в идеальном состоянии ребенка, вставшего на путь взрослости, без каких-то возможных негативных коннотаций и нравоучений. Портреты кисти художника контактны и обращены к зрителю. В них появляются как дети крестьян, так и собственные дочери. В первых автор показывает самобытные детские типы, а во вторых запечатлевает лица близких ему. В них больше индивидуального, но и меньше повествовательности.

Оригинальную интерпретацию грёзовская линия в искусстве 1820-х годов получила в творчестве В.А. Тропинина, который был знаком с работами французского мастера и копировал их. Русский живописец в жанровых картинах использовал мотивы пастишей и пасторалей, а также драматургические приемы французского коллеги, правда, решал при этом другие задачи и в духе своего времени. Как бы рассеянные на всем творческом пути художника детские образы как жанровые, так и портретные имеют много общего и одну отличающую его от европейского художника-моралиста черту — глубокое проникновение во внутренний мир конкретного ребенка, психологизм, подпитанный и романтическим духом, и набравшими силу реалистическими тенденциями.

¹²⁵ Шарнова Е.Б. Жан Батист Грез: взгляд из России /Е.Б. Шарнова // Искусствознание. — 2018. — № 3. — С. 91.

¹²⁶ Там же. — С. 74.

А.Г. Варнек — один из последовательных приверженцев романтизма, который не раз обращался к детскому портрету. Особенно интересен его опыт в этой сфере, связанный с созданием серии портретов детей из семейства Томиловых (1826, Государственный Русский музей). Такая задача была под силу только чутко чувствующавшему детский мир портретисту, сравнивая с тем, что полвека назад делал Д.Г. Левицкий. В серии проявились черты детского портрета того времени — темное пространство комнаты, из которого луч света выхватывает детскую фигурку, показанную по пояс (рис. 60–62). Композиционно портреты объединены мотивом стола, сразу располагающего к теме повседневных занятий. Она-то и раскрывается художником, но как средство показать внутренний мир этих детей, а также, что важно при изображении разновозрастных моделей, степень приближенности к идеальному миру детства или взрослости. Грёзовские или шарденовские типы «детей вообще» уступают место проявлению индивидуальности черт и й пограничности состояний. Созданная мастером серия портретов в основе своей имела наставительную мысль, что, как отмечалось выше, характерно для романтиков. Перед зрителем словно предстают три ангела, каждый из которых знакомит его с разными ипостасями и эпохами детства. Маленькая Александра указывает на куклу в виде взрослой женщины как на образец для своего развития в будущем (рис. 62). Николай перекрестил руки. А.Г. Варнек обозначает стоящий перед мальчиком непростой выбор между детской игрой в волан или вишнями — символами Евхаристии (рис. 61). Старший Томилов представлен за чтением и письмом — просветительской метафорой просвещенного знания (рис. 60). Нравоучительный посыл портретов усиливается за счет риторических переключек с грёзовскими изображениями детей из эрмитажного собрания, которые были известны и живописцу, и просвещенному заказчику¹²⁷.

Еще один вариант презентации детского образа в живописном портрете — это «*благородные дикари*». Его истоки, как и многое, что связано с

¹²⁷ Шарнова Е.Б. Жан Батист Грез: взгляд из России /Е.Б. Шарнова // Искусствознание. — 2018. — № 3. — С. 88.

пониманием миром детства, следует искать еще в «веке разума» — эпохе Просвещения. Просветители провозглашали важнейшим принципом педагогики природосообразность. Они доказывали необходимость взращивания детей подобно «молодым деревцам» в сельской местности¹²⁸. Один из самых ярких выразителей идей романтизма, философ и основоположник идеи прогрессивного развития культуры И.-Г. Гердер, критиковал хвастливое и бесплодное образование. Он призывал обратиться к чувству и природе как универсальным языкам искусства¹²⁹. Будущее он, как и многие мыслители и деятели искусств того времени, видел золотым веком. В свете подобных представлений портретный образ должен был представлять дитя в обстановке, отличной от пространства домашних комнат, где каждый предмет — напоминание о прошлом и старом, изжившем себя. Даже, если художники-романтики вводили изображения мальчика или девочки в интерьер или стандартный пейзаж, то равным образом все это «представало каким-то странным, отчужденным, необычным, чем и притягивало к себе с особой силой»¹³⁰.

Романтизму было свойственно видеть в природе сложное мистическое начало, натурфилософское (чувство всеобщей гармонии) и антропоцентричное (человек — субстрат из всех существ) понимание¹³¹. Ребенок, отражавший в своем образе золотой век человечества, близкий к генезису культуры, не мог не занять в этой системе своего места как носитель ключа к тайнам Природы. Отечественные писатели, философы, публицисты откликались на подобные тенденции в творчестве Н.М. Карамзина, В.А. Жуковского, В.В. Измайлова, П.И. Шаликова, АН. Радищева и других авторов. Тема детства как природного совершенства нашла отражение в работах таких деятелей русской культуры,

¹²⁸ Олимская А.В. Влияние романтизма на бытовую культуру российского дворянства в первой трети XIX века. Семейные отношения / А.В. Олимская // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. — 2017. — № 10. — С. 28.

¹²⁹ Пахомова А.С. Сущность человека и его духовность в эпоху Просвещения / А.С. Пахомов // Аналитика культурологи. — 2009. — № 14. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://puma/article/n/suschnost-cheloveka-i-ego-duhovnost-v-epohu-prosvescheniya> (дата обращения: 26.03.2023).

¹³⁰ Бычков В.В. Эстетика: учебник / В.В. Бычков. — М.: Гардарики, 2004. — С. 78

¹³¹ Цветаева М.Н. Религиозные искания в русском искусстве на рубеже XVIII–XIX веков / М.Н. Цветаева // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. — 2009. — № 1. — Т. 10. — С. 92.

как М.М. Херасков, П.И. Голинищев-Кутузов, И.И. Дмитриев, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов и др.

В области портрета возникает разновидность детских образов, которую условно можно назвать «*благородными дикарями*» — теми самыми, которыми так живо интересовались европейцы еще в эпоху Просвещения. К ним «тянулись» и романтики. Причем дикари у них — это не абстрактный эксперимент по созданию модели естественного человека, свободного от условностей, а персонификация стихийности. Неугомонный, живущий чувствами и желаниями ребенок как нельзя хорошо соотносился с этим образом. Эта формула пришла в Россию из-за границы. Особую лепту в ее формирование внес Т. Гейнсборо, совершенно по-особенному относившийся к корреляции пейзажа с портретируемыми, многие из которых были детьми. Ему же принадлежат названные Дж. Рейнольдсом «причудливые картинки» с изображением детей из простонародья, показанных на лоне природы. Вслед за ним европейский портрет начал культивировать изображения детей, гуляющих в одиночестве или группой по парку или саду. Помимо этого, в России на рубеже веков в детском и взрослом портрете пейзажный фон «перестал быть только декоративным обрамлением»¹³². Он превратился в воплощение Духа или Абсолюта — «символическое явление божественного, духовного, превосходящего наш человеческий масштаб»¹³³. Изображение ребенка становилось эманацией природного начала в мире детства.

Пейзаж в детском портрете отличался от взрослого. Художники чутко улавливали разницу между ними. В ней не было места разгулу стихий и мраку ночи. Это был день или утро, безмятежное лето или весна — времена дня и ночи, времена года, которые тесно связаны с идеей идеального классического пейзажа. Уголки, изображаемые в картинах, были подобны Аркадии, по дорожкам которой бродили маленькие люди золотого века. Обычно в портрете присутствует холмистый ландшафт, облачное небо, дерево и пышные кусты.

¹³² Турчин В.С. Романтизм в русской портретной живописи / В.С. Турчин // Художник. — 1968. — № 11. — С. 49.

¹³³ Зибницкий Э. Пути романтизма в России / Э. Зибницкий // Генеалогия современного религиозно-националистического дискурса ЭОН. Альманах старой и новой культуры, 2017. — С. 171.

Часто имеются намеки на обитаемость мест — балюстрады, лестницы, колонны или скульптуры. Гармоничное соединение ребенка с природой позволяло глубже раскрывать образную драматургию. Дети даже в окружении своих братьев и сестер одиноки, будучи отделенными от суетного негармоничного взрослого мира и самих взрослых. Они напоминают Робинзона Крузо, символа романтической эпохи, вырвавшегося за пределы комфортного пространства в мир приключений и тайн, но в то же время, желающего вновь вернуться назад, чтобы воссоединиться с людьми. Мотив странничества ребенка, поисков характерен и для литературы той поры, так как «путь — это особая форма духовной жизни лирического героя, его «расширенного видения мира и пространства»¹³⁴.

Дети в таких портретах подчеркнута динамичны. Их динамика сильнее, чем у взрослых, в том числе за счет поворотов, расположения фигур относительно центральной оси полотна, поз, самих движений. В картинах они ходят, бегают, стоят, сидят и отдыхают. И даже тогда, когда они, казалось бы, не двигаются, в их образах все равно чувствуется потенция движения. Например, чрезвычайно активны дети Панаевых (1841, Государственная Третьяковская галерея) в портрете работы А.Г. Венецианова или маленькие княжны Репнины-Волконские неизвестного художника (Первая четверть XIX века, Государственный Эрмитаж). В образах движущегося ребенка или ребенка, который вот-вот начнет действовать, отразилась «маниакальная одержимость будущим»¹³⁵, свойственная романтикам (рис. 63, 64).

Флоральные мотивы в детском портрете, как правило, имели смыслы, которые трансформировались под воздействием детского «Я». Так, в портретах благородных дикарей существовало два главных и часто повторяющихся мотива: облачное небо и могучее древо. Эти мотивы во взрослом портрете означали мир переменчивых страстей и своеобразную тихую обитель соответственно. За мотивом древа в детском портрете стоял образ опекающего

¹³⁴ Мир романтизма: материалы юбилейной конференции / Отв. ред. Карташова И.В. — Тверь: ТВГУ. — 2014. — Т. 17 (41). — С. 50.

¹³⁵ Стеценко Е.А. Концепт детскости в литературе США / Е.А. Стеценко // Литература двух Америк. — 2017. — № 3. — С. 390.

и направляющего ребенка на пути взросления родителя. Например, в портрете графини А.А. Орловой-Чесменской (конец XVIII века, Государственная Третьяковская галерея) образ дерева перекликается со скульптурным портретом отца девочки, установленном на колонне, к которому она подносит лавровый венок, вероятно, в знак уважения к его заслугам (рис. 65).

Дерево в детском портрете наделяется еще и значением места встречи разных миров — детского, творческого, волшебного и сказочного с реальным, взрослым. Тут возможны чудеса. Например, в семейном портрете В.А. Голике рядом с резвящимися малышами стоит уже умерший к тому моменту друг самого художника Джон Доу (1834, Государственный Русский музей). Известно, что образы детей появились позже, будто автор, изображая их, хотел и подчеркнуть идею преемственности поколений, и оправдать присутствие живых и мертвых в своей картине (рис. 66). Здесь также проявляет себя дихотомия детского образа как знака жизни и смерти, а также олицетворение естественного и сверхъестественного начала¹³⁶.

Важно подчеркнуть то, что миры благородных дикарей мужского и женского пола различались. Например, в парных портретах брата и сестры Темериных (1844, Переславль-Залесский историко-художественный музей) работы П. Календаса образы многое объединяет: поза и композиция, а также балюстрада и пейзаж за спиной. Однако в изображении мальчика небо более облачное, а ландшафт холмистый (рис. 67). Поверхность земли красноватого цвета, а кустарник по левую руку кажется жухлым. Это напоминание о том, что будущего мужчину ждет суровый мир взрослости со страстями, может быть, битвами и всевозможными препятствиями, свершениями. В девичьем портрете, напротив, небо с легкими облаками, а ландшафт словно скрыт за пышной зеленью (рис. 68). В портрете нет намека на выход модели в пространство дикой природы. Она заперта в уютном и безопасном пространстве, где и будет происходить ее расцвет и цветение.

¹³⁶ Никитина И.С. Ребенок в британской литературе: литературные конструкты детства, от средневековых до современных / И.С. Никитина // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7, Литературоведение: Реферативный журнал. — 2019. — № 3. — С. 69.

Отсюда мотив розового дерева, пышные бутоны которого перекликаются с платьем.

Возникший в рамках романтизма интерес к народной жизни породил совершенно новый социальный тип маленьких моделей — крестьянских детей. Одним из первых живописцев, обратившихся к ним, стал А.Г. Венецианов. Его кисти принадлежит целый ряд безымянных образов девочек, девушек и мальчиков, часто включенных в жанровые композиции. Он впервые заинтересовался ими прежде всего из желания показать воплощение «природного человека»¹³⁷. В этом заключался еще один важный момент детского портрета того времени — бессловность. Дети дворян и крестьян изображались представителями одного мира — мира детства. Важно отметить, что детские портреты постепенно под кистями художников-романтиков создаются не под диктатом заказчиков, а в силу личных симпатий самих авторов, подобно семейству Жданович, образы которых вдохновили П.А. Федотова¹³⁸.

Тип *ребенок-герой* или *ребенок-преобразователь* относится к так называемому «героическому этапу» в развитии русского романтизма¹³⁹. Он длился начиная с Наполеоновских войн и вплоть до начала 1820-х годов, а завершился после восстания декабристов, когда произошел запуск «трагического» этапа в истории страны. «Удар Петра разбудил лишь тело, удар Наполеона — душу России»¹⁴⁰, — писал про то время писатель Д.С. Мережковский. Идея героической борьбы русского народа, где героями выступают в том числе и самые маленькие его представители, прочно вошла в умы и сердца наших соотечественников той эпохи. Она оказала огромное влияние на развитие отечественной культуры и последующего времени, во многом определив образ русского человека в историческом измерении.

¹³⁷ Турчин В.С. Романтизм в русской портретной живописи / В.С. Турчин // Художник. — 1968. — № 11. — С. 47.

¹³⁸ Там же. — С. 48.

¹³⁹ Валицкая А.П. Проблема романтизма в русской живописи первой трети XIX века: автореферат дисс. ... канд. искусствоведения : 17823 / Валицкая Алина Петровна. — Л., 1972. — С. 2.

¹⁴⁰ Мережковский Д.С. Христос и Антихрист в русской литературе / Д.С. Мережковский // Мир искусства. — 1901. — № 1. — С. 7.

В новой формуле отразилось желание заказчиков видеть в изображениях детей *героев-преобразователей*, овеянных романтическим духом, способных, защитить и изменить мир к лучшему. Такой портрет представлял собой исторически и социально окрашенный тип, в который как бы вписывался маленький ребенок, как правило, мужского пола. При этом он обретал важные и актуальные для того времени черты, быть может, и не свойственные ему лично. Отчасти и формально эта линия детского портрета продолжала традицию еще прошлого века, а именно — изображать детей в образе военных или государственных деятелей. Однако в портрете изображалась не данность, а сам дух храброго полководца, героя и/или благородного дворянина, способного в ответственный момент отечественной истории совершить гражданский подвиг¹⁴¹. Он как нельзя лучше вписался в воспеваемую романтиками любовь к стране. В этом также звучало «понимание нового типа достойной личности — духовно свободной, служащей не государственной власти и императору, а в первую очередь своему народу и Отечеству»¹⁴².

Сказалось на формировании новой формулы и то, что взрослый портрет также живо откликнулся на события войн с наполеоновской Францией. Тогда изображения военных получили широкое распространение и особое «нравственно-эстетическое значение в контексте той эпохи»¹⁴³. Детский образ, представляя собой идеальную форму — «дитя больше, чем оно есть...»¹⁴⁴, стал перенимать героический дух, однако с иной целью. Если взрослый портрет, как, например, в Галерее 1812 года показывал модель уже в статусе воина и/или победителя, то детский портрет выражал потенцию, героическое будущее, некоторую преемственность одного поколения победителей другим. Такая традиция уже существовала в нашей портретной школе XVIII века и связана

¹⁴¹ Бепольская И.А. Французское Просвещение: особенности развития, мотивы, образы / И.А. Бепольская. — Воронеж, 2001. — С. 3.

¹⁴² Меркулова Н.Г. Отечественное изобразительное искусство XIX века как источник исследования культурных кодов головы и лица человека / Н.Г. Меркулова // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. — 2018. — № 35. — С. 42.

¹⁴³ Шереметьев О.В. Эпоха 1812 года в военных портретах русских мастеров начала XIX века / О.В. Шереметьев // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2009. — № 1. — С. 125.

¹⁴⁴ Пустошкина Т.В. «Дитя больше, чем оно есть...» (Мифологема детства в нравоучительной повести А. Погорельского «Черная курица, или подземельные жители») / Т.В. Пустошкина // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. — 2007. — Сер. 9, Вып. 3, Ч. II. — С. 64.

она была с фиксацией перехода мальчиков на путь взросления, несения службы. Правда, если там это выражалось только в мундире и прочих атрибутах воина, то здесь это — общее возвышенное чувство, которое можно уловить на эмоциональном уровне. Тем самым романтическая концепция детства в России на волне патриотических настроений породила целую плеяду героических образов в детском портрете.

Среди такого рода детских портретов следует выделить портрет работы О.А. Кипренского с изображением юного А.А. Челищева (1809, Государственная Третьяковская галерея). По мнению В.С. Турчина, это лучший детский образ в искусстве романтизма¹⁴⁵. Уникальность данного портрета заключается в соединении детской индивидуальности с типом героя-преобразователя (рис. 69). Отсюда и восторженный напряженный взгляд модели, устремленность фигуры вперед, напряженные контрастные сочетания цветов. В картине отсутствуют детали, что вызвано, вероятно, желанием сосредоточить внимание на одновременно и нежном, и волевом лице ребенка.

В детском портрете данного типа выражалось «умонастроение целого поколения, отмеченное пафосом патриотизма»¹⁴⁶. Поэтому портреты мальчиков так органично рифмуются с образами героев Отечественной войны. Их портретные изображения оказались чуткими к возникающему типу героя, который проецировали художники на потенциальных воинов, часто участников войн. Возможно, глядя на подобные портреты, часто находящиеся в семейных галереях рядом с действительными офицерами, зрители того времени верили, что эпоха победителей не заканчивается, а плавно проецируется на следующее поколение, с которым связывали самые оптимистические устремления. Поэтому про них вполне можно сказать словами Ф.Н. Глинки, адресованными портрету генерала А.А. Тучкова: «В этих чертах есть ум, но вы не хотите любоваться одним умом, когда есть при том что-то высшее, что-то гораздо более очаровательное, чем ум. В этих чертах, особливо на устах и в глазах, есть

¹⁴⁵ Турчин В.С. Романтизм в русской портретной живописи / В.С. Турчин // Художник. — 1968. — № 11. — С. 47.

¹⁴⁶ Шереметьев О.В. Эпоха 1812 года в военных портретах русских мастеров начала XIX века / О.В. Шереметьев // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2009. — № 1. — С. 125.

душа!»¹⁴⁷. Между тем в детских образах не найти «впечатления затаенной грусти, предчувствия грядущей гибели», как у взрослых моделей, но есть такой же «рыцарский вид» и «царственная внешность»¹⁴⁸.

Однако в рассматриваемом типе детского портрета находит свое отражение не только тема жизни и будущего, но и смерти. Нередко, изображая ребенка в образе героя, портретисты по воле заказчиков облачали их в подобию мундиров, как, например, в картине «Дети генерала Н. Синягина» работы Д.О. Жозеф (1820–1822, Государственный музей искусств Узбекистана) или портрете М.Ю. Лермонтова в детстве, выполненного неизвестным художником (1820–1822, РГПУ им. А.И. Герцена). При этом практически не встречается изображение оружия. Витальность детских образов снимает необходимость этого (рис. 70, 71). Подчеркивается не «смерти мысль» и «бранные забавы»¹⁴⁹, а традиционные для нашего дворянства качества, такие, как доблесть, верность и честь¹⁵⁰. Например, образ Пети Ростова в романе Л.Н. Толстого «Война и мир», который, который даже на охоту выходил со словами «тщеты россам все препоны», как нельзя лучше выражал его суть. Мальчик-герой тайно покинул родной дом, сбежал, чтобы защищать Отечество. Но даже на войне среди бывалых вояк он был чистым сердцем ребенком, исполненным любви к миру и другим людям. Он погибает в тот миг, когда перестает быть ребенком. Герой вступает в бой на равных с взрослыми, чтобы сеять смерть, то есть в то, что не могло быть частью витального и полного надежд детского мира¹⁵¹. При этом он воплощает в себе детское деятельное начало, способное взять на себя определенную социальную роль и влиять на саму историю. В отличие от взрослых мужчин-дворян, состоящих на службе, для которых внутренняя независимость в то время вступала в неразрешимый конфликт с долгом,

¹⁴⁷ Там же. — С.132.

¹⁴⁸ Там же. — С.132.

¹⁴⁹ Пушкин А.С. Собр. соч. в 10 тт. — Т. 1. — Стихотворения 1823–1836 / Под общей редакцией Д.Д. Благого, С.М. Бонди, В.В. Виноградова, Ю.Г. Оксмана. — М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. — С. 219.

¹⁵⁰ Захарова А.А. Понятие о чести и рыцарстве у русских дворян XIX — начала XX вв / А.А. Захарова // Электронное научное издание. Альманах «Пространство и Время». — 2017. — Т. 15. — № 1 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://j-spacetime.com/actual%20content/t15v1/index.php> (Дата обращения: 22.02.2023).

¹⁵¹ Нефедова Л.К. Детствование как состояние связи мира с человеком в русской философии / Л.К. Нефедова // Ценности и смыслы. — 2012. — № 3 (19). — С. 27.

ребенок был внутренне, и отчасти внешне свободен. Это была чистая потенция, но направленная на служение Родине. Причем служить ей можно было разными способами. Так, малолетний Юра Лермонтов, хоть и показан неизвестным автором в портрете во вполне героическом образе, выберет себе помимо военной службы, еще и литературное поприще (рис. 71). Сын В.А. Тропинина на портрете уже делает выбор в пользу пути художника (рис. 72), рисуя как будто свой собственный портрет (1820-е годы, Государственный Русский музей).

К середине XIX века тип *ребенок-герой* переходит в новый тип — *ребенок-преобразователь*. В нем патриотический пафос сменяется духом гражданственности, усиливается психологизм образов, приближаясь к психологической трактовке. Детский образ утрачивает былую идеальность, становясь более земным. Возможно, это связано с «трагическим этапом» развития русского романтизма, ключевая идея которого заключалась в «противоречии личности и мира»¹⁵². Детские портреты, особенно мальчиков, показывают модель чрезвычайно серьезной, задумчивой и при этом деятельной. Здесь выражается контраст между их детским возрастом и недетским видом. Детский образ вновь отражает актуальный культурный идеал того общества, жаждущего перемен. Это обусловило необходимость поисков соответствующих художественных средств. Исследователи отмечают, что в этот период наши художники заново открывают себе Ж.-Б. Грёза и Ж.-Б. С. Шардена.

Ребенок-преобразователь — это уже более объективное изображение ребенка. Рациональность и патриархальность, а также семья и дом утверждаются в качестве главных ценностей, вторя доминантам в образовательной политике государства. Модель вновь «возвращается» в пространство дома, балкона, места у окна. Она сидит или стоит у письменного стола — знака получения знаний. В руках моделей вне зависимости от пола — книги. У девочек или младенцев — цветы и игрушки. У мальчиков постарше появляются предметы для активных игр. Однако в отличие от предыдущих

¹⁵² Валицкая А.П. Проблема романтизма в русской живописи первой трети XIX века: автореферат дисс. ... канд. искусствоведения : 17823 / Валицкая Алиса Петровна. — Л., 1972. — С. 8.

типов образы в них достаточно статичны. К таким произведениям следует отнести портрет мальчика с книгой работы неизвестного художника (первая половина XIX века, Краснодарский краевой художественный музей им. А.В. Луначарского), портрет мальчика в розовом жилете (1830–1840-е годы, Нижегородский музей-заповедник) П.Е. Заболотского, портрет мальчика неизвестного художника (1831, Государственный Литературный музей), портрет А.В. Яковлева (1844, Смоленская картинная галерея), выполненный В.А. Тропининым, и многие другие картины 1830–1840 годов (рис. 72–75).

2.2. Прозаическая трактовка образа ребенка в детском портрете отечественных живописцев второй половины XIX века: психологизм детского образа.

Прозаическая концепция в отечественном детском портрете второй половины XIX века стала логическим продолжением развития особого отношения к образу ребенка, сформированного просветителями и романтиками. В силу «начала утверждения реалистического восприятия действительности»¹⁵³ и склонности портретистов, особенно передвижников, к психологической трактовке личности модели, мальчики и девочки начинают презентовать в живописном портрете так, как никогда ранее, а именно на одной мировоззренческой платформе с взрослым человеком. Отсюда интерес к психологической составляющей образа ребенка, стремление «рассказать» о нем и его жизни максимально просто, прямо и свободно, так, будто модель ведет повествование о себе, обращаясь к зрителю. В силу данной особенности автор исследования счел возможным назвать такой вариант интерпретации образа в портрете «*прозаическим*». Латинское слово «*prosa*» образовано от прилагательного «*prosus*», что означает «прямой» или «свободный», а также «повернутый вперед»¹⁵⁴. В ту пору дети становятся героями большого количества литературных произведений, в которых авторы раскрывают уже

¹⁵³ Криводенченков С.В. Русский пейзаж середины XIX века: Проблемы формирования и пути развития: автореферат дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Криводенченков Сергей Викторович. — СПб., 2000. — С. 6.

¹⁵⁴ Walde A., Hofmann J.B. Lateinisches etymologisches Wörterbuch. — Heidelberg, 1954. Т. II. — P. 334.

далеко не невинный, а, как оказалось, сложный. Достаточно вспомнить малолетних персонажей романов и повестей Ф.М. Достоевского, Н.А. Некрасова, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Л.Н. Толстого, М. Горького и других литераторов. В них прослеживается глубокий интерес к детской личности, стремление раскрыть ее внутренние сокровища на непростом пути взросления.

Особенно яркое выражение прозаическая трактовка в области живописи нашла свое воплощение в творчестве представителей критического реализма. Художники-передвижники создали множество портретов, среди которых были и детские образы. Они даже на глаз непосвященного в нюансы истории портретного искусства человека кажутся отличными от всего того, что создавали наши живописцы до этого времени. Если романтики видели в ребенке квинтэссенцию невинности, возвышенного и прекрасного, то передвижники — становящуюся личность. Силой их кисти в истории русской живописи началась история реальных мальчиков и девочек, визуализация живописными средствами их чувств и переживаний. Данная «история» формировалась отчасти в оппозиции к салонному академическому искусству и образам «трафаретного рая» из индустрии детства (настольные игры, обложки сентиментальных книжек, открытки, коробки с конфетами и т.д.)¹⁵⁵.

Примечательно, что детская разновидность портрета в творчестве передвижников остается малоизученным явлением в искусствознании. Внимание со стороны исследователей уделялось взрослым новым героям — образам революционеров-интеллигентов, крестьян и рабочих. Между тем в произведениях этих же авторов затрагивалась еще одна чрезвычайно важная для отечественной и мировой культуры тема: образы «младой, играющей» жизни, в том числе детей и детства. При обращении к данной образной системе искусство критического реализма приобретало особое звучание, раскрывало ранее незаметные грани. Дети оказывались в фокусе внимания живописцев, а их «достоинство» тщательно анализировалось ими в философско-

¹⁵⁵ Костюхина М. Детский Оракул. По страницам настольно-печатных игр / М. Костюхина. — М.: «Новое литературное обозрение», 2013. — С. 340.

психологическом и социальном измерении. Передвижники вместе с другими деятелями культуры формировали особую концепцию детства¹⁵⁶. В ее рамках образ ребенка выражал «явления светлые, олицетворяющие прогрессивные идеалы эпохи»¹⁵⁷. Таковы, например, «чистые души» в жанровых работах В.Г. Перова. Они обличают несправедливости взрослого мира. Непокорный репинский Ларька светлым пятном контрастирует с «мрачной тучей» бурлаков, олицетворяющих прошлое, с которым непременно необходимо расстаться. Другим полюсом образной системы детства у художников этого направления были крестьянские дети, существующие в органичном им деревенском и природном окружении. Здесь проявлялись уже знакомые по романтическому периоду идиллические интонации, но обогащенные особым отношением художников к народу.

В отличие от детских образов в жанровых и исторических полотнах в детских портретах работы И.В. Крамского, И.Е. Репина, В.И. Сурикова, Н.Н. Ге, А.П. Рябушкина, В.К. Серова и других авторов дети изображались иначе. Они показывались такими же, какие они суть на самом деле, то есть без сентиментально-романтических украшательств и обличения чего-либо. Естественно, заинтересованность в показе глубины психологической жизни маленькой модели повлекла за собой поиски иных художественных, композиционных и эстетических средств. Такие искания приводят художников к однофигурной композиции, в которой ребенок показывается масштабно, осязаемо, крупным планом, связанным с предметной средой (пейзажной или бытовой). Правда, внутри этой формы существовали вариации, обусловленные прежде всего своеобразием личности маленькой модели и творческой позицией автора. Сила влияния второй была как никогда сильна по сравнению с прошлыми этапами развития портретного жанра.

В качестве одного из первых отечественных художников, обратившихся к данной формуле, можно назвать опередившего свой век живописца

¹⁵⁶ Дианова Е.Е. Образ детства в английской и русской прозе середины XIX века: автореферат дисс. ... канд. филолог. наук: 10.01.05 / Дианова Екатерина Евгеньевна. — М., 1996. — С. 6.

¹⁵⁷ Кононенко Л. Портрет в творчестве передвижников / Л. Кононенко // Художник. — 1975. — № 5. — С. 46.

П.А. Федотова¹⁵⁸. Его кисти принадлежат несколько портретов детей из семейств, знакомых ему лично. В созданных им детских образах угадываются зачатки иного подхода к маленькой модели, построенного на соединении интимного портрета с элементами бытового жанра. Это почти всегда однофигурная, реже парная композиция с изображением модели в естественной, как правило, домашней обстановке за незатейливыми занятиями. Поскольку дети были хорошо знакомы художнику, то это создавало прекрасную основу для внимательного изучения их поведения и привычек. К тому же ценность детского возраста для П.А. Федотова была очевидна. Он писал в дневнике, что все в его картинах выражало то, что он видел и переживал во времена детства. Автор писал следующее: «Сила детских впечатлений, запас наблюдений, сделанных мною при самом начале моей жизни, составляют, если будет позволено так выразиться, основной фонд моего дарования»¹⁵⁹. В портрете малолетней Н.П. Жданович (1847–1846, Государственный Русский музей) или детей из семейства Жербиных (1851, Государственный Русский музей) чувствуется стремление выразить личную симпатию автора, а также действие, в котором кроется сюжет. П.А. Федотов изображал человека в портрете действующим (рис. 76–77). Он считал, что «тогда только в нем будет смысл, жизнь и виден характер того, с кого пишут»¹⁶⁰. Мастер стремился показать детский образ в сложном балансе между портретом и жанром. Ребенка он в этом ключе понимал как «осколок живой и цельной жизни, остановленной навсегда в ее течении»¹⁶¹. Эту жизнь автор и пытался уловить живописными средствами.

Говоря о передвижниках, невозможно обойти вниманием одного из главных представителей данного движения — И.Н. Крамского. Мастер психологического и философского портрета редко обращался к детской модели, будто не видя в ней необходимой социальной остроты в свете общей

¹⁵⁸ Кузнецов Э.Д. Павел Федотов / Э.Д. Кузнецов. — М.: «Молодая гвардия», 2014. — С. 1.

¹⁵⁹ Там же. — С. 4.

¹⁶⁰ Там же. — С. 45.

¹⁶¹ Там же. — С. 46.

«партикулярной» направленности своего искусства¹⁶². Однако в его творческом наследии все же существует небольшая галерея портретов родных детей. К ним можно отнести портрет дочери Сони с кошкой (1882, Музей Русского Искусства, Киев) и сына Сергея (погрудный — 1883, Национальный музей изобразительных искусств Республики Молдова; ростовой — 1883, Ростовский областной музей изобразительных искусств), а также ряд небольших погрудных композиций с изображением неизвестных мальчиков и девочек (рис. 78–79). Примечательно, что только в одном из них, а именно в ростовом портрете маленького Сергея И.Н. Крамской сохраняет парадный формат портрета, облакая ребенка в бутафорский мундир (1883, Ростовский областной музей изобразительных искусств). В остальных работах дети показаны в домашней обстановке в момент отдыха или общения с близкими людьми. Правда, в них нет обращенности вперед, к зрителю, которая проявлялась в работах других художников этого же времени.

Искусствовед И.В. Перельман пишет следующее: «Иногда они [передвижники] сосредотачивались на моменте незначительном с точки зрения событийности, но интересном по ощущению по глубокому внешне едва выраженному переживанию»¹⁶³. В изображении ребенка ими всячески подчеркивалась незначительность момента. Они помещали его образ в обыденную обстановку, где тот мог вести себя естественно, прозаично. Отсюда отказ от внешней красоты и эффектности. В модели улавливались свойственные только ей движения, привычки, манера держать себя, порой даже курьезная. Например, в портрете сына Юры работы художника И.Е. Репина (1882, Государственная Третьяковская галерея) модель изображена в модной матроске. Мальчик сидит на кресле, покрытом ковром, как на троне, внимательно смотря на зрителя (рис. 80). Его маленькое тело, скрещенные

¹⁶² Перельман И.В. Гендерная интерпретация произведений живописи мастеров Товарищества передвижных художественных выставок / И.В. Перельман // Научный электронный журнал «Артикульт». — 2016. — № 4 (24). [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/gendernaya-interpretatsiya-proizvedeniy-zhivopisi-masterov-tovarischestva-peredvizhnyh-hudozhestvennyh-vystavok/viewer> (Дата обращения: 11.03.2023).

¹⁶³ Гомберг-Вержбинская Э.П. Передвижники / Э.П. Гомберг-Вержбинская. — Л.: Искусство. Ленинградское отделение, 1970. — С. 197.

короткие ножки в сапожках, забавно выдвинутые на передний план, — все это, казалось бы, нарушает традиции портретирования и может показаться даже неприличным. Но именно так, видимо, любил сидеть ребенок, и в этом И.Е. Репин увидел проявление его натуры. Так, и в картине «Стрекоза» (1884, Государственная Третьяковская галерея) старшая дочь Вера показана свободолюбивым ребенком, восседающим на жерди ограды и вольно болтающим ногами (рис. 81). Более кротким нравом отличалась дочь В.М. Сурикова Оля (1888, Государственная Третьяковская галерея). В соответствии с этим отец в портрете изобразил ее максимально сдержанно в эмоциональном плане, но буквально излучающей домашнее тепло (рис. 84). Оно исходит сквозь ее скромную полуулыбку, явно адресованную близкому человеку, детали домашнего быта: стоптанные башмачки, стертый паркет, трещины на печной облицовке и т.д. Девочка привычно стоит у печи, грея ручку о плитку. Обыденность момента детской жизни и привлекла мастера, как и поиск верного соотношения холодного тона печи и фигуры ребенка, решенного в теплых цветах.

Ребенок в таких портретах предстает как бесценное сокровище, каждое проявление которого важно для автора. В двойном портрете Веры и Нади Репиных (1877, Музей-усадьба И.Е. Репина «Пенаты») И.Е. Репин соотносит их образы с иконой, подписывая красным цветом на черном фоне имена девочек, используя ростовую фронтальную композицию и цветовые контрасты, свойственные иконописи (рис. 83). Царицей смотрится маленькая Вера на кресле (1874, Музей-усадьба И.Е. Репина «Пенаты») или подобной богине Флоре на лоне природы в картине «Девочка с букетом» (1878, Музей-квартира И.И. Бродского). Все это события из жизни, запомнившиеся автору, а затем в виде портретов переосмысленные и оцененные как нечто очень важное (рис. 82). Так словно подчеркивает значимость в его глазах конкретно этих девочек, их возраста, живости и непосредственности.

Н.А. Ярошенко — один из ярких представителей передвижничества, творческие поиски которого на излете жизни привели мастера к ранее не

характерной для него детской теме. Мастер тенденциозных, злободневных и масштабных тематических картин нашел своеобразную творческую и идейную резервацию в области детского портрета. Он писал картины с изображениями крестьянских детей, как одиночные, так и групповые, часто с элементом повествовательности. При этом М.В. Нестеров, например, критиковал его детские образы. По его мнению, Н.А. Ярошенко не улавливал в них обязательный интимный момент. От этого они «походили больше на добросовестные, внимательные этюды»¹⁶⁴. Между тем в одиночных портретах мальчиков и девочек передвижник подходил максимально близко к «прозаической трактовке» образа ребенка, но уже в новой для нее вариации, а именно «диалоговой» (рис. 85, 86). Под «диалоговой» формой в рамках прозаической трактовки в исследовании понимаются такие изображения конкретных детей, в которых модель как бы развернута вперед, то есть к зрителю, и вступает с ним в своеобразный диалог. Часто детские образы соответствуют реальному масштабу моделей. Такова, например, картина «Мальчик в саду» (1892, Мемориальный музей-усадьба художника Н.А. Ярошенко) или «Девочка с куклой» (вторая половина 1890-х годов, Государственная Третьяковская галерея).

Одним из самых ярких примеров «диалоговой» формы презентации детского образа является портрет О.П. Костычевой, выполненный Н.Н. Ге (1891, Государственный Русский музей). В нем фигура модели дана почти в полном масштабе, по грудь. Модель развернута корпусом в сторону зрителя. В ней ощущается материальная осязаемость, экспрессия и контактность (рис. 87). Автор словно предлагает вступить в воображаемый диалог с девочкой, додумать ее историю¹⁶⁵. Простота, скромность, неправильность, угловатость черт девочки только располагают к этому. Они заставляют верить в то, что это не живописное подобие, а «правда жизни», пусть растущего, но уже человека.

¹⁶⁴ Порудоминский В.И. Ярошенко / В.И. Порудоминский // Товарищество передвижных художественных выставок [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.tphv-history.ru/books/porudominskiy-yaroshenko56.html> (Дата обращения: 01.02.2023).

¹⁶⁵ Ахметова Г.А. Л.Н. Толстой и Н.Н. Ге: Диалог писателя и художника / Г.А. Ахметова // Вестник Томского государственного университета. Филология. — 2015. — № 2. — С. 106.

При этом образ создает то самое чувство умиления, которое, например, испытывал Л.Н. Толстой от религиозных полотен художника, подобное чувству, возникающему при созерцании икон¹⁶⁶.

В том же духе был создан портрет сына в матроске работы живописца К.Е. Маковского (1887, Частная коллекция), который, казалось бы, относился к совершенно другому лагерю в художественном мире тогдашней России. Данное произведение заметно выделяется на фоне выполняемых им на заказ рафинированных и цветистых изображений отпрысков заказчиков. В нем нет идеализации и клише золотого детства, которые часто использовал мастер салонного детского портрета. На полотне представлен только мальчик на фоне глухой стены, написанный вольно, экспрессивно. В его позе и взгляде чувствуется свойственный лично ему и прекрасно известный автору бунтарский дух, жаждущий поскорее вырасти из детского костюма и состричь столь любимые отцом длинные локоны (рис. 88).

Близость между детскими образами, созданными Н.Н. Ге и К.Е. Маковским — двумя разноплановыми художниками — заключается и в сходстве выразительных средств, и в общем желании живописцев раскрыть внутренний мир модели. Оба смотрели на детей не сверху вниз или снизу-вверх, а на равных. Отсюда диалогичность, повествовательность при минимуме бытовых мотивов и комментирующих деталей. Только «Я» ребенка и «Я» портретиста, оценивающего, выбирающего себе модель и интерпретирующего ее наравне со взрослыми. Это уже само по себе было революционно для детского портретирования. Подобно открытию мира крестьян, разночинцев и рабочих мир детства в творчестве художников той эпохи открывался в ином — не романтическом, а реалистическом ключе.

¹⁶⁶ Там же. — С. 110.

2.3. *Поэтическая трактовка образа ребенка в детском портрете отечественных живописцев конца XIX — начала XX века: философская рефлексия детства*

«Новоприбылые таланты» 1890–1900-х годов искали «средства, способные выразить прелесть юного существа, счастливую детскую душу»¹⁶⁷. Дети в их произведениях — это опозитизированное сердечным теплом художника «отрадное». В то время критический пафос передвижников уступал место утверждающему и оптимистическому началу. Соответственно, начались поиски новых формул представления маленьких моделей, чтобы портрет представлял собой не только способ познания сущности ребенка, но и выражение его личности как представителя детского мира. Подобное отношение было близко романтической концепции детства. Однако отличие заключается в том, что образ ребенка воспринимался не невинным ангелом, а символом деятельного творческого начала и даже наделялся мессианским значением. На уровне литературы в ту пору также шли искания нового отношения к миру детства и форм воплощения образа дитя. Лицо ребенка было уже не в «правде жизни», а в поэзии¹⁶⁸. Слово «поэзия» с греческого языка переводится как «творчество» или «сотворение». Поэтому ту формулу презентации малолетних моделей, которая была сформирована силой новоприбылых талантов, в рамках исследования мы предлагаем именовать «*поэтической*».

«*Поэтическая*» трактовка детского образа была созвучна художникам-мирискусникам и авторам, близких их кругу, деятельность и взгляды которых произвели значительный переворот в художественном мире тогдашней России. Вместе с тем, она не была чужда и представителям других течений и направлений художественного мира тогдашней России, так как восприятие мира детства было на тот момент универсальным. Например, с 1898 по 1904 публиковался журнал «Мир искусства», на страницах которого чрезвычайно

¹⁶⁷ Гомберг-Вержбинская Э.П. Передвижники / Э.П. Гомберг-Вержбинская. — Л.: Искусство. Ленинградское отделение, 1970. — С. 218.

¹⁶⁸ Поленова К.К. Влияние этических и эстетических идей Л.Н. Толстого на русское искусство конца XIX века / К.К. Поленова // Общество: философия, история, культура. — Краснодар: Издательский дом «ХОРС», 2017. — С. 60.

часто встречались детские лица, показывая заинтересованность творцов нового искусства этой темой. Н.П. Лапшина относила начало русского модерна к концу 1880-х годов, отмечая, что именно в тот период «на арену художественной жизни выступает новое поколение»¹⁶⁹. В нем происходили небывалые прежде явления. В искусстве четко звучит тема «гармонической личности, привлекательной физически и духовно, исполненной то молодой радости жизни, свежести мировосприятия, то творческого артистизма»¹⁷⁰.

Подобные характеристики были созвучны тому, как в то время воспринималась природа ребенка. На рубеже веков происходила своеобразная кульминация романтической концепции детства и начиналась так называемая философская рефлексия детства уже в рамках Серебряного века. В концепция В.В. Розанова, Б.Л. Пастернака, И.А. Ильина, П.А. Флоренского, Н.А. Бердяева и других философов, некоторые из которых входили в пул авторов журнала «Мир искусства», звучала мысль об особой роли ребенка в спасении мира. На рубеже столетий «русская культурология (в частности, детская этнография) и русская литература XX века развивались вокруг идеи первообраза/архетипа Ребенка»¹⁷¹. В поэтике символизма образ ребенка наделялся огромным и незамутненным взрослыми стереотипами творческим потенциалом, деятельным созидательным началом.

В России рубежа веков уже были переведены знаковые для детской психологии труды, как, например, «Наблюдение над развитием душевных способностей у детей» Т. Тидемана (1787), «Душа ребенка» Г. Прейера (1882), «Анализ фобии пятилетнего мальчика» З. Фрейда (1909). Последняя стала основой для развития детского психоанализа и клинической психологии¹⁷². В 1901 году А.П. Нечаев создаст в Петербурге первую лабораторию экспериментальной педагогической психологии. Не менее известными

¹⁶⁹ Лапшина Н.П. Мир искусства: очерки истории и творческой практики / Н.П. Лапшина; Ин-т истории искусств. М-ва культуры СССР. — М: «Искусство», 1977. — С. 11.

¹⁷⁰ Там же. — С. 12.

¹⁷¹ Арзамасцева И.Н. Художественная концепция детства в русской литературе 1900 – 1930-х годов: автореферат дисс. ... доктора филолог. наук: 10.01.01 / Арзамасцева Ирина Николаевна. — М., 2006. — С. 15.

¹⁷² Парамонова А.А. Основные проблемы детского психоанализа (к 100-летию становления детского психоанализа) / А.А. Параманова // Прикладная юридическая психология. — 2012. — № 3. — С. 108.

становятся педагогические трактаты и системы воспитания, учитывающие психологические аспекты детского возраста. Отсюда можно заключить, что в тот период формировались глубокие представления о сложной картине внутреннего мира ребенка. Он понимался как совокупность физиологической составляющей, воли, личных впечатлений, воспитания и генетической «памяти рода»¹⁷³. За счет последней дитя в глазах взрослых было способно припоминать на уровне инстинктов историческое прошлое, что сказалось на том, с каким трепетом относились к этой его трансцендентности ретроспективные мечтатели.

Анализируя французскую литературу рубежа веков, исследователь М.-Ж. Шомбар де Лов отмечает, что художественные образы детства в тот период были, по большей части, автобиографическими¹⁷⁴. Авторы таких трудов, по ее мнению, «на всю жизнь [были] отмечены печатью детства»¹⁷⁵. К.А. Сомов в письме А.Н. Бенуа пишет, что «весь мир вертится около моего “Я”, и мне, в сущности, нет дела до того, что выходит за пределы этого “Я” и его уости»¹⁷⁶. Не стоит забывать и архетип поэт-дитя, который прочно вошел в отечественную культуру, и вполне мог породить и породил уже на рубеже веков новую форму — «художник-дитя». Последний ищет в мире воспоминаний и иллюзий убежище для себя от действительности, у которой вполне может не быть будущего. Эта особенность функционирования детского образа как «категории антроподицеи, эстетики и философии творчества»¹⁷⁷ в русской культуре влияла на то, как относились к изображениям детей и теме детства художники, как презентовали их и отчасти обозначали самих себя в них же.

При этом декадентство как один из неотъемлемых факторов того времени влияло на то, что идиллический детский мир все более наполнялся

¹⁷³ Прейер В. Душа ребенка / В. Прейер. — СПб. 1912. — С. 100.

¹⁷⁴ Chombart de Lauwe M.—J. Un Monde Autre: L'Enfance. De ses representations a son mythe. — Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, CNRS, 1971. — P. 27.

¹⁷⁵ Моруа А. Литературные портреты / А. Моруа. — М.: «Прогресс», 1970. — С. 235.

¹⁷⁶ Константин Андреевич Сомов. Письма, дневники, суждения современников. Серия: Мир художника / [вступ. ст., сост., примеч. и летопись жизни и творчества К.А. Сомова, Ю.Н. Подкопаевой, А.Н. Свешниковой]. — М.: «Искусство», 1979 — С. 78.

¹⁷⁷ Исупов К.Г. Детскость (из авторского словаря «Космос русского самосознания») / К.Г. Исупов // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). — 2007. — № 2 (51). — С. 6.

нестабильностью, тревожностью и терминальностью. Детский образ мог поменять «плюс» на «минус» и обрести демонические и болезненные черты, которые ранее в нем просто не видели и, как следствие, не считали нужным изображать. Так, согласно К.Г. Исупову, «приметой декадентской литературы стали дети-самоубийцы и ребенок, наделенный “взрослым” демонизмом»¹⁷⁸. Например, в европейском искусстве неземные образы М. Дени соседствовали с inferнальными портретами дочери Г. фон Ленбаха. В отечественной живописи полные света и «отрадного» изображения детей работы В.А. Серова существовали вместе с таинственными и потусторонними детскими лицами М.А. Врубеля, исполненными печали и трагизма.

Сложность детского мира в портретах и их переключки с внутренним состоянием «художника-дитя» в рамках поэтической трактовки проявляли себя в творчестве очень разноплановых художников. Подобное сосуществовало на уровне симптоматики самой эпохи. Например, составители журнала «Мир искусства» полагали талантливыми художниками, в том числе в области интересующего нас портрета, Ф.А. Малявина, К.А. Сомова, З.Е. Серебрякову, С.В. Малютину, А.Я. Головина, Л.С. Бакста и т.д. «Несомненно талантливыми» считались и выпускники Академии, такие, как, например, Б.М. Кустодиев и некоторые другие. «Маленькие диссонансы»¹⁷⁹ для передвижников, с точки зрения «Мира искусства», — это В.А. Серов и К.А. Коровин. Одним из объединяющих факторов для них служил интерес к детским образам, в которых они искали новые художественные формы. Детский портрет создавался по большей части по личной инициативе мастеров, и, как правило, в нем изображались дети из ближнего круга. Это, несомненно, делало детский портрет заманчивым пространством для гораздо более свободного воплощения своих идей и принципов в отношении природы человека, чем в других жанрах.

Одним из ярчайших примеров воплощения поэтической формулы являются детские образы В.А. Серова, в которых мастер «искал средства,

¹⁷⁸ Там же. — С. 225.

¹⁷⁹ Дягилев С.П. Художественная хроника. Выставки / С.П. Дягилев // Мир искусства. — 1900. — № 5-6. — С. 104.

способные выразить прелесть юного существа» и «счастливую детскую душу»¹⁸⁰. Для этого художник часто использовал характерное для него единство портрета и пейзажа, а именно «портрет в пленере». Э.П. Гомберг-Вержбинская относительно данной разновидности портрета писала следующее: «Она (живопись) только средство передачи подлинности ощущений и того бесконечно привольного, постоянно меняющегося в природе, что захватило детей и отразилось на их лицах»¹⁸¹. В силу этого настроение юных моделей гармонирует с окружающей их средой. Задумчивость сыновей В.А. Серова из картины «Дети» (1899, Государственный Русский музей) перекликается с хмурым балтийским небом (рис. 89). Беззаботность В.С. Мамонтовой из «Девочки с персиками» (1887, Государственная Третьяковская галерея) — с комфортной домашней обстановкой и ярким золотом осенних листьев. Внимательный взгляд серых глаз Лели Дервиз (1892, Государственная Третьяковская галерея) — с залитым солнечным светом летним лугом (рис. 90). Через природное начало художники рубежа веков словно осуществляли «оптимистическое утверждение красоты человека»¹⁸².

В отличие от прозаической трактовки приверженцы поэтической обращались не к обстоятельному рассказу о ребенке, а старались различными художественными средствами уловить мгновение его быстротечного детства, выразить прелесть, свежесть и естественность этого периода жизни. Творческий метод мастера детского портрета В.А. Серова заключался в следующем: «Чтобы цельно видеть, надо смотреть как бы мимо природы и вместе с тем удерживать ее в поле зрения»¹⁸³. Его проявление, например, можно обнаружить в образе Мики Морозова (1901, Государственная Третьяковская галерея), в котором физиономия конкретного ребенка расплывается в импрессионистической цветности. Автор стремится за счет световых вибраций

¹⁸⁰ Гомберг-Вержбинская Э.П. Передвижники / Э.П. Гомберг-Вержбинская. — Л.: Искусство. Ленинградское отделение, 1970. — С. 218.

¹⁸¹ Там же. — С. 220.

¹⁸² Зингер Л.С. Очерки теории и истории портрета /Л.С. Зингер. — М.: «Изобразительное искусство», 1986. — С. 12.

¹⁸³ Вечное, живое, близкое / Коненков С., Томский Н., Чернышев Н. и др. // Журнал «Художник». — 1971. — № 12. — С. 3.

выразить общее впечатление от кипучей энергии дитя, его жизни, радости или отрадности от познания взрослым человеком — художником.

Художник Ф.А. Малявин также следовал курсу на «неподкупную жизненную правду»¹⁸⁴. В портрете мастер изображал модели «не детски значительными и необыденными, несмотря на полную неприукрашенность»¹⁸⁵. К таким работам следует отнести этюд с изображением головы девочки (конец XIX века, Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачева), картины «Мальчик на медвежьей шкуре» (1897, Национальный художественный музей Республики Беларусь) или «Мальчик в матроске» (1900-е годы, Краснодарский краевой художественный музей им. Ф.А. Коваленко, Краснодар), а также портрет Н.А. Ратькова-Рожнова в детстве (1898, Государственная Третьяковская галерея) и др. Живописец отказывается от экспрессивности и звучности цвета, отдавая предпочтение более сдержанному колориту и простой композиции. Здесь чувствуется характерная для него стильность и модернистская линия. Это выражается в вытянутых горизонтально или вертикально фигурах моделей, декоративном контрастном совмещении цветовых пятен (рис. 91–93). Ф.А. Малявин изображал детей естественными, часто — в движении. Многочисленные зарисовки деревенских ребятишек напоминают композицией и позами своих маленьких героев образы данных портретов. В свое время И.Э. Грабарь отмечал увлечение и В.К. Серова, и Ф.А. Малявина работами А. Цорна¹⁸⁶. В детских портретах Ф.А. Малявина, как и у шведского живописца, чувствуется затаенная энергия, похожая на ту, что сквозит в колоритных изображениях крестьянских женщин и девушек. Среди них есть и маленькие девочки, полные самобытной радости от цветущей жизни.

Проблема выражения натуралистичности движения посредством живописных приемов интересовала многих художников модерна, в том числе и западного. Американский живописец Р. Икинс часто основывал свои

¹⁸⁴ Зингер Л.С. Очерки теории и истории портрета /Л.С. Зингер. — М.: «Изобразительное искусство», 1986. — С. 164.

¹⁸⁵ Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачева [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.museum.irk.ru/catalog/35/showInfo.php> (Дата обращения: 07.03.2023).

¹⁸⁶ Зингер Л.С. Очерки теории и истории портрета /Л.С. Зингер. — М.: «Изобразительное искусство», 1986. — С. 37.

живописные работы на фотографических снимках, которые фиксировали человека в действии. Остро этот вопрос был поставлен и в области детского портрета. Последний должен был отражать энергию ребенка. Возможно, отсюда частое использование живописцами эффекта неожиданно пойманного кадра как в фотографии. Особенно он был востребован в тех картинах, в которых на передний план выступал мотив детской игры. Ее тогда во многом силами психологов и педагогов стали рассматривать как естественное проявление ребенка и залог его благополучного развития. Данный мотив усиливал бытовой элемент в живописных изображениях. Вторая половина XIX века — время, когда развивалась предметная культура детства, зарождался феномен детской комнаты. Игра стала восприниматься взрослыми не как пустая забава, а как развивающая деятельность. Игровой элемент в детском портрете утрачивал значение суеты сует, став важными маркерами юного возраста. К примеру, просто, без сложного символического подтекста, о детских затеях «рассказывает» в своих портретах-картинах З.Е. Серебрякова.

Понимание сложности детского мира повлияло и на то, что мир детства воспринимался как очень неоднозначное и даже таинственное явление. Например, данная грань образа ребенка проявила себя в образах, созданных М.А. Врубелем. Согласно Л.С. Зингеру, «черты модерна, болезненно отразившиеся в некоторых поздних произведениях Врубеля, почти не коснулись его портретов»¹⁸⁷. Вместе с тем, в изображениях детей разных периодов он переносил на модель собственное видение его самого и мира вокруг, словно пересоздавал дитя по-своему, лепил его. Мальчики и девочки в его картинах зачастую отражали устремленность художника к «сказочным, фантастическим образам»¹⁸⁸. Этот эффект усиливался за счет экспрессивного мазка, особой моделировки формы в мозаичной технике. Он тяготел к изображению детей крупным планом, что давало возможность показать их необычайную серьезность, наделять драматическим звучанием. Его внимание к

¹⁸⁷ Зингер Л.С. Очерки теории и истории портрета /Л.С. Зингер. — М.: «Изобразительное искусство», 1986. — С. 93.

¹⁸⁸ Лапшина Н.П. Мир искусства: очерки истории и творческой практики / Н.П. Лапшина; Ин-т истории искусств. М-ва культуры СССР. — М.: «Искусство», 1977. — С. 12.

ним можно рассматривать как одно из появлений «культы глубокой природы»¹⁸⁹. Например, в портрете родного сына Саввы (1902, Государственный Русский музей), который родился с поврежденной верхней губой, а спустя год умер от воспаления легких, чувствуется тревога отца (рис. 94). Голова малыша окружена своеобразным жабо из белоснежных пеленок — символов трепетной и нежной заботы, желания укрыть и защитить беспомощное создание. Подобный же прием М.А. Врубель использует при написании портрета старушки Кнорре (1883, Государственная Третьяковская галерея). В нем морщинистое лицо модели смягчено мягким кружевом¹⁹⁰. Также и в образе матери ребенка — Н.И. Забелы-Врубель — лицо «возникает из кружев»¹⁹¹ (1898, Государственная Третьяковская галерея). Важно отметить, что портрет ребенка исполнен в период напряженной работы художника над «Демоном поверженным» (1902, Государственная Третьяковская галерея) — этой его антитезе образу Христа. Несмотря на столь важную художественную задачу, М.А. Врубель находит время для написания портрета младенца. Собственное чадо как бы становится воплощением светлого начала, а то время как демон — темного. Вместе они становятся частью «бесконечного мира гармонирующих чудных деталей»¹⁹², выражая мироощущение автора. Детский образ для него стал формой вмещения его «совсем нецивилизованной природы, его детской непосредственности»¹⁹³, жажды волшебства и личной незащитности.

«Девочка на фоне персидского ковра» (1886, Киевский музей русского искусства, Киев), портрет Н.А. Терещенко, не является портретом в полном смысле этого слова. По мнению А.Н. Бенуа, художник «добивался лишь выражения своих мечтаний и грез»¹⁹⁴, а его грандиозные замыслы не укладывались в рамки мольбертной, комнатной живописи и портретной формы (рис. 95). Живописец смело исследовал и анализировал пластику, новые ни на

¹⁸⁹ Коган Д.З. Михаил Александрович Врубель (1856–1910) / Д.З. Коган . — М.: «Искусство», 1979. — С. 40.

¹⁹⁰ Там же. — С. 42.

¹⁹¹ Портрет в России. XX век : из собрания Государственного Русского музея : [каталог] / [сост. Елена Карпова и др.]. — СПб. Palace Editions, 2001. — С. 9.

¹⁹² Коган Д.З. Михаил Александрович Врубель (1856–1910) / Д.З. Коган . — М.: «Искусство», 1979. — С. 40.

¹⁹³ Там же. — С. 131.

¹⁹⁴ Бенуа А.Н. Врубель / А.Н. Бенуа // Мир искусства. — 1903. — № 10, 11. — С. 180.

что не похожие способы изображения. Примечательно, что, согласно Д.З. Когану, именно в этом портрете по-настоящему полно, свободно, раскованно мастер обратился к натуре¹⁹⁵. Детский возраст модели и сила ее витальности не сковывали, а, напротив, освобождали его для творческих поисков. Образ маленькой девочки на портрете сливается с живописной мозаикой ковра, становясь частью изобразительного эксперимента. При этом он утрачивает свое «Я», растворяясь в космосе видения автора. Отсюда и потеря ощущения исторического времени, пространства, возраста. Очень сложно понять, что таится в детской фигурке — «острый и напряженный до безумия взгляд» или «фантастический аромат нежности»¹⁹⁶. Вряд ли дитя по-настоящему обладала такой силой магнетизма и излучала «трагический вопрос»¹⁹⁷, но опозитизированное восприятие автора наделило ее этим.

Подобный подход можно обнаружить и в более поздней «Девочке на фоне фарфора» А.Я. Головина (1916, Государственная Третьяковская галерея). Эта картина также является экспериментом по поискам живописцем особого декоративного решения. Маленькая девочка, дочь дворника, чувствует себя неловко в обстановке господского дома, ей тревожно и неудобно (рис. 96). Но в то же время она гармонично вписывается автором в живописную маэстрию окружающего ее предметного мира. За счет контраста между средой и моделью рождается ощущение «живой прелести, настороженно наблюдающей за исполняющим ее живописцем»¹⁹⁸.

В творческое наследие К.А. Сомова есть этюдные зарисовки с изображениями маленьких детей, как правило, из ближнего круга. В них выражается стремление автора, как и многих его современников, отражать «более глубокие, но робкие и тихие голоса живых существ и вещей»¹⁹⁹. В собственной концепции портретного образа, которая стала развиваться в его

¹⁹⁵ Коган Д.З. Михаил Александрович Врубель (1856–1910) / Д.З. Коган . — М.: «Искусство», 1979. — С. 98.

¹⁹⁶ Ге Н.П. Врубель /Н.Н. Ге // Мир искусства. — 1903. — № 10-11. — С. 186.

¹⁹⁷ Зингер Л.С. Очерки теории и истории портрета /Л.С. Зингер. — М.: «Изобразительное искусство», 1986. — С. 94.

¹⁹⁸ Портрет в России. XX век : из собрания Государственного Русского музея : [каталог] / [сост. Елена Карпова и др.]. — СПб. Palace Editions, 2001. — С. 67.

¹⁹⁹ Метерлинк М. Повседневный трагизм / М. Метерлинк // Мир искусства.— 1899. — № 20-21. — С. 71.

творчестве с конца 1890-х годов, «выражение лица и поза [модели] были по-репински характерны». При этом представляли они собой «своеобразное смешение мечты и действительности»²⁰⁰. Если его женские портреты, отшлифованные до совершенства, считаются отражением вечной женственности, то детские изображения в виде быстро набросанных этюдных образов становятся воплощением чувства «утрачиваемого времени»²⁰¹.

Многие авторы рубежа веков в своем творчестве демонстрировали колебания между прозаической и поэтической трактовкой образа ребенка в портрете. Например, С.В. Малютин портрет неизвестной девочки (1894, Самарский художественный музей) или сына Владимира в младенчестве (1895, Государственная Третьяковская галерея), на первый взгляд, создает в духе передвижников²⁰², близко к ранее упоминаемой нами «диалоговой» форме. Однако включение в изображение девочки таких символических деталей, как нежных ландышей и раскрытой книги, а в портрет мальчика, игрушек и пленэрного фона, придает образам поэтичность (рис. 97, 98). В более позднем портрете дочери Оли (1902, Государственный Русский музей) чувствуется поэтическая трактовка болезненно нежного образа, напоминающего детские погрудные портреты начала XIX века. Вместе с тем, в изображении подросткового сына (1912, Екатеринбургский музей изобразительных искусств), смотрящего на зрителя испытующим взглядом, показан уже не детский характер, а «напряженная жизнь интеллекта»²⁰³. Вторит этому и очень сдержанный колорит, который не встречается в ярких салонных работах С.В. Малютина (рис. 99).

Жизнеутверждающий взгляд на маленькие модели имел близкий к «Миру искусства» Б.М. Кустодиев. В детском портрете он тоже обращался к образам своих собственных детей — сына и дочери. Художник создал целую галерею их

²⁰⁰ Лапшина Н.П. Мир искусства: очерки истории и творческой практики / Н.П. Лапшина; Ин-т истории искусств. М-ва культуры СССР. — М.: «Искусство», 1977. — С. 27, 87.

²⁰¹ Портрет в России. XX век : из собрания Государственного Русского музея : [каталог] / [сост. Елена Карпова и др.]. — СПб. Palace Editions, 2001. — С. 9.

²⁰² Зингер Л.С. Очерки теории и истории портрета /Л.С. Зингер. — М.: «Изобразительное искусство», 1986. — С. 221.

²⁰³ Там же. — С. 226.

изображений, причем в разное время, от младенчества до подросткового возраста. На их примере можно проследить поиски автором особой образности, связанной с духом времени, его эксперименты с декоративным и пластическим строем полотен. Детские портреты при этом относились к тем, которые «не заказные», то есть написанным «не натурально и грубо вещественно, а условно красиво»²⁰⁴. Под его кистями рождались сильно стилизованные изображения. «Дети в маскарадных костюмах» (1909, Государственный Русский музей) или «Мальчик с Мишкой» (1907, Государственная Третьяковская галерея) — это стилизованное обращение к прошлому (рис. 100, 101). В картине «Японская кукла» (1908, Государственная Третьяковская галерея) или «Утро» (1904, Государственный Русский музей) — желание передать прелесть от радостного мгновения бытия маленького человека (рис. 102, 103). В них много красок и света, сочно и с доброжелательным юмором переданы подробности быта моделей, их привычки. Таков, например, немного комичный портрет дочери Ирины с собакой Шумкой (1907, Самарский областной художественный музей). Примечательно, что мотивы куклы и окна использовались и М.В. Добужинским в картине «Кукла» (1905, Государственная Третьяковская галерея) или акварельной работе «Сад» (1909, Государственная Третьяковская галерея). Вместе с тем, в этих работах без лица ребенка эти же мотивы приобретали характер «смертельного ужаса» и «тревоги»²⁰⁵. Тема детства у М.В. Добужинского связывается с чем-то старым, умирающим, изолированным и уходящим в прошлое, что, вероятно, связано с эмоциональным миром самого автора (рис. 107, 108).

«Сверстник мирискусников» В.Э. Борис-Мусатов создавал цветущие красками идиллические миры, напоминающие «величавую гармонию»²⁰⁶ декоративных «миров» Пюви де Шаванна. Однако в отличие от французского художника-модерниста российский мастер населял их детьми. Например, в картине «Майские цветы» (1894, Государственная Третьяковская галерея)

²⁰⁴ Там же. — С. 208.

²⁰⁵ Лапшина Н.П. Мир искусства: очерки истории и творческой практики / Н.П. Лапшина; Ин-т истории искусств. М-ва культуры СССР. — М: «Искусство», 1977. — С. 220, 289.

²⁰⁶ Художественная хроника // Мир искусства. — 1902. — № 1-2. — С. 1.

девочки в белоснежных платьях вплетаются в живописную канву цветущего сада, перекликаясь с белыми пятнами цветов не то яблони, не то вишни (рис. 109). Лица моделей не видны, а фигурки даны обобщенно. Они — часть универсума природных форм, поэтому их личины уже не так важны. Таким же кажутся «Мальчик с собакой» (1895, Харьковский музей изобразительного искусства) или «Мальчик в шляпе» (1898, Государственный Русский музей).

1905–1907-е годы — период переоценки ценностей в творческой деятельности многих отечественных художников, связанной с острым чувством перелома²⁰⁷. В то время бывшие бунтари в искусстве превратились в эталоны для подражания. Тогда же, как с горечью отмечал А.Н. Бенуа, «трудно было мечтать о парнасском симбиозе, о гармонии контрастов, о многообразии в едином»²⁰⁸. Новое поколение авторов уже не разделяло идеи ни передвижников, ни мирискусников²⁰⁹. В их работах исчезал интерес к детскому образу как форме самовыражения и росло внимание к вещественному окружению дитя, приятным и не очень моментам ее жизни. Так, З.Е. Серебрякова создавала портреты своих детей в виде бытовых сценок, решенных звучно и ярко. Для работ мастера характерно многообразие композиционных решений, сложные трехчетвертные развороты фигуры и головы, внимание к деталям. Причем в каждом таком изображении чувствуется сама художница. И это не только кровное родство (например, миндалевидные по форме глаза или легкая меланхоличность), но и то, что изображения детей мыслятся ею как ее продолжение, в том числе, художественных поисков, которые предпринимались ею ранее в автопортретах. Лица детей даны крупным планом, а фигуры будто срезаны, как и элементы интерьера (рис. 110). Она вплетала их в декоративную связь с натюрмортом и обстановкой. Ребенок помещается в уютный мир осязаемой красоты, спрятан от бурь и невзгод реальности, которые в революционную пору было множество. Детские образы

²⁰⁷ Лапшина Н.П. Мир искусства: очерки истории и творческой практики / Н.П. Лапшина; Ин-т истории искусств. М-ва культуры СССР. — М: «Искусство», 1977. — С. 220.

²⁰⁸ Бенуа А.Н. Возникновение «Мира искусства» / А.Н. Бенуа. — Л., 1918. — С. 56.

²⁰⁹ Лапшина Н.П. Мир искусства: очерки истории и творческой практики / Н.П. Лапшина; Ин-т истории искусств. М-ва культуры СССР. — М: «Искусство», 1977. — С. 163.

для художницы стали попыткой бегства в мир детства и соотносимой с ним чистой красоты.

И.М. Гофман отмечала близость работ З.Е. Серебряковой, особенно картины «За завтраком» (1914, Государственная Третьяковская галерея), с портретом Вари Адоратской Н.Н. Фешина (1916, Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань). Н.Н. Фешин также использует поэтическую формулу детского портрета в ходе творческих поисков. Маленькие модели даны им крупным планом или в полный рост в зависимости от тех художественных задач, которые он ставил перед собой. Как правило, они изображены либо на глухом фоне, либо в детализованном интерьере. Все работы, начиная от ранних, как, например, портрета Алеши Теплова (1904), до изображений повзрослевшей дочери Ии 1920-х годов носят характер быстрых этюдов, схватывающих мгновение жизни ребенка, его живость (рис. 111–113). Способствует этому «широкий, льющийся, будто стекающий по полотну краской мазок»²¹⁰.

Нередко детские образы становились цитатами из образных систем прошлого, которые, согласно А. Белому, представляли собой «своеобразное сочетание старых приемов или их большей детализацией»²¹¹. Например, Л.С. Бакст, который, как он сам признавался, обожал детей и стариков²¹², часто обращался к образам мальчиков и девочек. Хорошо известны пастельные портреты с изображением М.М. Клячко (1890, Государственный Русский музей), Л.П. Гриценко (1903, Государственная Третьяковская галерея) и т.д., а также ряд графических работ. В них художник стремился показать «детскую душеньку», в которой находил созвучие своей душе (рис. 117, 118). При подготовке декораций к балету «Фея кукол» Л.С. Бакст, прекрасно зная тонкости детского мира, сумел изобразить «кукольное царство посредством

²¹⁰ Лапшина Н.П. Мир искусства: очерки истории и творческой практики / Н.П. Лапшина; Ин-т истории искусств. М-ва культуры СССР. — М.: «Искусство», 1977. — С. 28.

²¹¹ Метаморфозы творческого Я художника. Сборник статей. / Отв. ред. О.А. Кривцун. — М.: «Памятники исторической мысли», 2005. — С. 224.

²¹² Теркель Е.А. Лев Бакст. Семья и творчество / Е.А. Теркель // Журнал «Третьяковская галерея». — 2008. — № 1 (18). — С. 69.

остроумной комбинации детских игрушек»²¹³. Мастер, согласно Н.П. Лапшиной, в то время как раз приходит к характерной «жизненно-случайной» композиции²¹⁴. Он часто использует эффект случайности, подчеркивает выразительность и динамичность позы, декоративность силуэта. Примером тому может служить портрет сына Андриюши (1908, Государственная Третьяковская галерея). Такие изображения решались им в гораздо более светлой гамме, чем портреты взрослых. Л.С. Бакст передавал их, как и многие современники, в «лапидарной» форме²¹⁵, архаичной и близкой той, что проявит себя в искусстве авангарда²¹⁶.

2.4 Детский мир в творчестве салонных портретистов и поздних академистов: клише золотого детства

При анализе развития детского портрета второй половины XIX века невозможно не затронуть так называемое салонное искусство и (или) познеакадемическую живопись. М.А. Посохина пишет, что оно «внешне красивое, но пустое по содержанию, в отличие от искусства реалистического долгие годы не привлекало внимание исследователей»²¹⁷. Однако на данный момент намечается рост интереса к этим явлениям, выразившийся, например, в создании книги «Идеальное искусство. Позднеакадемическая и салонная живопись. Альбом» авторства Е.В. Нестеровой (2012), а также в ряде публикаций иных авторов, посвященных творчеству того или иного живописца. В данных трудах предпринимаются попытки дифференциации указанных явлений в контексте развития русского искусства и понимания сути каждого из них. На примере детских портретов можно более четко обозначить особенности данных феноменов, в том числе в отношении трактовки модели и сотворения художественного образа.

²¹³ Лапшина Н.П. Мир искусства: очерки истории и творческой практики / Н.П. Лапшина; Ин-т истории искусств. М-ва культуры СССР. — М: «Искусство», 1977. — С. 134.

²¹⁴ Там же. — С. 127.

²¹⁵ Бакст Л.С. Пути классицизма в искусстве / Л.С. Бакст // Аполлон. — 1909. — № 3. — С. 50, 61.

²¹⁶ Там же. — С. 36.

²¹⁷ Посохина М.А. А. Харламов и салонное искусство / М.А. Посохина // Власть. — 2017. — № 2. — С. 84.

Традиционно под салонным портретом в отечественном искусствоведении понимается парадное или полупарадное изображение человека, созданное по заказу и в соответствии с теми тенденциями, которые диктовали модные западноевропейские выставки, такие, например, как, парижские салоны²¹⁸. Заказчики подобных портретов, которые являлись не только представителями дворянства, но и буржуазии, перенимали традицию формирования фамильных галерей. Между тем детский вариант такого изображения презентует модель иначе, чем в парадных и полупарадных, и даже камерных портретах детей первой половины XIX века, когда не было еще водораздела между «салонным» и «не салонным». В портретах живописцев, которые чутко чувствовали тенденции салонного искусства, дети вели себя вовсе не так примерно, не так скромно, как ранее, и совсем не с той же серьезностью, которая была свойственной детским образам русских художников прошлого. Маленькие девочки демонстрировали свою пока еще не осознанную ими самими, но видимую автору женскую чувственность; мальчики — либо мужественность, либо излишнюю детскость. Вот в этих «слишком», «чересчур» и кроется то, что отличает детский портрет в исполнении салонного художника от тех, которые дистанцировались от них. При этом такой портрет отвечал бы и модным тенденциям. Спросом у них пользовались те живописцы, которые знали и умели писать так, как принято в Европе. Благо, тогда уже была развита сеть журналов по искусству, техники репродуцирования, налаживался процесс экспонирования работ иностранцев, участились поездки наших соотечественников за рубеж и т.д.

Внимание к тому, как художники, специализирующиеся на создании заказного детского портрета в России, интерпретировали находки западных авторов, соединяли их со своими представлениями, является предметом исследования в рамках данного раздела. Разумеется, проведение подобного анализа требует глубокого понимания процессов, которые происходили не только в России, но и в Западной Европе, а также в США. Более того

²¹⁸ Там же. — С. 84.

проблемным моментом является и то, когда именно, по каким причинам возник характерный для салона подход к изображению ребенка, где та отправная точка, определение которой поможет лучше понять суть отличия салонного от не салонного детского портрета.

Ответ на данный вопрос, видимо, кроется в том, что во второй половине XIX века менялось само отношение к детству. Если в начале столетия взрослые понимали особость детского мира, то в рамках его второй половины они стали погружаться вглубь этой новой, и, как оказалось, полной тайн, открытий и неожиданностей вселенной. Этому активно способствовали успехи детской психологии и физиологии, а также развивающаяся педагогика. Зачинателем детской психологии и физиологии вполне может считаться Ч. Дарвин, который, начиная с 1840-х годов, стал анализировать развитие одного из своих детей так, словно тот был представителем живого создания неизвестного вида²¹⁹. Позже психофизиолог У. Прейер в книге «Душа ребенка» предложил методику оценки психического состояния ребенка. И только в конце столетия в США психолог-педагог Дж. Стэнли Холл стал издавать журнал «Педагогическая семинария», который и был посвящен детской психологии и педагогике. Тогда же стали появляться тесты, связанные с изучением детского интеллекта и психического состояния, а затем были учреждены клиники для лечения психических заболеваний у детей.

Влияние на иное понимание мира детства оказали изменения и в социальном устройстве общества. Согласно исследованиям детства, в большинстве западных стран смерть ребенка ранее виделась как неудачное, но вполне естественное и закономерное явление. Однако с середины XIX века в ней стали видеть социальную и политическую проблему²²⁰. Между 1860-ми и 1920-ми годами росло движение по борьбе с детской смертностью, а также защите прав детей. В связи с потребностью в расширении рынков товаров

²¹⁹ Child psychology discipline [https: This article was most recently revised and updated by Jeannette L. Nolen. By The Editors of Encyclopaedia Britannica \[Электронный ресурс\]. — Режим доступа: //www.britannica.com/science/child-psychology](https://www.britannica.com/science/child-psychology) (Дата обращения 26.04.2023).

²²⁰ Chernyaeva N. Chapter 2 Laying the foundation of “modern childhood” in Russia: the “protection of motherhood and infancy” movement, 1890–1917 // Nineteenth Century Childhoods in Interdisciplinary and International Perspectives. Series: Archaeology of Childhood. — 2018. — Vol. 6. — pp. 34-48.

массового производства нужны были новые категории покупателей. В качестве такой целевой категории выделялись родители и их дети. Для них начали создавать специальные изделия — игрушки и товары по уходу за детьми²²¹. На них стала работать и реклама. Она во многом и определяла то, каким взрослые видят ребенка или хотели бы его видеть. Внимательные художники, которые на первых порах и занимались оформлением вывесок и упаковок, чутко улавливали те визуальные и идейные послы, которые предлагала формирующаяся индустрия детства. Они стремились угодить вкусам современного им заказчика. Наблюдался и процесс переноса популярных и модных рекламных образов в живописные изображения конкретных детей, как правило, представителей среднего и высшего класса. Во многом именно так и рождался салонный детский портрет, а вместе с ним и представление о золотом детстве.

Какие же образы детей предлагала реклама, адресованная их родителям? Поскольку, уже начиная с рубежа XVIII и XIX веков, ребенок мыслился как чистое и невинное создание, то и период его взросления следовало делать максимально беззаботным и светлым, то есть тем самым золотым детством. Именно таким счастливым, здоровым, окруженным материальными благами как выразителями любви и заботы со стороны взрослого и надлежало изображать ребенка. На многочисленных открытках, этикетках, упаковках красовались розовощекие мальчики и девочки, которые были одеты в модные платья и костюмы, отдыхали или развлекались, а порой с большой радостью выполняли какое-то дело. Многие такие образы создавались руками профессиональных живописцев и графиков, что способствовало достаточно высокому уровню изображений. Поэтому не удивительно, что салонные портретисты и их заказчики с радостью примеряли похожие и столь знакомые милые образы и на своих детей. Важно еще и то, что создание подобных образов требовало внесения элементов жанра в пространство живописного

²²¹ Haynes M. Children and Advertising History. — 2015 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://www.researchgate.net/publication/309565990_2015_Children_and_Advertising_History (Дата обращения 16.04.2023).

портрета, и это художники, как салонные, так и относящие себя к прогрессивному лагерю, охотно делали.

Детский портрет в русской салонной живописи переживал расцвет на протяжении почти всего XIX столетия, и развивался он в рамках романтической концепции детства. Тогда-то изображения мальчиков и девочек перестали копировать облик и повадки своих родителей на парадных и камерных портретах, а оказались в своем обособленном мире. Ощувив и осознав особость детского мира, живописцы по желанию родителей и опекунов маленьких моделей начали искать какие-то специальные средства обозначения такого отличия. Сначала это были идеализированные образы маленьких ангелов, древних богов любви, безмятежных обитателей садов и парков, играющих с барашками или ловящих птиц. Современники века, воспитанные на идеях просветителей и идеалистической немецкой философии, видели в детстве и действиях ребенка проявления божественного творческого начала²²². Между тем в связи с постепенным угасанием романтических тенденций ряд мастеров обратились к реализму. Критическая направленность живописцев на явления общественной жизни привели к тому, что интимные и далеко не злободневные образы сходили с арены мейнстрима. В детском портрете, прежде всего относящемся к личной жизни авторов, востребованными стали простые и камерные изображения, подобные тем, что можно встретить в творчестве П.А. Федотова, Н.Н. Ге, Н.А. Кошелева и др. Данные работы отличает от тех, что были созданы в начале XIX века, один немаловажный факт. Их создавали по личной инициативе, не на заказ, а чтобы запечатлеть интересную художнику своим становлением личность ребенка из ближнего круга.

Вместе с тем, подавляющая масса детских портретов в живописи XIX века — это заказные работы. Они создавались по желанию взрослого человека, в соответствии с модными тенденциями, то есть с оглядкой на столичных мастеров, и, как следствие, иностранных, которых приветствовала публика и

²²² Теория развития ребенка. Сайт «История педагогики», 2006–2010 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://web.archive.org/web/20110111100818/http://www.gala-d.ru/parts/1086-part5.html> (Дата обращения: 15.04.2023).

знаменитых парижских салонов, и других выставочных площадок в Европе, а затем и в Северной Америке. Эталонными портретистами для Европы были Фридрих фон Амерлинг и Франц Ксавьер Винтехальтер, Тома Кутюр, Дж. Хейллар, Вильям-Адольф Бугро и др. Фридрих фон Амерлинг продолжал традицию прелестных детских «головок». Франц Ксавьер Винтехальтер уверенно чувствовал себя в пространстве парадного ростового портрета. Тома Кутюр увлекался тематическими и аллегорическими композициями, а Вильям-Адольф Бугро — интимными поясными портретами с атрибутами в виде игрушек и книг.

Многие салонные художники из России бывали за границей, выставлялись там, а то и вовсе уезжали туда. К тому же в то время уже существовали журналы, популяризирующие искусство, развивались техники печати и, конечно же, фотография. Кстати, именно светопись в итоге начала составлять главную конкуренцию заказному детскому портрету. Однако фотокарточки удовлетворяли потребность лишь в фиксации и документации этапов жизни маленькой модели, а вот вопрос утверждения ее особого социального статуса, принадлежности к роду, визуальной преемственности за счет помещения в семейные галереи оставался открытым. Более того нарождавшийся класс буржуа в России также перенимал некоторые традиции дворянства, в том числе в отношении формирования домашних портретных галерей. В них непременно должны быть эффектные, живописные портреты, написанные согласно тому, что считалось уместным и модным. Это и побуждало живописцев искать такие формулы представления мальчиков и девочек, которые бы продолжали, с одной стороны, прежние традиции, с другой, отражали инновации, да еще и конкурировали с бурно развивающейся фотографией. Те же проблемы стояли и перед западными салонными художниками, а их решения, вполне вероятно, могли становиться источником вдохновения и для наших живописцев.

Между работами российских и западных салонных мастеров и в художественном, и идейном плане много общего. Например, художественные

решения, которые были использованы в картине «Прятки» Дж. Хейллар, написанной в 1871 году, в определенной степени повторились в портрете детей 1882-го года работы блестящего портретиста К.Е. Маковского (Государственная Третьяковская галерея, Москва). Маленькие герои и там, и тут окружены цветущим садом, напоминающим райские кущи. Правда, дети Дж. Хейллар прячутся в тени, тогда, как мальчик и девочка в работе русского художника ярко освещены солнцем, демонстрируя, пусть и косвенную, но причастность к труду в саду за счет инструментов и плодов. Правда, есть в этом элемент бутафорности, постановочности, так как дети явно играют в юных садовников, а не трудятся в реальности.

Использование салонными художниками достижений крупнейших мастеров современности и прошлого позволило критику и адепту передвижничества В.В. Стасову обвинять их в «жалкой “художественно-технической” фразеологии»²²³. Между тем изображения детей данными авторами, как правило, выполнялись с большим мастерством, и были чрезвычайно эффектны по своему содержанию. Заказчикам нравилось умение таких портретистов передавать сходство, но с умеренной долей идеализации модели²²⁴. Мастера вводили элементы сюжетности, сентиментальные нотки, время от времени допуская даже эротизм, особенно в отношении девичьих образов.

Салонные портретисты стремились угодить желанию заказчиков видеть в своем ребенке милое и чистое сердцем создание, но окруженное прелестными и знакомыми ему вещами. Так характерное под их кистью соединялось с идеальным. Психологизм в этом случае уходил на второй план. Одинаково милостивые девочки утопали в бантах и кружевах, уподобляясь прекрасным цветочным бутонам. Прилежные мальчики представляли в окружении игрушек и книжек. Правда, последние казались чуть более взрослыми, чем они есть на самом деле, так как они должны были в память о прежних традициях

²²³ Чернышев Н. Во имя правды жизни / Н. Чернышев // Журнал «Художник». — 1971. — № 12. — С. 1.

²²⁴ Идеальное искусство: позднеакадемическая и салонная живопись: [альбом] / Е.В. Нестерова. — М.: Бертельсманн, 2012. — С. 225.

художественной презентации производить впечатление «больших господ». При этом у каждого художника мера сходства и идеализации, а также степень насыщения образа штампами золотого детства была своя. Между тем такие образы в салонных портретах вовсе не кажутся такими вымученными и приторными, как, например, дамские. Салонность преподносила детскость с самых привлекательных сторон, а последняя сама по себе снимала возможность любой фальши.

В мире золотого детства в детском портрете салонных художников есть еще одно важное отличие. В них нет развития, так как максимум уже достигнут. Любой намек на взросление здесь — утрата связи с волшебным миром детства, старение и тлен. Видимо, чтобы хоть как-то компенсировать это безвременье и отсутствие примет зарождающейся личности, живописцы, придерживающиеся рассматриваемого концепта, изображали детей в сложных поворотах, в движении, часто играющими. Данная черта заметно отличало их от ставшей модной светописи, которая, вместе с тем, была гораздо более доступной. При этом детские портреты, выполненные на заказ, напоминали ростовые фотографии, сделанные в ателье. Дети на них представляли на фоне сменного задника с изображением изысканных кабинетов или пасторальных пейзажей. Их окружала резная мебель и разного рода бутафория. Такими же расцвеченными фотокарточками, а зачастую они ими и были, выглядели пасхальные и рождественские открытки с мальчиками и девочками, которые разыгрывали трогательные сценки, связанные с тематикой праздников.

Популярность фотографии, ее доступность и способность точно фиксировать облик ребенка вынуждала портретистов изображать модели еще более ярко, декоративно, эффектно, динамично. Вместе с тем живописцы весьма охотно пользовались приемами светописи. Например, в портрете семейства Турчаниновых (1848, Государственная Третьяковская галерея) С.К. Зарянко применил фото-прием в виде перекрывания переднего плана²²⁵.

²²⁵ Бойко А.Г. О русской живописи в свете фотографии: от Брюллова и Шишкина до Булатова и Шорина. Часть 1. Лекция. Росфото. Музейно-выставочный комплекс. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://rosphoto.org/visit-online/lectures/ag-boiko-russian-art/> (Дата обращения: 17.03.2023).

Он помог мастеру запечатлеть естественность жизни, характерную неуклюжесть юной модели, а также то, что ей многое позволялось родителями (рис. 120). Скорее всего, в основе картины лежал фото-эскиз, который нравился родителям, поскольку достоверно отражал уклад их жизни. Близки подходу С.К. Зарянко и работы А.Т. Маркова — автора множества очень динамичных детских образов²²⁶. Художник придавал своим работам легкость и непосредственность. Это отличало его произведения от более сдержанных образов, выполненных его современниками, такими, как, например, Л.Ф. Жолейко и В.А. Бобров.

Образцами салонного детского портрета того времени можно расценивать и произведения К.Е. Маковского. Портрет от «великого Кости» — это настоящий бренд того времени, в том числе в отношении детей. Мастер удачно соединял трогательность и соблазнительность своих юных моделей²²⁷. Среди таких произведений: «Портрет детей Стасовых» (начало 1870-х, Государственный Русский музей), «Дети господина Балашова» (1880, Рыбинский музей-заповедник, Рыбинск), Семейный портрет (1882, Государственный Русский музей), портрет мальчика в матроске (конец XIX века, Нижегородский музей-заповедник, Нижний Новгород), портрет девочки (1900-е годы, Государственный Эрмитаж), портрет мальчика Мордвинова (1900, Нижегородский музей-заповедник, Нижний Новгород) и др. Для этих портретов характерна декоративность и эффектность цветовых соотношений, игривость и динамичность моделей, роскошь деталей, умеренная степень идеализации (рис. 121–126). Портреты собственных детей К.Е. Маковский создал в том же ключе, но при этом вносил момент повествовательности, сближаясь с поэтической трактовкой. Он помещал их образы в роскошное и насыщенное красивыми предметами пространство мастерской, гостиной или сада. К числу таких портретов можно отнести «Дети художника в саду» (1882, Тверская областная картинная галерея), «Маленький антиквар» (1884,

²²⁶ Идеальное искусство: позднеакадемическая и салонная живопись: [альбом] / Е.В. Нестерова. — М.: Бертельсманн, 2012. — С. 212.

²²⁷ Там же. — С. 215.

Нижегородский музей-заповедник, Нижний Новгород) и некоторые другие. Названные черты делали детский портрет в его исполнении оптимальным для демонстрации в гостиных того времени. Это было принципиально важным, так как портреты и создавались для того, чтобы гости дома видели их и по ним оценивали владельца.

На представление о том, каким должно быть золотое детство, отраженные в портрете, влияли и различные явления массовой культуры. Характерным примером является то, что после 1886 года мир буквально захлестнула мода на образ героя книги «Маленький лорд Фаунтлерой» Ф.Э. Бернетт. Это касалось и костюма, и прически, и манеры поведения мальчиков. Пожалуй, впервые в живописном портрете юные модели мужского пола перестали выглядеть, как взрослые отцы, а обрели нечто свое, оригинальное. Модели представляли в портретах в коротеньких бархатных штанишках, белых рубашках с кружевными воротниками. Их головы украшали длинные локоны, что, вероятно, вызывало наибольшие протесты у сорванцов. Золотое детство — это не всегда радость для того, кто по замыслу автора его проживает. Например, К.Е. Маковский не позволял своему сыну обрезать золотистые кудри, даже тогда, когда тот входил в пору юности. Таким он и изобразил его на одном из портретов (1887, Государственная Третьяковская галерея).

Своеобразным протестом против засилья таких образов мальчиков и девочек в портрете художников парижских салонов стала работа американской художницы М. Кассат, которая была близка кругам импрессионистов, — «Маленькая девочка в синем кресле» (1878, Национальная художественная галерея в Вашингтоне). Это работа впервые появилась на четвертой выставке живописи импрессионистов в 1879 году. Здесь маленькая девочка в отличие от ее сверстниц с полотен салонных художников представлена в неловкой, но вполне соответствующей детскости позе, буквально утопающей в кресле в салоне взрослой дамы. Ряд западных историков искусства считают этот образ самым радикальным на тот момент, а также видят в нем демонстрацию

трудностей и ограничений, с которыми сталкивается ребенок во взрослом мире, выражение скуки буржуазного мира²²⁸.

Эпигоны академизма предпочитали двойной или групповой портрет часто с жанровыми мотивами. Более того прелестные головки и незатейливые сценки с детьми в духе Ж.-Б. Грёза или П. Ротари пользовались спросом на арт-рынке, так как замечательно смотрелись в интерьерах. Таковы, к примеру, портреты детей кисти А.А. Харламова, Ю.Я. Лемана, Н.Е. Рачкова и др., которые обеспечивали публику в меру приторными и идеальными изображениями мальчиков и девочек²²⁹. В них также проступали черты реального ребенка. Например, в 1870–1880-х годах А.А. Харламов обращается к детским головкам и незатейливым сценкам²³⁰, а в качестве модели использует родную дочь²³¹. Отчасти это позволяет придать его работам дополнительную прелесть, даже некоторый психологизм. Однако последний стоит на втором плане, так как на таких картинах все же важнее изобразить ребенка как можно красивее и эффектнее (рис. 127–130). За вдохновением, видимо, он обращался к работам итальянских караваджистов, а его ростовые портреты напоминают коммерчески успешные образы европейцев Ш. Шампеля, Э.А. Сэна и Б. Пикарда. В изображениях маленьких девочек, создаваемых для продажи, они, как и А.А. Харламов, ориентируясь на вкусы публики, вносили и некоторые элементы эротизации образов за счет поз, невинно спущенных плечиков платьев, томных взглядов маленьких моделей.

Вывод:

Детский портрет в русской живописи начала XIX века вплоть до 1840-х годов обладает следующими чертами:

²²⁸ Strasnick St. “Degas and Cassatt: The Untold Story of Their Artistic Friendship” // ARTnews. Archived from the original on 28 March 2014 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.artnews.com/art-news/news/national-gallery-show-explores-artistic-friendship-of-degas-and-cassatt-2420/> (Дата обращения: 21.04.2023).

²²⁹ Идеальное искусство: позднеакадемическая и салонная живопись: [альбом] / Е.В. Нестерова. — М.: Бертельсманн, 2012. — С. 218.

²³⁰ Посохина М.А. А. Харламов и салонное искусство / М.А. Посохина // Власть. — 2017. — № 2. — С. 84.

²³⁰ Там же. — С. 86.

²³¹ Идеальное искусство: позднеакадемическая и салонная живопись: [альбом] / Е.В. Нестерова. — М.: Бертельсманн, 2012. — С. 219.

— В портрете вырабатываются такие варианты изображений детей, как ангелы, «благородные дикари», герои и преобразователи, в которых выражается восприятие и понимание взрослыми детского мира как особого социокультурного явления, отличного от взрослости.

— Детский портрет в художественном плане «освободился от былой скованности, стал естественным и психологически более сложным»²³².

Прозаическая трактовка портретного образа ребенка характерна для творчества представителей критического реализма, хотя к ней обращались и «поздние академисты», и художники-мирискусники, и предполагает следующие особенности:

— Ребенок изображается художниками свободно и просто, без прежней идеализации и, как правило, в домашней обстановке, редко на фоне пейзажа; преобладает погрудная композиция, а фигура модели передается соразмерной зрителю.

— Детский образ перестает быть воплощением идеалов, а начинает выражать помимо внешнего сходства и жизнь души маленькой модели, что влечет отказ от сложной атрибутики и символики, которые могли бы перетянуть на себя внимание с модели.

— Выделяются такие типы изображения, как детский портрет с элементом повествовательности в синтезе с бытовым жанром, близкий портрету-картине, и диалоговый, то есть детский портрет с минимумом атрибутики и бытовых мотивов.

Детский портрет в творчестве отечественных художников конца XIX – первых десятилетий XX века можно отнести к поэтической формуле трактовки образа ребенка, особенность которой заключается в следующем:

— Детский портрет приближается к типу портрет-картина с элементами жанра, натюрморта и пейзажа, что помогает авторам выражать «прелесть подлинной детскости»²³³;

²³² Турчин В.С. Русский портрет эпохи романтизма: автореферат дисс. ... канд. искусствоведения: 823 / Турчин Валерий Стефанович. — М., 1969. — С. 13.

²³³ Мои воспоминания / Авт-сост. А.Н. Бенуа; Отв. ред Д.С. Лихачев. Т. 2. — М.: «ЁЁ Медиа». — С. 356–358.

— Моделями для портретистов становятся преимущественно собственные дети или отпрыски знакомых, что предоставляет им больше творческой свободы и делает портрет пространством для художественных экспериментов.

— Характерное для того периода представление о внутреннем мире ребенка как сложном, многогранном и даже противоречивом явлении, обусловленное успехами детской психологии и педагогики, влияет на то, что образы мальчиков и девочек передаются своеобразно, с особой смысловой интонацией красотой формы и цвета.

В детских портретах салонных художников и поздних академистов присутствуют следующие отличительные черты:

— Портрет ребенка в исполнении таких авторов отражает стереотипные представления о золотом детстве и сохраняет черты парадного портрета и напоминает идеализированные рождественские и пасхальные открытки, студийные фотографии.

— Яркость и сочность цвета, подчеркнутая декоративность служат не только средством передачи клишированного представления о золотом детстве, но и являются инструментом усиления декоративности изображений в условиях конкурентной борьбы с развивающейся фотографией.

— Большинство детских портретов такого рода создаются на заказ или из расчета быть проданными, следовательно, их авторы предлагают заказчикам не выражение своеобразия становящейся личности юной модели, а роскошь фактур, яркость красок, эффектность образов, переданных, как правило, с большим мастерством исполнителями.

Таким образом, в течение XIX века портреты детей обретали все новые варианты исполнения, которые либо развивали прежние типы, либо предлагали новый взгляд и трактовку ребенка и мира детства.

III ГЛАВА

ДЕТСКИЙ ПОРТРЕТ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЖИВОПИСИ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА: КОНСТРУИРОВАНИЕ ДЕТСТВА

Рассматриваемый век подарил человечеству «грандиозную грамматическую инверсию»²³⁴, в которой пересматривалось отношение человека к действительности, не говоря уже о «жизни зародышах». Этот процесс начался с наступлением нового столетия, когда в области философской мысли и педагогики шли поиски «нового человека», его «истоков» и совершались попытки «творения нового» трудами Н.Ф. Федорова, В.С. Соловьева, Н.А. Бердяева, И.А. Ильина и других деятелей Серебряного века. Вполне соответствовало этим исканиям и то, что происходило в творческой сфере, когда художники пытались кардинально поменять художественный язык и образность искусства. Влияло это и на детский портрет, который практически полностью ушел в личное пространство авторов, и представлял собой поле для их экспериментов с различными способами изображения модели. Например, в свете авангардных исканий 1910-х годов такие работы все более лишались примет детскости, в них редко проступали черты реальных детей.

В советской России на волне революционных преобразований образ ребенка совершил «переход» от архетипа божественного Ребенка к материалистическому пониманию его сущности. Представители российской культуры были свидетелями гибели старого мира и пытались строить на его обломках «новый мир»²³⁵, в котором особая роль была отведена детям. Однако в рамках авангардных течений в первые годы власти Советов их представители часто обезличивали юную модель. Складывается такое впечатление, что при

²³⁴ Фещенко В.В. Внутренний опыт революции в русской поэтике / В.В. Фещенко // Семиотика и Авангард: Антология / Ред.-сост. Ю.С. Степанов, Н.А. Фатеева, В.В. Фещенко, Н.С. Сироткин. — М.: «Академический Проект», «Культура», 2006. — С. 286.

²³⁵ Димке Д.В. Детство внутри утопических проектов: концепция и технология / Д.В. Димке // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. — 2012. — № 1 (17). — С. 15.

написании портрете ребенка они просто не знали, о чем следует «говорить» в портретном образе. На тот момент воспитательных идеалов молодого советского общества не было сформулировано. Согласно М. Эпштейну, модернизм «стремится упразднить культурную условность и относительность знаков и утвердить стоящую за ними бытийную безусловность»²³⁶. В тот период индивидуализированные представления о ребенке сменялись на коллективную идентичность, в рамках которой обособленный образ мальчика или девочки уже был не уместен. Например, индивидуализированный метод проектов, заимствованный из американской педагогики, превратился в бригадно-трудовой метод советской школы.

Как отмечал философ, педагог и психолог тех лет П.П. Блонский, «мы живем сейчас [в 1920-е годы] в эпоху великой ломки прежней духовной культуры, когда перестраивается все человеческое знание, когда и математика испытывает ряд великих изменений»²³⁷. Данная «ломка» трансформировала и понимание детства в представлениях взрослых. Первые годы установления новой власти, тяжелейшим образом сказались на благополучии детей, росте беспризорности и смертности, о чем, например, свидетельствуют не только статистические данные и документальные источники, но и художественная рефлексия авторов тех лет. Например, в автобиографической повести «Кондуит и Швамбрания», написанной Л. Кассилем в 1928–1931 годах, мир главных героев полностью переворачивается в связи с революцией и принуждает их вместе с взрослением слишком быстро расстаться с придуманной волшебной страной, то есть детством. Еще один показательный пример — сборник рассказов под названием «Ненужное детство. Рассказы 1920-х годов о детях», раскрывающие грани тяжелейшего положения тех лет. На этом фоне контрастно выглядит творчество писателей-эмигрантов. Они с помощью образов детства в автобиографической прозе вели «литературный диалог с прошлым и будущим». Это были во многом попытки осмыслить собственную

²³⁶ Эпштейн М. От модернизма к постмодернизму: диалектика «гипер» в культуре XX века /М. Эпштейн // Новое литературное обозрение.— 1995. — № 16. — С. 35.

²³⁷ Красовицкая Т.Ю. Модернизация российского образовательного пространства. От Столыпина к Сталину (конец XIX века – начало (20-е годы) XX в.) / Т.Ю. Красовицкая. — М.: Новый хронограф, 2011. — С. 342.

жизнь в иных условиях²³⁸. Например, ностальгирующий В.В. Набоков признавался, что для него родина — это воспоминания о его «совершеннейшем, счастливейшем детстве»²³⁹. Впоследствии эмигрировавшая З.Я. Серебрякова, несмотря на «ломку», продолжала изображать своих детей в прежнем духе.

Понимание сущности детства и подходы к обучению детей в советское время были взаимосвязаны. В 1919 году был утвержден декрет «О ликвидации безграмотности среди населения РСФСР», по которому все советские граждане в возрасте от 8 до 50 лет обязаны были обучаться грамоте. Ликвидация безграмотности и всеобщее образование требовали от государства постоянного контроля за тем, как и чему, а главное для чего учили подрастающие поколения — людей «нового типа». Дореволюционная толстовская «счастливая, счастливая невозвратная пора детства» из сферы воспоминания о прошлом перекочевала в настоящее и светлое будущее. Былой миф о «золотом детстве» в условиях советской культуры поменялся на совершенно особую идеологему счастливое советское детство, которая была тесно связана с формированием человека нового героического типа. Последнее стало краеугольным камнем советских педагогических концепций довоенной поры.

Этот период также можно назвать этапом исканий новых педагогических идеалов и методик им соответствующих, связанных с необходимостью строительства страны и общества по совершенно новым принципам. В 1920-е и в начале 1930-х годов происходила напряженная борьба, в которой формировалась стратегия будущей политики в области образования. Прежняя школьная система понималась как буржуазная и ассоциировалась с капиталистической эксплуатацией²⁴⁰. В таких условиях необходим был

²³⁸ Димьяненко А.А. Детство как прием: автобиография эмигранта в детской литературе русского зарубежья, 1920–1930-е гг. / А.А. Димьяненко // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. — 2018 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/detstvo-kak-priem-avtobiografiya-emigranta-v-detskoj-literature-russkogo-zarubezhya-1920-1930-e-gg/viewer> (Дата обращения: 21.03.2023).

²³⁹ Ностальгия. Философская энциклопедия // Академик [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/2838/%D0%9D%D0%9E%D0%A1%D0%A2%D0%90%D0%9B%D0%AC%D0%93%D0%98%D0%AF (Дата обращения: 21.03.2023).

²⁴⁰ Багдасарян В.Э. Н.К. Крупская в фокусе борьбы в советской педагогике 1920-х – 1930-х годов: уроки истории для формирования стратегии политики в сфере образования / В.Э. Багдасарян // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: История и политические науки. — 2019. — № 2. — С. 10.

коренной и сущностный пересмотр подходов к обучению детей, которым суждено было жить в новом обществе.

Поиск средств «перековки» подрастающего поколения в 1920-е годы происходил в русле левореволюционных и неоклассических идей. Сторонники первого ратовали за внедрения достижений современных американских наработок, в частности уже упомянутого метода проектов. В.И. Ленин полагал, что новая педагогика должна отвечать запросам социалистического хозяйства, культуры и науки и обеспечивать развитие «коммунистического сознания и поведения»²⁴¹. Н.К. Крупская считала, что советская школа должна заниматься развитием «освобожденного человека», а идея свободного воспитания превратиться у нее в «общественное воспитание»²⁴². Л.Д. Троцкий писал, что ребенок как основа для развития «нового человека» должен стать «гармонизованной» личностью, «ритмической» и «выразительной»²⁴³. Подобные взгляды перекликались с пластическим воплощением образа человека в авангарде того периода. Главным средством достижения воспитательных целей тогда считалась связь с жизнью и трудовой деятельностью, что было близко западным концепциям Д. Дьюи и Г. Кершенштейнера.

К началу 1930-х годов в связи с политическими событиями, во многом обусловленными гонениями на Л.Д. Троцкого — лидера левореволюционного движения, эксперименты в советских школах стали «сворачиваться». Более того они уже воспринимались как подрывающие основы образовательного процесса. Подобная позиция была закреплена Постановлением 1935 года «Об организации учебной работы и внутреннем распорядке в начальной, неполной средней и средней школе» и «О педологических извращениях в системе наркомпросов» (1936). Утвердившийся во власти И.В. Сталин как приверженец

²⁴¹ Ленин В.И. О воспитании и образовании, 3-е изд. — Москва, 1973. — С. 104.

²⁴² Педагогические сочинения в десяти томах / Н.К. Крупская. — Т. 2. М.: АПН, 1958. — С. 14.

²⁴³ Раку М. Поиски советской идентичности в музыкальной культуре 1930–1940-х годов: лиризация дискурса / М. Раку // Вестник культурологии. — 2011. — С. 184.

неоклассической модели способствовал восстановлению классно-урочной системы и ориентации на постижение фундаментальных знаний²⁴⁴.

На смену экспериментальной педагогики 1920-х – начала 1930-х годов пришли идеи В.М. Бехтерева, А.В. Луначарского, С.Т. Шацкого, А.С. Макаренко и других деятелей науки и культуры советского государства. Они выступали за необходимость выстраивания взаимосвязи социального и трудового, интеллектуального и нравственного, эстетического и физического элементов в воспитании подрастающего поколения. Например, А.С. Макаренко писал следующее: «Я под целью воспитания понимаю программу человеческой личности, программу человеческого характера, причем в понятие характера я вкладываю все содержание личности, то есть и характер внешних проявлений и внутренней убежденности, и политическое воспитание, и знания — решительно всю картину человеческой личности; я считаю, что мы, педагоги, должны иметь такую программу человеческой личности, к которой мы должны стремиться»²⁴⁵. Советские педагоги в силу стремления «в каждом человеке видеть личность»²⁴⁶ Совершенствовали формы и методы воздействия на ребенка, но в условиях достаточно жесткой стандартизации, регламентации и идеологического прессинга. Главным средством «прикосновения к личности» была, как позже отмечал В.А. Сухомлинский, «мудрая власть коллектива». Согласно ей, приоритетны нравственные движения внутри ребенка, которые мотивируются ожиданиями и нормами коллектива, в частности школьного класса. Достигается же это путем трудового и общественного воспитания²⁴⁷. В силу этой позиции образцами в тот период служили идеализированные образы взрослых строителей нового мира, а также пионеров, в частности их лозунги и социокультурная деятельность.

В послевоенные годы отношение к детству изменилось. После ужасов войны и миллионов потерь жизнь ребенка стала мыслиться как особая ценность

²⁴⁴ Постановление ЦК ВКП(б) от 25 августа 1932 г. «Об учебных программах и режиме в начальной и средней школе» // Народное образование в СССР. Общеобразовательная школа. Сборник документов. 1917–1973 гг. — М.: Педагогика, 1974. — С. 162–163.

²⁴⁵ Макаренко А.С. Коллектив и воспитание личности / сост. В.В. Кумарин. — М. : Педагогика, 1972. — С. 54.

²⁴⁶ Там же. — С. 34.

²⁴⁷ Леонтьева С.Г. Трудовое детство / С.Г. Леонтьева // Отечественные записки. — 2003. — № 3. — С. 323–332.

для семьи, окружения и государства в целом. В этот период и детский портрет переживает еще один расцвет в истории своего бытования в пространстве живописи России. Повышенное внимание к детской личности, необходимости ее гармоничного развития приводили к изменениям в советском образовании и системы социальной защиты детства в целом.

В советское время школа становилась чрезвычайно важным пространством для детства, на которое и возлагалось основное бремя обучения, развития и воспитания мальчиков и девочек взамен семьи, происходила социализация и, как следствие, постепенно «формовался» советский гражданин. Ребенок проводил в стенах учебных заведений не только урочное, но и внеурочное время, занимался в кружках и секциях, участвовал в пионерской деятельности. Отражалась школьная жизнь и на его облике, в школьной форме, обязательном ранце, даже причёске.

Нарастающее значение школьной жизни в жизни детей отразилось на развитии жанра школьной повести в советской литературе. Тогда были созданы «Гимназисты» Н.Г. Гарина-Михайловского, «Белые пелеринки» Л.А. Чарской, «Мальчики и девочки» И.А. Болдырева, «Мой класс» Ф.А. Вигдоровой, «Девятый “А”» Г.А. Медынского, «Класс коррекции» Е.В. Мурашовой и т.д. Филолог М.А. Литовская отмечает, что «в текстах этого типа изображаются коллективы учителей и учеников в динамическом развитии их взаимоотношений, при этом конкретные школа или класс представлены как часть института образования. Конфликт школьной повести <...> предопределен авторским осознанием некоего идеала межличностных отношений в рамках системы образования»²⁴⁸. Перипетии жизни школьных коллективов отражаются и в кинематографе 1960–1970-х годов, например, в таких фильмах, как «Весна на Заречной улице», «Доживем до понедельника», «Разные люди», «Розыгрыш», «Ключ без права передачи», «Приезжая», «Расписание на послезавтра», «Вам и не снилось» и т.д.

²⁴⁸ Литовская М.А. Школьная повесть как инструмент анализа повседневности советской школы // Антропология советской школы: Культурные универсалии и провинциальные практики / М.А. Литовская. — Пермь, 2010. — С. 279–280.

В изобразительном искусстве образ школьных будней ребенка становится не менее значимым и распространенным. В творчестве советских художников возникает множество картин и рисунков, посвященных данной теме. В центре внимания авторов находится детский коллектив, который включает героев разных социальных и психологических типов, например, и «отличников», и «двоечников». Они изображают сценки с детьми за уроками и внеклассными занятиями в идеализированном, а зачастую нравоучительном ключе в зависимости от адресата произведения. Для исследователей О.В. Беззубовой, П.А. Двойниковой и А.В. Смирнова данные работы — это «манифестация идеологической значимости школы, репрезентация новой социальности школьного пространства, а также изображение тех качеств, которые советская школа должна была формировать в учениках»²⁴⁹.

В рамках «оттепели» в 1950–1960 годах и даже в период «застоя» 1970-х годов в советской педагогике стали появляться новые теории и подходы, построенные на идеях развивающего и проблемного обучения, личном и коллективном творческом опыте. Советская школа, как отмечает советский педагог И.Т. Огородников, в тот период стремилась к совершенствованию средств и методов обучения с целью активировать познавательный интерес и способности учеников, развивать их способности²⁵⁰. В них рефреном повторяются идеи сторонников свободного воспитания, руссоистская концепция воспитания. Недаром советский ученый-педагог Ф.Ф. Королев называл среди мыслителей прошлого, которые внесли особый вклад в основание советской педагогики, Я.А. Коменского, Д. Локка, И.Г. Песталоцци, И.Ф. Гербарта, а также В.Г. Белинского, И.А. Герцена, Н.Г. Чернышевского, Н.А. Добролюбова, Д.И. Писарева и др.²⁵¹.

²⁴⁹ Беззубова О.В., Двойникова П.А., Смирнов А.В. Школа в советской живописи 1950-х гг.: репрезентация педагогической модели. Концепт: философия, религия, культура / О.В. Беззубова, П.А. Двойникова, А.В. Смирнов. — 2020. — № 4 (4). — С. 158–169.

²⁵⁰ Педагогика: учеб. для учит. ин-тов / Сост. И.Т. Огородников, П.Н. Шимбирев. — Изд. 2-е, перераб. и доп. — М.: Учпедгиз, 1950. — 430 с.

²⁵¹ Очерки по истории советской школы и педагогики: 1921–1931: научное издание / Ф.Ф. Королев, Т.Д. Корнейчик, З.И. Равкин; под ред. авт. Ф.Ф. Королева, В.З. Смирнов; АПН РСФСР, Ин-т теории и ист. педагогики. — М.: Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1961. — 508 с.

Одним из ярких представителей педагогической общественности периода «оттепели» был В.А. Сухомлинский. В книгах «Сердце отдаю детям», «Мудрая власть коллектива», «Рождение гражданина» он излагал свою идею о необходимости стимулирования ощущения в ребенке радости от процесса познания. Такие мысли шли в разрез с прежней марксистско-ленинской линией. Теоретики педагогической мысли «застойных» лет — Л.И. Уманский, А.Н. Лутошкин, Л.И. Новикова отстаивали идеи коллективизма, но акцент делали на развитии и самореализации²⁵². Л.И. Новикова — основательница лаборатории «Коллектив и личность» в Москве. В ее стенах исследовались особенности интеграции личностного подхода в существующую систему образования. Л.И. Новикова, как и ее коллеги, публично заявляла о том, что коллектив — это только средство воспитания личности, а не цель²⁵³.

Особое внимание как в изобразительном и литературном искусстве, так и в кинематографе послевоенного времени уделялось и внешкольной улично-дворовой жизни советских мальчиков и реже более «домашних» девочек. Детские воспоминания авторов о таком детстве отражены в трудах Б.Ш. Окуджавы, В.С. Шефнера, А.А. Вознесенского, В. Таирова, Д.А. Гранина, Ю.А. Карабчиевского, Д.И. Рубиной, Л.Е. Улицкой и др. В сборнике «Детство 45–53: А завтра будет счастье» (2013) целый ряд писателей, относящихся к послевоенному поколению, описывает свои воспоминания, понимая городской двор как источник познания и общения, средой социализации²⁵⁴. Отсутствие надзора со стороны взрослых позволяло детям проявлять себя не в рамках коллектива, а сугубо индивидуально, творчески²⁵⁵.

Ощущение нехватки форм и способов самовыражения, необходимость развиваться и действовать в рамках коллективной идентичности приводило уже

²⁵² Лутошкин А.Н. Эмоциональные потенциалы коллектива / А.Н. Лутошкин. — М.: Педагогика, 1988. — 128 с.; Уманский Л.И. Личность. Организаторская деятельность. Коллектив (Избранные труды) / Л.И. Уманский. — Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2001. — 208 с.; Новикова Л.И. Педагогика детского коллектива / Л.И. Новикова. — М.: Педагогика, 1978. — 144 с.

²⁵³ Новикова Л.И. К исследованию педагогических проблем коллектива / Л.И. Новикова // Проблемы теории воспитания. Ч. 1 / под ред. Л.П. Бусевой, Л.И. Новиковой, Г.Н. Филонова. — М.: Педагогика, 1974. — С. 135–150.

²⁵⁴ Детство 45–53: А завтра будет счастье / Авт.-сост. Л. Улицкая. — М.: АСТ, 2013. — 538 с.

²⁵⁵ Келли К. «Маленькие граждане большой страны»: интернационализм, дети и советская пропаганда / К. Келли // НЛО. — 2003. — № 60. — С. 221.

подросших «уличных» детей к осознанию противоречивости советских ценностей и реального положения дел. Более того это в купе с ростом образованности, тем же докладом Н.С. Хрущева на знаменитом XX съезде КПСС, событиями в Венгрии и Польше, восприятие реального уровня жизни и ситуации внутри страны способствовало распространению в обществе сомнений в идеалах старшего поколения²⁵⁶. Государство возлагало на молодежь функцию «сберечь достижения предшественников»²⁵⁷. Идеология, а вслед ей и искусство ориентировались на утверждение поколенческой идентичности. При этом само подрастающее поколения вовсе не стремилось к этому, а было более устремлено вперед к самоутверждению, сопротивлению авторитету родителей и старших в принципе²⁵⁸. Одной из примет тому может служить то, что с 1960-х годов отмечается ухудшение школьной дисциплины. Так, согласно исследователю Н.И. Чуркиной, в одном из выпусков газеты «Пионерская правда» 1972 года открыто была опубликована заметка со слов недовольных учащихся следующего содержания: «Бывает, например, так: пробежишься по коридору (конечно, во время перемены). Тут же запишут. Вдруг раздается строгий голос: «Мыть полы, чистить тротуары, туалет, колоть дрова»²⁵⁹. Публичная фиксация подобных претензий ранее была просто не мыслима.

Внимание к идеям гуманистической педагогики в рамках социалистической системы свидетельствует, согласно немецкому философу О. Шпенглеру, о «смене систем видения». Культура советской эпохи, словно пережив свое «детство» и расцвет, в те годы уже начала постепенно клониться к закату. Симптомом служило то, что ее деятели, в том числе и художники, как и их предшественники на рубеже XIX–XX веков, пускались в мысли о прошлом, искали в реальности локусы своих мечтаний и воспоминаний. Изменения отразились и на образе ребенка в детском портрете, который все более

²⁵⁶ Осипов А.Г., Макаренко Н.Н., Милова Е.А., Головина А.А. Стиляги. Эпатажное течение в молодежной среде 1940–1960-х гг. / А.Г. Осипов, Н.Н. Макаренко, Е.А. Милова, А.А. Головина // Интерэкспо Гео-Сибирь. — 2011. — Т. 6. — С. 196–210.

²⁵⁷ Уль К. Поколение между «героическим прошлым» и «светлым будущим»: роль молодежи во время «оттепели» / К. Уль // Антропологический форум. — 2011. — № 15. — С. 282.

²⁵⁸ Furst J. Prisoners of the Soviet Self // Europe – Asia Studies. — 2002. — Vol. 54. — № 3. — P. 353–375.

²⁵⁹ Городок в табакерке: детство в России от Николая II до Бориса Ельцина (1890–1990): антология текстов «Взрослые о детях и дети о себе». Ч. 2: 1940–1990 / под ред. В. Безрогова и К. Келли, при участии А. Пиир и С. Сиротининой. — М., 2008. — С. 237.

становился формой своеобразного эскапизма авторов, которые могли относиться, как к официальному, так и неформальному искусству. Художники «застоя» изображали детей, будто бы находящегося в волшебном мире грез и сновидений, сказок и метафор. Возможно, здесь сказывалось их желание — детей своего времени — уйти от серой действительности тех лет, используя своеобразным трикстером образ реального ребенка.

С начала 1980-х годов произошел отказ от прежних норм поведения школьников и стандартов школьной организации в силу либерализации самого учебного процесса²⁶⁰. Крушение Советского союза привело к нивелировке прежних педагогических идеалов и серьезному кризису в образовательной сфере. И дело не только не в востребованности жанра людьми, получившими возможность быстро документировать жизнь ребенка посредством фото- и видео-съемки. Речь идет и о том, что прежние воспитательные идеалы перестали быть актуальными, так как мировосприятие взрослых людей пребывало и прибывает в состоянии хаоса и неразберихи. Сфера образования 1990-х годов уже не способна была предложить качественно новое, но и не способствовала совершенствованию того, что уже имелось. Каков он — современный ребенок? — до сих пор остается ключевой проблемой российской педагогики. От ее решения зависит и то, какие средства, и пути будут выбраны для достижения актуального педагогического идеала. Пока что наблюдается опасное явление, связанное с размыванием границ мира детства, бережно выстроенных в предыдущих столетиях, и переход к концепции «маленьких взрослых», когда детство перестает быть ценностью, а ребенок и его проявления более не мыслятся отличными от взрослых, следовательно, и видится не отдельно и обособленно. Вслед за этим наблюдается и упадок в сфере детского портретирования, которому необходим синтез общественных идеалов и личности юной модели, чтобы создать завершенный художественный образ.

²⁶⁰ Чуркина Н.И. Дисциплинарные практики в советской школьной культуре во второй половине XX века / Н.И. Чуркина // Проблемы современного образования. — 2021. — № 6. — С. 195.

В рамках представленной главы исследования рассмотрены особенности живописной презентации детского портретного образа в творчестве художников раннего советского искусства 1910–1920-х годов. Акцент здесь делается на поисках «новой артикуляции» прежде всего в авангардных течениях. Внимание также уделяется тому, как представлялся ребенок в свете идеологемы счастливое советское детство в довоенной и послевоенной живописи. Отдельный раздел посвящен творчеству художников позднего соцреализма и нонкомформизма, которые в отношении и трактовки образа реального ребенка имели много общих черт. Интерес в рамках анализа истории развития детского портрета через призму изменений видения природы детства и соответствующих трансформаций педагогических концепций представляет и характеристика современного детского портретирования в области живописного искусства, что отражено в заключительном разделе.

3.1. Образ ребенка в отечественной портретной живописи 1910 – начала 1930-х годов: творческие эксперименты

Задача данного раздела состоит в том, чтобы определить и охарактеризовать особенности развития детского портрета в период 1910–1930-х годов. В нем отразился процесс перехода от прежнего понимания образа ребенка и приемов его создания к новым формам и содержанию. В искусстве России определялись новые «критерии художественной значимости»²⁶¹, формулировались новаторские принципы и идеи. Подобные метаморфозы, в свою очередь, отражали грандиозные изменения во всех сферах жизни российского общества. В это время детские образы были в поле внимания активно экспериментирующих художников. Более того детский портрет присутствовал в творчестве представителей самых разных художественных течений от русского авангарда до неореализма, неоклассицизма и т.д. Причем самые существенные изменения в пластической, психологической и

²⁶¹ Фещенко В.В. Внутренний опыт революции в русской поэтике / В.В. Фещенко // Семиотика и Авангард: Антология / Ред.-сост. Ю.С. Степанов, Н.А. Фатеева, В.В. Фещенко, Н.С. Сироткин. — М.: «Академический Проект», «Культура», 2006. — С. 287.

стилистической трактовке образа ребенка в работах русско-советских авангардистов.

Настоящая часть работы представляется наиболее сложной, поскольку принуждает искать в «беспорядочном нагромождении теснивших друг друга «измов» очертанья некоего целостного тела»²⁶², вернее, его мельчайших частиц в виде детских лиц. Деятели искусства того периода обращались к детскому портретированию кто-то системно, кто-то единично. Были и те, кому детский образ был совершенно не интересен. Тогда происходило повсеместное угасание интереса к живописному портрету в свете развития технических средств «визуальных проекций», а также утраты традиции составления семейных галерей, уходивших в прошлое вместе с дворянством. Круг авторов сужается еще и за счет того, что многие художники и целые художественные течения в то время просто не интересовались образом ребенка, как и человеком вообще. Так, например, для футуристов «человек не представляет больше абсолютно никакого интереса», в приоритет ставился «кусоч железа», «молекулы и электроны», «красота машины»²⁶³, где человеку, как и дитю, не было места. Параллельно менялось и отношение к модели. Так, Н.И. Жинкин, как бы подводя итог развитию искусства портрета в рамках модернистских течений, утверждает его несостоятельность, поскольку «поток вещей превратил человека в вещь, и мы теперь незнаем, что это: портрет бутылки или натюрморт из человека»²⁶⁴.

Еще одной проблемной точкой является тот факт, что, несмотря на существование монографий, посвященных отдельным художникам того периода, в том числе деятелей авангарда, например, Д.Д. Бурлюка, Д. Вертова, А.М. Родченко, К.С. Малевича и т.д., творчество многих из них пока еще не вошло в поле внимание исследователей. Они достаиваются лишь отрывочных сведений и упоминаний. Одними из немногих работ, отчасти связанных с темой изображения ребенка и детского в живописи того периода, являются статьи

²⁶² Там же. — С. 293.

²⁶³ Там же. — С. 362.

²⁶⁴ Жинкин Н.И. Портретные формы / Н.И. Жинкин // Искусство портрета / Под ред. А.Г. Габричевского. — М.: Государственная академия художественных наук, 1928. — С. 7.

А.М. Антипова, Ю.В. Диденко, М.А. Марченко и некоторых других авторов. Названные работы освещают детскую тему в творческом наследии отдельных живописцев и на примере одного — нескольких произведений, зачастую прямо не связанных с жанром портрета. Возможно, предпринятая в предлагаемом исследовании попытка наметить общие черты образной системы детского портрета способна предложить один из ракурсов для составления общей картины развития творчества отечественных художников 1910–1930-х годов.

При комплексном взгляде на образ ребенка в портрете трех обозначенных десятилетий, заметно, что, преимущественно, он все же сохранял реалистическую формулу. Изображение мальчика или девочки из ближнего круга мастера, как правила, создаваемые для себя, не требовали столь бурного «разложения косной материи творчеств», как работы, предназначенные для публики. В них не было «сдвинутой конструкции, множественности перспектив, свистопляски плоскостей и неслыханной трактовки фактуры»²⁶⁵. Но все же детские портреты разных авторов, увлеченных авангардными исканиями, легко дифференцируются по индивидуальным манерам. Например, невозможно не отличить, зная другие произведения работы художника, детские портреты авторства К.С. Петрова-Водкина, П.П. Кончаловского, Н.И. Фешина, Б.Д. Григорьева, А.В. Лентулова, А.Д. Гончарова или А.А. Дейнеки. Портретные образы детей носили «отпечаток» личности творца, его «художественную интенцию» (П. Бюргер). Каждый автор словно «пересоздавал» дитя заново среди «обломков изломанных форм»²⁶⁶. Одни из желаний изучить и понять сущность маленькой модели, зафиксировать свое видение на определенном этапе ее роста. Другие стремились использовать детскую модель как некий знак или идею, чтобы сказать/заявить о чем-то гораздо более актуальном, важном для живописца, чем просто знакомый ему ребенок. Обращение к детскому образу могло быть и формой провокации в

²⁶⁵ Лившиц Б.К. Полутораглазый стрелец. Воспоминания / Б.К. Лившиц. — М.: «Худ. лит-ра», 1991. — С. 43.

²⁶⁶ Фещенко В.В. Внутренний опыт революции в русской поэтике / В.В. Фещенко // Семиотика и Авангард: Антология / Ред.-сост. Ю.С. Степанов, Н.А. Фатеева, В.В. Фещенко, Н.С. Сироткин. — М.: «Академический Проект», «Культура», 2006. — С. 352.

отношении публики, привыкшей к изображению дитя в рамках прежних формул.

Первая установка была прямым следствием внимательного отношения современного тем годам взрослого к ребенку, его развитию и становлению как личности. Это происходило на фоне продолжающегося развития детской психологии, педагогики, физиологии. Еще тогда в художественной среде сформировалась традиция изображать собственных детей или отпрысков знакомых в виде серий из разновременных портретов, чтобы проследить происходящие в них изменения. К числу таких галерей следует отнести работы Б.М. Кустодиева, П.П. Кончаловского, З.Е. Серебряковой, К.С. Петрова-Водкина и ряда других авторов. Все они фиксировали свое видение близкого им маленького человека, различных стадий его изменения и взросления. Например, в творчестве Р.Р. Фалька, синтезировавшего модерн, сезаннизм и авангард, можно встретить изображения собственного сына и детей знакомых. Многие из них так и остались на уровне зарисовок, но есть и станковые живописные портреты (рис. 131–133). Именно их биограф и супруга Фалька А.В. Щекин-Кротова назвала «самыми одухотворенными»²⁶⁷. Например, портреты сына художника раскрывают изменения, происходившие с мальчиком на этапе «детство — отрочество — юность»²⁶⁸. По мере того как Валерик подрастал, отец в письмах довольно подробно отмечал перемены. Ю.В. Диденко нашел между отношением автора к сыну и портретными образами тесную связь. Например, в 1924 году живописец пишет, что сын «остался тем же нежным и хрупким мальчиком»²⁶⁹, и создает графитный образ созвучный этой характеристике (1924, ГМИИ им. А.С. Пушкина). Позже появляется уже его живописный портрет с книгой в руке (1927, Частное собрание). Совершенно иной образ проступает на портрете, когда Валерик

²⁶⁷ Щекин-Кротова А.В. Жизнь рядом с Фальком / А.В. Щекин-Кротова // Р.Р. Фальк. Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике. — М., 1981. — С. 193.

²⁶⁸ Диденко Ю.В. А мальчик он совсем чудный. Портреты сына в творчестве Роберта Фалька / Ю.В. Диденко // Наше Наследие. — 2015. — № 112. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.nasledierus.ru/podshivka/11213.php> (Дата обращения: 13.03.2023).

²⁶⁹ Там же.

«вдруг не захотел учиться»²⁷⁰, его кто-то избил, и это усугубило его болезненное состояние»²⁷¹ (1933, Государственная Третьяковская галерея). В портретном образе автор словно воплотил свое парижское увлечение «темой красоты слабости» (Д.В. Сарабьянов), распознав ее в усталом от возрастных и прочих жизненных проблем подростке. Примечательно, что разновременные портреты чрезвычайно похожи по композиции. Разница только в самой модели, которая на последней картине уже почти лишилась детского очарования, вступив в пору переходного возраста, а отец начал естественный пересмотр своего отношения к сыну не как к мальчику, а как к непростому и уже взрослому человеку.

К.С. Петров-Водкин создал серию портретов своей дочери Елены, смотря на которые можно проследить возрастные трансформации в маленькой модели на протяжении нескольких лет. Как и Р.Р. Фальк, мастер предпочитает одну композиционную схему, изображая девочку погрудно или по пояс, концентрируя внимание на ее лице. Примечательно, что для портретов других детей он выбирает тот же формат «головки». Портреты дочери строятся на сочетании то коричневых, то голубых оттенков (рис. 134, 135). В итоге, если составить данные работы в ряд, первые и вторые будут чередоваться, создавая своеобразный ритм. Касается это и взгляда модели, который то концентрируется на зрителе, то на чем-то в стороне; фона, который то условен, то вполне конкретен. Для К.С. Петрова-Водкина фиксация образа долгожданной дочери было чрезвычайно важным, поскольку он полагал, что до ее рождения «был наполовину человеком, не испытал этого [счастья отцовства]...»²⁷². Девочка стала ему и другом, и постоянной моделью, сохраняя в глазах отца состояние недетской задумчивости вне зависимости от возрастного этапа.

Тема благополучного течения детства отражается в портретах работы П.П. Кончаловского. Этот автор создал серии портретов своих детей и внуков, в

²⁷⁰ Там же.

²⁷¹ Там же.

²⁷² Петров-Водкин К.С. Письма. Статьи. Выступления. Документы / Сост. Е.Н. Селизарова. — М.: «Советский художник», 1991. — С. 27.

которых проявлялись не только изменения в моделях, но и в творческой манере и художественных предпочтениях самого мастера. Трансформации шли в спектре от постимпрессионизма и сезаннизма 1910–1920-х²⁷³ к более реалистичному письму 1930-х годов. Более того мастер меняет отношение к формуле презентации моделей. Например, для портретов дочери Наташи он выбирает характерные для детских образов тех лет приемы: сажает модель на кресло; изображает ее максимально просто, даже примитивно; обобщает и изображает только характерное в облике; минимизирует атрибутику и двигательную активность ребенка. Лица детей отрешены, напоминая «глиняные куклы» (М. Шапиро). Ребенок воспринимается автором как часть интерьера с такой же выразительной формой, декоративностью и интенсивностью цвета, как и любого другого предмета вокруг (рис. 136–138).

В 1930-х годах внучку Катю П.П. Кончаловский пишет иначе (рис. 139). И. Вакар отмечала, что в тот период он отдавал предпочтение натурному реализму, что, видимо, отвечало требованиям официальной линии в советском искусстве. В детском портрете, как и в других картинах «большого мастера» уже не было того монументального, лаконичного, упрощенного стиля, который был связан с неопрimitивизмом. П.П. Кончаловский решительно меняет соотношение персонажей и их окружения²⁷⁴. Если раньше ребенок «давался» крупным планом. Внимание сосредотачивалось на его обездвиженном теле и равнодушном лице. Теперь же маленькая девочка активно действует, вернее, взаимодействует с достаточно насыщенным окружением. На первых портретах внучки Катюша изображается на фоне глухой, но живописной стены, а затем все чаще показывается в домашних комнатах. Автор в пору увлечения натюрмортами в духе старых мастеров активно включает в их пространство «живое» начало за счет различных предметов, подчеркивая «изобилие жизни».

К.С. Петров-Водкин, П.П. Кончаловский, Б.М. Кустодиев, Р.Р. Фальк — это лишь часть из тех авторов, которые создавали живописные «периодизации»

²⁷³ Вакар И. Петр Кончаловский: взгляд из нового века / И. Вакар // Наше Наследие. — 2011. — № 99. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/9904.php> (Дата обращения: 06.04.2023).

²⁷⁴ Там же.

возрастных изменений своих детей, пристально изучая их изменения, фиксируя свое видение того или иного возраста. Это важная особенность детского портретирования того периода. По сути, детский портрет становился способом познания собственных детей, документирования процесса их взросления, приятных и важных для автора моментов их жизни. Такой портрет был и полем для творческих экспериментов, в которых важное место занимала детская образность. Мир детства влиял на профессиональное художественное видение того времени, уменьшая дистанцию между маленькой моделью и автором. Более того увидеть мир глазами ребенка в то время пытались многие художники-модернисты, такие, например, как П. Пикассо, М. Эрнст, П. Клее и т.д., а также отечественные авторы: В.В. Кандинский, Н.С. Гончарова, М.Ф. Ларионов, М.З. Шагал, И.И. Машков и другие авторы. Тогда же развивается феномен коллекционирования произведений детского творчества, и не редкость, когда собирателями были профессиональные художники.

Помимо живописных онтологий развития личности конкретных детей или ребенка, которые растягивались на годы, в те времена наблюдались «всплески» интереса к детскому портрету со стороны художников, к примеру, в какой-то определенный период их творческой деятельности. В таких случаях подобные изображения выступают как своеобразная «интонационная форма»²⁷⁵. Образ ребенка помогал автору выразить живое отношение субъекта, то есть его самого, к миру / «множеству миров». На детский образ возлагалась функция «внешнего знака» «внутреннего переживания» творца²⁷⁶, способ «познания пространства» и воплощения «глубинного “Я”»²⁷⁷. Например, у П.Н. Филонова дети в картинах нередко превращались в матрицы «творческих формул живого движения». От них, по его представлению, «возникает, мужая, старческое и

²⁷⁵ Фещенко В.В. Внутренний опыт революции в русской поэтике / В.В. Фещенко // Семиотика и Авангард: Антология / Ред.-сост. Ю.С. Степанов, Н.А. Фатеева, В.В. Фещенко, Н.С. Сироткин. — М.: «Академический Проект», «Культура», 2006. — С. 291.

²⁷⁶ Там же. — С. 324–325.

²⁷⁷ Повелихина А.В. Антропологизм Матюшина: система «ЗОР+ВЕД» при восприятии природы / А.В. Повелихина // Органика. Беспредметный мир Природы в русском авангарде XX века. — 2000. — С. 46.

почти разлагающееся, идущее опять снова и снова к созданию» начало. С ними связана идея «мирового расцвета»²⁷⁸.

Вместе с тем, в области детского портрета, не претендующего на всеобщность, «изменилось отношение между формальными (техникой) и содержательными (высказыванием) моментами произведения и форма действительно стала преобладать»²⁷⁹. Особенно это сказывало в творчестве тех портретистов, которые тяготели к радикальным авангардным экспериментам. Характерным примером такого рода подхода является картина работы И.В. Орехова под названием «Девочка» (1927, Государственный Русский музей). Согласно О.Н. Шихаревой, чтобы работа не выглядела «обыденной» художник «лишил девочку черт лица, заставив зрителя задуматься над ее безликостью»²⁸⁰ (рис. 141) Тем самым вполне знакомый живописцу ребенок стал для него «интонационной формой» в разговоре о том, что «общее побеждает частное»²⁸¹.

Примечательно, что спустя непродолжительное время, быть может одновременно, автор создаст еще один образ той же девочки, но уже с обозначенными чертами. Причем на первом полотне, даже лишившись «лица», модель узнаваема. Художник им как бы показывает, что «физиономия» для портрета не важна, а во главу угла ставится совокупность признаков и черт, то общее и целое, увиденное и схваченное им за счет других выразительных средств или их единства. Например, поза, жесты, обстановка, одежда, предметы, прическа выступали единым комплексом выразительных средств. Н.И. Жинкин называл это «олицетворением», имея в виду не сходство, а тождество²⁸². А. Белый писал, что «жизнь лица — в выражениях; центр лица — глаза, а мгновенно зажегшийся взгляд; вот он есть, вот и нет его вовсе; не

²⁷⁸ Махов Н. Павел Филонов. Ранний период творчества. «Мировой расцвет» под знаком Апокалипсиса / Н. Махов // Эпоха. Художник. Образ. — 2014. — № 3-4. — С. 278.

²⁷⁹ Бюргер П. Теория авангарда / П. Бюргер. — М.: «V—A—C press», 2014. — С. 32.

²⁸⁰ Портрет в России. XX век : из собрания Государственного Русского музея : [каталог] / [сост. Елена Карпова и др.]. — СПб. Palace Editions, 2001. — С. 164.

²⁸¹ Там же.

²⁸² Жинкин Н.И. Портретные формы / Н.И. Жинкин // Искусство портрета / Под ред. А.Г. Габричевского. — М.: Государственная академия художественных наук, 1928. — С. 23.

изваять его в мрамор; жизнь лица изобразима в искусстве не прямо, а своеобразными, условными средствами»²⁸³.

В тот периода художниками решалась попытка изобразить ребенка не так, как было принято раньше, а по-другому, не фокусируясь на его лице, а охватывая его всего как целостность. В этом отражалась установка искусства того времени, особенно авангарда, на поиск иной артикуляции в разговоре о будущем²⁸⁴. Увлеченный детским творчеством В.В. Кандинский писал, что «одаренный ребенок, помимо способности отвергать внешнее, наделен властью облачать оставшееся внутреннее в форму, обнажающую это внутреннее в форму с наибольшей силой и таким образом воздействующую (или говорящую)»²⁸⁵. Эта осознанная особость рисунков мальчиков и девочек сказалась на индивидуальных стилях и принципах художников. Так, в композициях В.В. Кандинского детские образы встречаются редко, но они все же есть. Для художника не существовало предмета, как и ребенка. Но была связанная с этим образом, как и со многими другими, особая «сила палитры»²⁸⁶, а также «игровое» отношение к образам и художественным средствам. То же самое можно обнаружить и в творчестве других авангардистов, в том числе западных. Например, П. Клее изображал детей как соединения экспрессивных цветовых форм.

Складывается такое ощущение, что портретисты того времени экспериментировали в области портрета с проблемой конкретности, сходства. Они легко отказывались от изображения «лица», сильно упрощали, искажали, видоизменяли его разными способами. Но при этом иными способами добивались сходства. А.Г. Габричевский во введении к «Искусству портрета» отмечает, что на рубеже 1920–1930-х годов «период исканий» завершился, и

²⁸³ Фещенко В.В. Внутренний опыт революции в русской поэтике / В.В. Фещенко // Семиотика и Авангард: Антология / Ред.-сост. Ю.С. Степанов, Н.А. Фатеева, В.В. Фещенко, Н.С. Сироткин. — М.: «Академический Проект», «Культура», 2006. — С. 348.

²⁸⁴ Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин / Б. Гройс. — М.: Совместная издательская программа Музея современного искусства «Гараж» и издательства «Ad Marginem», 2013. — С. 4.

²⁸⁵ Богемская К.Г. Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке / К.Г. Богемская. — СПб.: «Алетейя», 2001. — С. 45.

²⁸⁶ Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы / Пер. с нем. А. Белобратова; Ред. И. Чечот и А. Лепорк. — СПб.: «Академический проект», 2004. — С.199.

художник «как будто снова возвращается к изображению человека»²⁸⁷. «Лефовцы» утверждали то, что «биография вещи» должна прийти на смену образу человека²⁸⁸. Для авторов того времени существовала «портретность внешняя», «маска, искажающая внутренний смысл». Изображать с их точки зрения следовало «внутренние вибрации»²⁸⁹. Искусство авангарда часто связывают с феноменом маски как элемента народной и игровой культуры²⁹⁰. Детский портрет приобретал функцию символа и знака особого мира, автономного по отношению к взрослому. Кстати, данная особенность была созвучна общей тенденции искусства того времени, сводившейся к формированию пространства «резервации» по Ю. Хабермасу.

Пусть и реалистичен по форме портрет ученицы И.Е. Репина О.Л. Делла-Вос-Кардовской (1910, Государственный Русский музей), но он не показывает дочку художницы как таковую, а демонстрирует лишь ее отражение как «будущей женщины» (рис. 140). Этот образ явно создавался в духе неоромантической ностальгии по утраченным идеалам, в том числе в отношении детства. В этом они созвучны детским образам З.Е. Серебряковой, в которых есть конкретика, но чувствуется и что-то иное «надличное» наряд с щемящей тоской по отрадному, былому, а также тревога накануне неминуемой утраты прежних идеалов. Потерянность и нестабильность ощущается в образах дочери художника В.Е. Пестеля (1935, Государственный Русский музей), дочери А.В. Шевченко (1920, Государственный Русский музей), в «Девочке с миской» З.Я. Матвеевой-Мостовой (1923–1925, Государственный Русский музей), семейном портрете художника Л.И. Акишина (1931, Государственный Русский музей) или «инобытийном» семейном портрете Б.Н. Ермолаева (1934, Государственный Русский музей) (рис. 142–144).

Детский мир в те непростые времена для художников воплощал нечто сокровенное, что надо сберечь, сохранить, закодировать, спрятать. Возможно, в

²⁸⁷ Искусство портрета. Сборник статей / под ред. А.Г. Габричевского. — М., 1928. — С. 5.

²⁸⁸ Третьяков С. Биография вещи / С. Третьяков // Литература факта. Первый сборник материалов работников Лефа. — М., 1929. — С. 70.

²⁸⁹ Матюшин М. Опыт художника новой меры / М. Матюшин. — М.: ЦГАЛИ, 1926 — С. 494.

²⁹⁰ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. — М.: Художественная литература, 1990. — С. 49.

силу этого характер ребенка не подчеркивался, а его художественное обозначение сводилось к некой общей характеристике. Эта особенность симптоматична и для западного искусства того времени. В портретах Э.-Л. Кирхнера, Э. Нольде, О. Кокошки, А. Модельяни и других художников образы конкретных детей превращались в портреты ребенка вообще и трактовались как воплощение непосредственности и близости всему естественному. Поэтому и писали они свои картины в духе архаики и средневековья, порой примитивизма. Образы детей, особенно довоенного периода, у них яркие, экспрессивные в колористическом плане и лапидарные в отношении формы. Причем, подобно детским фотография того времени, модели в них редко улыбаются и двигаются²⁹¹. Их реальные черты даны схематично. В отечественных портретах приподнятость настроения модерна сменилась на серьезность, тревожность, трагичность и усталость. Общее в настроении детского образа той эпохи можно показать на примере работы кисти А.Д. Гончарова с изображением Миши Вирта (1922, Государственный Русский музей). Мальчик не то стоит, не то сидит у стены, ярко освещенный солнцем, печально смотря куда-то в сторону (рис. 145). Модель, словно не желает идти на контакт с автором или зрителем. Художник стремится подчеркнуть ее обособленность от сурового внешнего мира, в котором осталось так мало для детского и личного.

Детство для авторов портретов тех лет не является волшебной порой. Для них в жизни маленького человека есть место грусти и даже трагедии. Не могло не отразиться в портрете плачевное положение миллионов детей, оставшихся без опеки взрослых из-за войн, голода, репрессий. Как отклик на это в творчестве Ф.С. Богородского возник ряд образов беспризорников — детей «дна», с которыми художник познакомился в пункте их перераспределения (рис. 146, 147). Это не первый опыт обращения к «детям дна» в истории отечественной живописи, но никогда ранее художник, изображая детей, не

²⁹¹ Veil M. Annelise Kretschmer: Die Fotografin // Feministische Studien. — 2016. — V. 22, I. 1. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.degruyter.com/view/journals/fs/22/1/article-p80.xml> (Дата обращения: 21.03.2023).

показывал их полностью лишенными очарования возраста. Ранее это были ангелы, попавшие в сложные и несправедливые к их возрасту обстоятельства по вине взрослого мира. Здесь же автор будто говорит о том, как ужасна преждевременная потеря права на детство, как взрослый мир может «испортить» и «исказить» внутренне и внешне маленького человека, и то, как он принимает или сопротивляется этому. Ф.С. Богородский, в то же время, видел в искалеченных взрослым миром детей искру надежды на достойную будущность. В моделях портретист выделяет и старается подчеркнуть доминирующие в них позитивные качества, будь то, например, серьезный или оптимистичный взгляд на жизнь. По мнению автора, эти дети должны в будущем «войти в жизнь полноценными гражданами родины»²⁹². Молодое советское общество начало жить с чистого листа, а «инфантильное зрение» и мотив сиротства формировали «семантический модус того времени»²⁹³.

Относительно композиции детского портрета тоже произошли серьезные перемены. Дети перестают изображаться в движении. Художники пытаются уловить «портретность внутреннюю» «в минуты раздумья и внутреннего покоя, когда человек не наблюдает за движением и весом своего тела, когда он совершенно забывает о своей маске, появляется вибрация настоящей жизни...»²⁹⁴. Именно эта скованность, обездвиженность чрезвычайно характерна для портретов рассматриваемого периода. Ребенок, в основном, сидит на полу, земле или стуле, глядя в сторону или на зрителя. Модель редко стоит в полный рост, а, если стоит, то тогда ее фигура кажется будто бы изломанной, разными способами измененной. Причем, если изображение ребенка дано в ростовом варианте, то перед ним или за ним непременно изображен стол, разными способами мешающий движению, или какая-то иная

²⁹² Портрет в России. XX век : из собрания Государственного Русского музея : [каталог] / [сост. Елена Карпова и др.]. — СПб. Palace Editions, 2001. — С. 187.

²⁹³ Гольдштейн А.Л. Расставание с нарциссом. Опыты поминальной риторики / А.Л. Гольдштейн. — [2-е изд.] — М.: «Новое литературное обозрение», 1997. — С. 170.

²⁹⁴ Фещенко В.В. Внутренний опыт революции в русской поэтике / В.В. Фещенко // Семиотика и Авангард: Антология / Ред.-сост. Ю.С. Степанов, Н.А. Фатеева, В.В. Фещенко, Н.С. Сироткин. — М.: «Академический Проект», «Культура», 2006. — С. 334.

доминанта, которая «перехватывает» внимание зрителя. К числу особенностей следует отнести и «нарочитую постановочность»²⁹⁵.

Стоит также отметить внимание портретистов к пластике ребенка, за счет которой при условии нивелировки выраженности черт лица, главным образом, и передается эффект сходства. Авторы детских портретов того времени словно вступают в своеобразный «пластический эксперимент», обновляют, подобно авангардным поэтам, язык выражения и сдвигают смыслы. Например, А.Ф. Пахомов изобразил девочку и мальчика на своих портретах (1920-е годы, Государственный Русский музей) как «сумму контрастных форм»²⁹⁶. Оба ребенка сидят, но так, как свойственно именно им (рис. 148). При этом черты их лиц переданы условно. Художника привлекает пластика ребенка. Он делает акцент на движения рук, наклон и поворот головы. Впечатление от характера и темперамента маленькой модели художник передает за счет одного цвета или некой совокупности локальных цветовых пятен.

Особое значение в детских портретах тех лет приобретает среда, окружающая ребенка. За счет нее решаются вполне конкретные художественные задачи, которые для художников подчас были гораздо важнее самой модели. Растворенность изображения дитя в среде усиливается в работах К.С. Малевича под названием «Девочка с обручем» (1933, частное собрание) или «Девочка в манеже» (1933, частное собрание). На первом полотне модель отвернулась от зрителя, а на другом — ее черты лишь намечены. Дети здесь выступают как элементы среды, объекты, равные домам и растениям (рис. 149, 150). Быть может, поэтому девочка в манеже более походит на куклу, чем на живого ребенка. И та, и другая, словно скованные, в одном случае, кубами построек, а в другом геометризованными прутьями манежа.

Следует отметить, что среда, которая показывалась авторами, как правило, представляла собой интерьер дома. При этом чрезвычайно редко

²⁹⁵ Диденко Ю.В. А мальчик он совсем чудный. Портреты сына в творчестве Роберта Фалька / Ю.В. Диденко // Наше Наследие. — 2015. — № 112. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/11213.php> (Дата обращения: 13.03.2023).

²⁹⁶ Портрет в России. XX век : из собрания Государственного Русского музея : [каталог] / [сост. Елена Карпова и др.]. — СПб. Palace Editions, 2001. — С. 199.

появляется изображение детской комнаты. Ребенок обычно сидит на стуле или кресле в общем пространстве. Авторам важно было показать ребенка в том месте, где он лично пересекался с моделью. «Детского» в этой обстановке было немного. Более того фигура ребенка часто смещалась из композиционного центра полотна, что раньше на детских портретах не наблюдалось. Ребенок сидит в углу, сбоку или внизу, но не в центре. Если же модель помещается в центр, то подле нее располагаются, как это упоминалось выше, крупные неодушевленные объекты. Интерьер мог изображаться конкретный, натуралистично, со всеми подробностями, либо даваться в виде закрашенного тонами одного цвета фона. Чаще всего использовались серо-зеленые, синеголубые и красноватые оттенки. «Цвет культуры зеленый и цвет революции — огненный ... но зеленый цвет дополнителен красному»²⁹⁷, — писал А. Белый.

Схожие процессы в области детского портретирования происходили и в западноевропейском искусстве, в частности в авангарде. Так, большая часть произведений, созданных А. Макке с середины 1912 года, посвящена его семье и домашней жизни. Автор, подобно нашим мастерам, был склонен к деиндивидуализации образа сына Вальтера, в итоге и вовсе перейдя к созданию натюрмортов с его вещами. Портрет ребенка в глазах отца не требовал его персоны, а только вещественных знаков его присутствия, существования. Автор будто стремился замаскировать, спрятать свое дитя. Это же делал А. фон Явленский, который превращал детские лица в маски из разноцветных ярких пятен.

Художники будто подчеркивают позицию ребенка, который выступает не как источник мощной витальной энергии роста и развития, а словно таится от опасностей, порой «мимикрируя» под окружающую среду дома. Возможно, в детском портрете за счет этой особенности намеренно или подсознательно художники выражали охранительную функцию себя как родителей по отношению к моделям, что было важно в период потрясений и нестабильности. Не исключено, что портрет ребенка как «интонационная форма» мог отражать и

²⁹⁷ Белый А. Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и примеч. Л.А. Сугай. — М.: «Республика», 1994. — С. 297.

чувства самих живописцев, стремящихся скрыть сокровенное «Я». Так, согласно М.М. Бахниту, в тот период автопортрет превращался в портрет, а тот, в свою очередь, в картину²⁹⁸.

Атрибутика в таком портрете тоже минимизируется. Порой она вовсе отсутствует. Можно сказать, что детский портрет испытал на себе общую тенденцию к аскетизму первой половины 1920–1930 годов²⁹⁹. Иногда встречаются книги и детские игрушки. Почти исчезли животные и растения. Чаще всего, ребенок никак не взаимодействует с предметным миром. Даже если в его руках какие-то предметы в виде игрушки, то он не играет с ними. В глазах художника сосредоточенность на себе была куда важнее демонстрации типично детского. Вдобавок в ситуации «всеобщего аскетизма и грубой уравниловки» демонстрация благосостояния могла караться. Отсюда и уход от повествовательности. То же самое, кстати, происходило в кинематографе. Так, историк кино Н.Н. Нусинова писала: «Советский ребенок наделялся силой юного Геракла, жизненным опытом горного аксакала и политической бдительностью, достойной секретаря райкома партии»³⁰⁰. Пожалуй, единственный предмет, который в портрете увлекал модель, переключал внимание с «внутренних вибраций» — это книга. Чаще всего она появляется у мальчиков, которые увлеченно читают ее. Погруженность в книгу (вымышленный мир литератора) и в себя — два схожих состояния. Образ книги нужен не для того, чтобы показать ученость и образованность модели. Это стремление замкнуть ее на себе, своих размышлениях, мыслях и мечтах.

Важно отметить, что ранее идущая бок-о-бок с детским портретом природная составляющая отступила. Так, согласно Б. Гройсу, «авангард занял самую бескомпромиссную и одновременно влиятельную позицию, направленную против природы и естества»³⁰¹. Практически исчез (за редким

²⁹⁸ Портрет в России. XX век : из собрания Государственного Русского музея : [каталог] / [сост. Елена Карпова и др.]. — СПб. Palace Editions, 2001. — С. 11.

²⁹⁹ Там же. — С. 257.

³⁰⁰ Нусинова Н. «Теперь ты наша» Ребенок в советском кино. 20–30-е годы / Н. Нусинова // Искусство кино. — 2003. — № 12. — С. 85.

³⁰¹ Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин / Б. Гройс. — М.: Совместная издательская программа Музея современного искусства «Гараж» и издательства «Ad Marginem», 2013. — С. 2.

исключением) детский планерный портрет. Если природное начало присутствует, то лишь фрагментом — через мотив окна. При этом ребенок не стремится заглянуть в него, открыть, чтобы изучить мир. Он расположен спиной к открытому пространству и загораживает его. Состояние природного мира можно назвать спокойным и умиротворенным: зеленеют поля и леса, синее море, мягко светит солнце. Однако пейзажный задник за окном кажется подобным ширме, скрывающей ребенка. Суровое настоящее — там за горами, за морем, где-то далеко, и в этом спасение. Это словно «многочисленные комбинации различных созвучий абстрактного с реальным»³⁰², о которых говорил В.В. Кандинский.

В 1930-е годы детские образы в портрете вновь изменились. Происходило это вследствие того, что уклад жизни молодого советского общества и его маленьких членов постепенно упорядочивался, вносился элемент стабильности. Новое государство формировало особую идеологию, касающуюся воспитания и идеалов подрастающего поколения. Утверждался соцреализм, пришедший на смену мозаике авангардистских и прочих течений в отечественном искусстве. Все это оказывало значительное влияние на детскую разновидность портрета, о чем пойдет речь в следующей части представленной главы.

3.2. Отражение мифа о счастливом советском детстве в портрете 1930–1960-х годов: новый человек

Детский портрет в пространстве русского живописи переживал очередную «перенастройку» в 1930-е годы. Резолюция «О перестройке литературно-художественных организаций» (1932), а также Первый съезд писателей (1934) и серия публикаций, направленных против «формализма и натурализма» в живописи (1936), привели к отказу от модернистских поисков форм, средств выражения. Они уступают место единой художественной политике и социалистическому реализму как единственному верному

³⁰² Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы / Пер. с нем. А. Белобратова; Ред. И. Чечот и А. Лепорк. — СПб.: «Академический проект», 2004. — С. 166.

художественному направлению³⁰³. На портрет в таких условиях возлагалась функция инструмента трансляции и формирования идеала нового советского человека. При этом изображение ребенка символизировало связь со «светлым будущим». Настоящее было не так важно, ведь оно тоже воспринималось, как «временное, перестроечное состояние»³⁰⁴. Прошлое же не приветствовалось, даже клеймилось, так как связывалось с империализмом и капитализмом. Ребенка в силу данной позиции следовало изображать таким образом, чтобы зрителю казалось, что он уже живет в «прекрасном жилище человека»³⁰⁵. В его образе концентрировалось утопическое представления о том, «как мы [советские люди] осуществляем наши идеалы»³⁰⁶, как производим «при посредстве нарратива — реальность»³⁰⁷.

О семантике образов детства как идеологического инструмента в советском искусстве писали А. Гольдштейн, Е. Добренко, Н.В. Саврасов, Л.В. Карасев, О.В. Гавришина и некоторые другие авторы. Помимо этого, предпринимались попытки комплексно взглянуть на соцреализм не только как историко-культурный феномен, но и как художественную систему. К числу таковых следует отнести коллективный труд «Соцреалистический канон» (2000). В Русском музее в 2017 году состоялась выставка «Дети страны советов», которая сопровождалась выходом в свет каталога с тематическими статьями, одна из которых была посвящена детской теме в живописи. В рецензии на выставку «"Агитация за счастье" Советское искусство сталинской эпохи» (1994) искусствовед А.Л. Хлобыстин отмечал, что «чуть ли не самым интересным, изысканным и сущностным для выставки оказывается незаметный зал на втором этаже. Ему трудно дать название, и тема его не поддается определению. Основные мотивы картин: «открытые окна, пейзажи с водой, большим количеством зелени и букетов, много неба, спокойные женские и

³⁰³ Слепухин В.В. Концепция нового советского искусства в программных документах и выступлениях: 1918-1930-е гг. // Culture and Civilization, 2017. Vol. 7, Is. 4A. — С. 829.

³⁰⁴ Балина М. Литература путешествий // Соцреалистический канон / Сборник статей под общей редакцией Х. Гюнтера и Е. Добренко — СПб.: Академический проект, 2000 — С. 899.

³⁰⁵ Первый всесоюзный съезд советских писателей, 1934: стенографический отчет. — М., 1934. — С. 17.

³⁰⁶ Луначарский А.В., Полонский В., Фриче В.М. и др. Упадочное настроение среди молодежи: эссенция. — М., 1927. — С. 38.

³⁰⁷ Добренко Е. Социалистический реализм и реальный социализм (Советские эстетика, критика и производство реальности) // Colloquia, 2008. № 18. — С. 58

детские фигуры»³⁰⁸. Детский портрет периода соцреализма, как правило, рассматривался сквозь анализ различных явлений или как иллюстрация, раскрывающая тот или иной аспект творчества отдельных художников.

Примечательно, что отчасти с критики детских образов начались гонения на все, что не вписывалось в рамки соцреалистического метода. Речь идет об анонимной статье, автор которой гневно отзывался о детских иллюстрациях работы художника В.В. Лебедева. Он говорил о графике как о человеке, не любящем советских детей. С точки зрения анонима, тот изображал все излишне «буржуазно», «капиталистически» с излишествами и уродствами³⁰⁹. Там же бичевалось все то, что было отмечено диссертантом в детском портрете предыдущего периода, а именно: «глубоко субъективное отношение к творческому процессу», «неумение находить идейную сущность изображаемого», «мертвенность, застылость, иконописность»³¹⁰.

С этих пор «художественная простота» становилась непременным спутником детского образа. Советскому художнику не следовало подыскивать «намекы и иносказания, подбирать сложные ассоциации для раскрытия мира детской души, не обремененной сомнениями и разочарованиями»³¹¹. Довоенный детский портрет отражал мечты о счастливом советском детстве в соответствии с «моральным кодексом» «нового человека»³¹². В нем велся поиск и утверждение идеала новой целостной и деятельной личности ребенка. Последний воспринимался как помощник взрослого в строительстве справедливого общества и «светлого будущего». «Мы в сказочной стране, в прекрасной стране пролетариата. Это значит — мы в царстве ребенка», — заявлял М. Андерсен-Нексе³¹³.

³⁰⁸ Хлобыстин А.Л. Агитация за счастье / А.Л. Хлобыстин // Художественный журнал. — 1994. — № 5 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://moscowartmagazine.com/issue/62/article/1299> (дата обращения: 31.03.2023).

³⁰⁹ Против формализма и натурализма в искусстве: Сборник статей. — М.: ОГИЗ — ИЗОГИЗ, 1937. — С. 13–14.

³¹⁰ Там же. — С. 37–39.

³¹¹ Портрет в России. XX век : из собрания Государственного Русского музея : [каталог] / [сост. Елена Карпова и др.]. — СПб. Palace Editions, 2001. — С. 308.

³¹² Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин / Б. Гройс. — М.: Совместная издательская программа Музея современного искусства «Гараж» и издательства «Ad Marginem», 2013. — С. 129–133.

³¹³ Первый всесоюзный съезд советских писателей, 1934: стенографический отчет. — М., 1934. — С. 31–32.

Идеология, школа, пионерия социализировали подрастающее поколение, способствовали скорейшему и правильному взрослению новых членов совестного общества. Роль ребенка в обществе начинала возрастать, так как он мог действовать в интересах нового мира³¹⁴. Педагогика преследовала цели создания человека определенного типа, правда, без учета его индивидуальности в соответствии с утопическими проектами будущего общества³¹⁵. В этом, кстати, сказались преемственность соцреалистической трактовкой образа ребенка прежнего видения. Они одинаково стремились создать такие массы, которым будут нравиться³¹⁶.

Если в авангарде образ ребенка замыкался на себе и «Я» автора, то для соцреализма необходимы были образцы для подражания, обязанность формирования которых в общественном сознании возлагалась, в том числе на искусство. Ребенок в картине приобретал агитационный смысл как персонификация происходящих перемен. Детский портрет вступал в область идеологических конструкторов и «проектирования/искусственного формирования человеческого существа»³¹⁷. Образы должны были влиять на зрителя — потенциального ровесника, «переделять» его в соответствии с новыми мерками.

Для художников важно было быть понятными миллионам советских граждан, в том числе и маленьким детям. Детские образы даже интимного плана создавались в условиях, когда творческие эксперименты с формой и значением могли привести к обвинениям в формализме и космополитизме, «выпячивании». Правда, понять, где грань между «соцреализмом» и заклеянным искусством чрезвычайно сложно. В «Истории искусства народов СССР» первый характеризовался, как «прямое и непосредственное изображение художников окружающей жизни». Хотя Д.А. Гранин подобную

³¹⁴ Кучин В.Л. Скауты России. 1909–2007. История. Документы. Свидетельства. Воспоминания / В.Л. Кучин. — М.: «Минувшее», 2008. — С. 443.

³¹⁵ Димке Д.В. Детство внутри утопических проектов: концепция и технология / Д.В. Димке // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. — 2012. — № 1 (17). — С. 21.

³¹⁶ Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин / Б. Гройс. — М.: Совместная издательская программа Музея современного искусства «Гараж» и издательства «Ad Marginem», 2013. — С. 2.

³¹⁷ Метаморфозы творческого Я художника. Сборник статей. / Отв. ред. О.А. Кривцун. — М.: «Памятники исторической мысли», 2005. — С. 214.

формулировку называл «лукавым косноязычием». В целом, ребенок, подобно и другим темам в искусстве, должен был изображаться просто, реалистично и доступно, представляя собой символ одновременно «светлого будущего» и «прекрасного и великого» настоящего. Тем самым его образ балансировал между объективностью и идеальностью. По этой причине образы детей становились все более конкретными, черты лица проступали четче. Детский портрет возвращается к реалистической манере, но изображает не данность, а ситуация некоего идиллического детства в будущем времени, становясь визуализацией сначала идеологемы, а затем и мифологемы счастливое советское детство.

Для такого рода образов необходима была особая формула представления, но не та, в которой презентовались образы дворянских детей прошлого, а та, что была бы понятна и близка широким массам. Более того как и в сюжетной картине, они должна была и отчасти мобилизовать их. В жанровых и исторических картинах тех лет изображения детей часто использовали как орудие пропаганды. Они участвовали в живописной фиксации важных в политическом и историческом плане событий. Такие работы входили в репертуар «сталинианы». Правда, портрет конкретных детей не вписывался в рамки официального портретного искусства, тяготеющего к созданию «живописных подобию» людей с «определенным общественным весом».

В портретах мальчиков и девочек, с одной стороны, показывались моменты их реальной жизни, но, с другой стороны, как бы в идеальном «революционном развитии». В детских образах из-за этого нет места ничему темному, двусмысленному, сложному по смыслу. Юные модели в портретах ярко освещены солнцем, буквально утопают в его лучах. Дневное естественное освещение превалирует. В то время как в авангарде, стремившемся «победить солнце», освещение было тусклым, в основном, искусственным. Портретисты соцреализма же словно стремились донести мысль о том, что изобилие в советском детстве касается и природных сил. В портрете так раскрывалась

«нормативное движение от тьмы к свету», заключающееся в особом типе развития «положительного героя»³¹⁸. Он должен был показываться максимально освещенным. Более того детские образы создавались преимущественно посредством массивной лепки форм сочными красками с активным мазком, что придавало их образам жизненность и динамичность.

Эстетическое изобилие распространяется и на мир вокруг. На детских портретах дочери (1928, Музейный комплекс им. И.Я. Словцова, Тюмень) и девочки с цветами (1959, Государственная Третьяковская галерея) работы Б.В. Иогансона, а также в «Девочке с яблоком» (1928, Государственная Третьяковская галерея) или «Девочке в красном» (1938, Рязанский государственный областной художественный музей им. И.П. Пожалостина) авторства А.М. Герасимова рядом со спокойными моделями изображены пышные букеты и сочные фрукты (рис. 152, 153). Это признаки благополучия семейств моделей. Советский художник не мог показывать своих детей и детей знакомых в скромных комнатках, серыми и несчастными. Это могло быть только в изображении угнетаемых капитализмом мальчиков и девочек, живущих вне советской семьи. В этом сказывалось «единодушие фиктивного мира»³¹⁹, создаваемого в целях пропаганды тоталитарным искусством.

Фон за спиной ребенка становился важным нарративом. В портрете тех лет практически не встречается индустриальный пейзаж, который, видимо, не коррелировался с детскими образами. Задник в таких изображениях — это либо широкий простор с полями и пашнями, либо уютная домашняя комната. Более того пейзаж максимально идеализируется, достигая классицистического спокойствия и равновесия форм. Обращает на себя внимание и его горизонтальная направленность. Например, в сравнении с динамичным вертикальным форматом детских портретов модерна или авангарда изображения того времени построены, в основном, на статичных горизонталях. Они придают образу ощущение неизменности изображенной реальности.

³¹⁸ Кларк К. Положительный герой как вербальная икона / К. Кларк // Соцреалистический канон / Сборник статей под общей редакцией Х. Гюнтера и Е. Добренко — СПб.: Академический проект, 2000 — С. 570.

³¹⁹ Arendt H. Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. — München/Zürich, 1986. — P. 572.

Отметим и то, что окружающая ребенка среда показывается, словно лишенной глубины, видимо, в этом — намек на наличие границ территории советского детства или же существующего мифа. В картинах словно возрождается связь между ребенком и природой, но природой не райской, а той, что характерна для разных уголков большой советской страны. Важно также отметить, что природа и дитя нейтральны друг по отношению к другу, чего нельзя сказать об образах взрослых, которые, как правило, ведут борьбу с природными силами, покоряют их, чтобы построить новый мир.

Дети в портрете либо обращены к зрителю и взаимодействуют с ним посредством взглядов и улыбок, либо мечтательно смотрят в сторону. Это уже не «отстраненность» в период авангардных увлечений, не восторг от познания мира модерна, а спокойное созерцание уже сбывшихся грез и целей. Например, в тематической картине работы А.А. Дейнеки (1934, Курская государственная картинная галерея имени А.А. Дейнеки), в основе которой, вероятно, лежал портретный образ, мальчик отложил книгу, чтобы полюбоваться самолетами — гордостью за достижения настоящего и символами будущего (рис. 154).

Серьезность, вещественность и подчеркнутая материальность касалась и того, как авторы воспроизводили быт маленькой модели. Стены комнат, как правило, высоко возвышаются над фигуркой ребенка, служа своего рода крепостью, охраняющей его спокойное детство. В этом, скорее всего, сказывалось проявление неосентименталистской идиллической матрицы в искусстве 1930-х годов³²⁰. Советский образ детства предполагал нахождение ребенка в особом пространстве вне политики и деятельности взрослых, огражденном от их проблем. Художники не стремились в портрете указывать на какие-либо идеологические моменты (за исключением образов пионеров). Портрет более служил средством пропаганды идеи благополучия и будущего благоденствия.

Образ ребенка в портрете тоже являлся средством «дисциплинирования» народа, превращаясь в риторическую форму побуждения к действиям,

³²⁰ Гольдштейн А.Л. Расставание с нарциссом. Опыты поминальной риторики / А.Л. Гольдштейн. — [2-е изд.] — М.: «Новое литературное обозрение», 1997. — С. 75.

достижению идеала. Согласно Е.А. Добренко, «главное чудо соцреализма состоит в том, что через испытания его герой из мира детства возвращается... в мир детства ... Это замкнутый круг превращений»³²¹. В детском портрете таких «превращений» не предполагалось. Ребенок тренирован, здоров, закален и загорел³²². Он сильно отличается от аморфного марионеточного тела в портретах периода авангардных увлечений и иных течение 1910–1920-х годов. В отличие от взрослых образов (героев, матерей, отцов и сынов народа), которые активно и напряженно строят новый мир, ребенок в портрете расслаблен. Его состояние можно охарактеризовать как созерцательный покой. Он словно издалека — из будущего — созерцает строящийся мир. Возможно, поэтому в отличие от динамичных маленьких героев тематических картин и плакатов портретный образ ребенка практически не двигается. Мальчики и девочки либо отдыхают и даже спят, либо сидят, внимательно смотря на зрителя, читают книги, держат игрушку, изучают что-то. Сразу же вспоминаются такие известные широкой публике работы, как спящие мальчики А.А. Дейнеки, сын художника В.М. Орешникова (1945, частное собрание) или «Игорек» работы М.М. Божия (1950, частное собрание) и др.

Согласно проведенному социологом Е.А. Орех анализу советских фотографий, тело советского ребенка скромно и в значительной степени зажато. Оно ограничено «в репертуаре своих движений (например, конкретной постановкой ног при стоянии-сидении), с фиксированными допустимыми положениями туловища, позами»³²³. Детский портрет показывает иное: статику, но при этом естественные позы, мимику и пантомимику часто с нарушением хорошей осанки, разворот к зрителю, а также частое появление модели в домашней одежде. Связано это с тем, что портрет создавался, как правило, близким ребенку человеком, которому было привычно видеть его в стихии

³²¹ Добренко Е. Социалистический реализм и реальный социализм (Советские эстетика, критика и производство реальности) / Е. Добренко // *Colloquia*. — 2008. — № 18. — С. 33.

³²² Гавришина О.В. «Снимаются у фотографа»: режимы тела в советской студийной фотографии / О.В. Гавришина // *Теория моды: одежда, тело, культура*. — 2007. — № 3. — С. 271.

³²³ Орех Е.А. Детская телесность как предмет визуального анализа: кейс—стадии фотографии / Е.А. Орех // *Дети и общество: социальная реальность и новации. Сборник докладов на Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, 2014*. — С. 1211.

домашней жизни. Здесь нет места таким явлениям, как «взгляду насилия» и (или) нормативности, ведь детский портрет создавался для интимного круга зрителей. Вместе с тем, в нем можно было показать то, что, например, считалось недопустимым в рамках официального искусства. Например, в изображении ребенка того периода сложно не заметить опасное противоречие идеи «большой советской семьи» и (или) «социалистической общины». Не во дворе, не на улице, не в школе и не в садике показывается ребенок в портрете, а в домашнем пространстве. Художники будто бы отгораживают его от навязанных извне институтов социализации и необходимости соответствовать общим стандартам. Быть может, в этом крылась реакция художников — родителей, дедушек и бабушек — на навязанные им со стороны государства образцы социальности, рушащиеся семейные традиции.

Другие же идеалы советского государства, напротив, принимались портретистами и проецировались на детский образ. Например, это касалось идеи того, что в будущем «не будут вставать между людьми вещи» и «фетишизму вещей будет положен конец»³²⁴. Вещизм был чужд портретам того времени. Атрибутика детского портрета довоенного времени ограничена и однообразна. Детским в портрете были только игрушки. Если они изображались, то, как правило, ребенок безучастно держит их в руках, будто показывая их ненужность. Таким кажется отношение к данным предметам у детей с портретов Н.В. Овичинникова, П.Б. Крохоняткина, В.И. Иванова, В.А. Серова, В.П. Ефанова и других мастеров того времени.

Интересен и тот факт, что в детском портрете царствует безупречный порядок. Все опрятно и расставлено по своим местам. Это может быть проявлением общей для советского общества тяги к упорядоченности³²⁵. Проявления детскости в характерном наборе предметов и даже свойственном ей беспорядке не приветствовались, так как на ребенка накладывалась роль медиатора воли взрослого и его помощника. Если внимательно приглядеться,

³²⁴ Богданов А.А. О пролетарской культуре: 1904–1924 /А.А. Богданов. — Л.; М.: Издательское товарищество «Книга», 1924. — С. 235.

³²⁵ Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин / Б.Гройс. — М.: Совместная издательская программа Музея современного искусства «Гараж» и издательства «Ad Marginem», 2013. — С. 168.

даже книги в руках моделей — это вовсе не детские книжки с яркими картинками, а, например, каталоги, энциклопедии, взрослая художественная, а порой и научная литература и даже идеологические пособия. Характерные примеры — это портрет Наташи Н.А. Пономарева (1954, Частное собрание), «Больная Верочка» А.А. Мыльникова (1958, частное собрание), «Внук рисует» А.А. Пластова (1959–1960, Музей изобразительного искусства XX–XXI вв., Ульяновск), «Девочка с цветами» Б.В. Иогансона (1959, Государственная Третьяковская галерея) или портрет сына П.Т. Фомина (1963, частное собрание).

Теме страдания, болезней, бедности, врагов народа, классовой борьбы не было места в детском портрете той поры. В сознание людей, как взрослых, так и маленьких закладывалась простая мысль, что «они живут в стране — мировом лидере по спектру и количеству возможностей, которые предоставляются детям...»³²⁶. Даже в портретах военной поры дети изображены серьезными, но не несчастными. Напротив, они полны решимости, активности и оптимизма. По эмоциональному состоянию модели напоминают образы маленьких героев первой трети XIX века. Подобно им они словно отражали новую патриотическую волну, ожидания лучшего и победы: «...ибо вся жизнь нашей партии, вся жизнь рабочего класса и его борьба заключаются в сочетании самой суровой, самой трезвой практической работы с величайшей героикой и грандиозными перспективами...»³²⁷.

Во время Великой Отечественной войны авторы продолжали изображать собственных детей и внуков, а также мальчиков и девочек из семей знакомых. Конечно же, это происходило реже, чем в мирное время. При этом для живописцев и графиков подобные образы служили способом отражения единственного отрадного, что было у них в период страха и смерти. Эти камерные, очень личные портреты, часто остававшиеся в виде зарисовок, отличались от детских образов, которые использовались в активной

³²⁶ Келли К. «Маленькие граждане большой страны»: интернационализм, дети и советская пропаганда / К. Келли // НЛО. — 2003. — № 60. — С. 221.

³²⁷ Жданов А.А. Советская литература — самая идейная, самая передовая литература в мире / А.А. Жданов. — М.: Госполитиздат, 1953. — С. 13.

пропагандисткой работе. И.А. Зайцева отмечает, что «образы детей, беззащитных, оставшихся сиротами, страдающих от зверств, которые чинили фашисты, стали наиболее распространенными в плакатном искусстве первых лет войны»³²⁸. В тематических картинах образ ребенка же служил символом гибели мира в ужасе войны, бессмысленной и ненужной жертвы в угоду бесчеловечных устремлений. Портреты, наоборот, вселяли надежду на мирное будущее. Например, М.С. Копейкин пишет исполненный силы и мужества портрет девочки (1941, Государственный Русский музей), в котором камерность и эффект «мгновенности кадра» помогают зрителю сосредоточиться на «духовной интонации» (рис. 155). Такими же по силе выражения создают «живописные» подобию маленьких моделей П.П. Кончаловский, М.С. Сарьян, В.М. Конашевич и другие художники. Важно подчеркнуть, что светоносность детских портретов военного времени приглушается, появляются зеленоватые, землистые оттенки. Однако приметы сурового военного времени встречаются редко. Разве, что за счет иногда появляющегося взрослого человека — мужчины-военного и каких-то связанных с ним атрибутов. Детей, пусть только в иллюзорном пространстве живописного полотна, всеми силами пытались вырвать из замкнутого и ужасного круга войны и личных катастроф.

В послевоенный период 1950–1960-е годы развитие детского портретирования приостанавливается в ситуации «бесконфликтности и бездеятельном спокойствии»³²⁹ и прогрессирующего процесса инфантилизации советского общества. В тот период детский образ утрачивает энергетику посылы в будущее, становясь символом спокойного и благополучного настоящего. В 1930-х годах в искусстве «личное приносилось в жертву общественному». К 1940-м годам, напротив, актуализировалось «обсуждение взаимоотношений между работой, семьей и любовью в жизни нового

³²⁸ Зайцева И.А. Типология детских образов в плакатном искусстве времен Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. / И.А. Зайцева // Образ Родины: содержание, формирование, актуализация: Материалы IV Международной научной конференции. — 2020. — С. 733.

³²⁹ Лахусен Т. Как жизнь читает книгу: массовая культура и дискурс читателя в позднем соцреализме / Т. Лахусен // Соцреалистический канон / Сборник статей под общей редакцией Х. Гюнтера и Е. Добренко — СПб.: Академический проект, 2000 — С. 611.

поколения»³³⁰. В контексте этого наблюдался интерес к внутреннему миру детей, их дружбе и даже любви³³¹. На этой волне в советской литературе появляются романы, рассказы и повести, посвященные раскрытию характера ребенка. В соответствии с усилением позиций личного и детского меняется и формула презентации ребенка в портрете. Сквозной линией детских образов оставалось счастливое советское детство, но модель жила не в утопическом мире «победившего солнца», как это было прежде, а в материальном мире сегодняшнего дня, правда, приукрашенном, нарядном и праздничном. Важной составляющей советского детского портрета с 1950-х годов стало отражение праздников. Они позволяли показывать действительность жизни ребенка в оптимистическом, радостном ключе. Как правило, в репертуар входили традиционно семейные праздники, такие, как Новый год, заменивший Рождество, и День рождения. Такие портреты преимущественно имели черты жанровой картины и не позиционировались как портретные изображения. Например, это «После елки» З.И. Филиппова (1953, частное собрание), серия одиночных изображений детей у «новогодней красавицы» работы Е.Н. Ткаченко и другие (рис. 156).

Фокус внимания портретистов сосредоточился на бытописании жизни детей, а не на них самих. Детские образы в портрете этого периода отличались тем же скудным набором поз, композиционных решений, репертуаром эмоциональных состояний, что было в предыдущий период. Однако атрибутика и интерьеры писались более насыщенно и скрупулезно. Это позволяло «включать» в портрет «кусочки жизни» быта, ранее табуированную тему достатка, личного обустройства и индивидуализма. Детскость модели снимала противоречия, так как вокруг нее все становилось хорошим, нравственным и красивым. Только так мог состояться разносторонне-развитый новый

³³⁰ Кульгускина Л.В. Государство и молодое поколение в конце 1920-х – 1930-е годы: опыт создания новой ментальности: автореферат дисс. ... канд. ист. наук: 17.00.02 / Кульгускина Лариса Валентиновна. — Барнаул, 2005. — С. 22.

³³¹ Ивич А.И. Заметки о детских стихах С. Маршака / В кн.: Воспитание поколений: О советской литературе для детей. — М.: Советский писатель, 1960. — С. 121.

человек³³². Таким образом, предметы и обстановка в портрете подвергались реабилитации. Т.В. Красилькова отмечала, что в период оттепели и времени сложения «современного стиля» «роль отдельного предмета в культуре возросла и, в первую очередь, — предмета бытового, создание которого в ту пору стало поводом для активного творчества»³³³.

Предметный мир детства изображался вокруг модели в ярких и сочных красках. По Л. Геллер в этом могло выражаться то, что «категория живописного связана со “свежим” детским восприятием мира»³³⁴. Живописность в отношении образа ребенка в портрете не подвергалась гонению, так как светлое, наивное, идиллическое, возвышенное содержание в нем оправдывало это. Понимание нормы в отношении образа ребенка касалось прежде всего реалистического изображения самой модели, а не ее предметного окружения, приемов и средств творчества художника. Каждый мастер мог вносить что-то свое, личное, индивидуальное. Он не боялся обвинений в создании «флера, наброшенного на “серый кусок действительности”»³³⁵. Царицами выглядят Катя Древина в портрете работы Н.А. Удальцовой (1950-е годы, Частное собрание) или Верочка в картине, написанной А.А. Мыльниковым (1955, Государственный Русский музей) (рис. 156). Маленький Сережа холоден к чудным вещицам, расставленным на столе перед ним, в портрете работы отца — художника К.Г. Дорохова (1947, Частное собрание). Маленькая девочка в произведении М.И. Климентова (1960-е годы, Частное собрание) застыла в окружении почти соразмерной ей куклы и многочисленных детских картинок, которыми увешены стены детской (рис. 157).

³³² Каган М.С. Проблема прекрасного в эстетическом учении Н.Г. Чернышевского / М.С. Каган // Звезда. — 1953. — № 8. — С. 111.

³³³ Красилькова Т.В. «Современный стиль» в советском декоративно-прикладном искусстве периода оттепели: автореферат дисс. ... кандид. искусствоведения: 17.00.04 / Красильникова Татьяна Валентиновна. — М., 2004. — С. 3.

³³⁴ Геллер Л. Эстетические категории и их место в соцреализме ждановской эпохи / Л. Геллер // Соцреалистический канон / Сборник статей под общей редакцией Х. Гюнтера и Е. Добренко — СПб.: Академический проект, 2000 — С. 442.

³³⁵ Недошивин Г.А. О проблеме прекрасного в советском искусстве / Г.А. Недошивин // Вопросы теории советского изобразительного искусства, 1950. — С. 89.

После войны детские образы в портрете крайне редко показывались на фоне пейзажа. Возможно, происходило это из желания авторов сохранить, сберечь, прятались ими в безопасное пространство дома. Все чаще это было специально предназначенное для ребенка помещение — детская комната. Более того в начале 1960-х годов в советских журналах даже появились рекомендательные статьи об обустройстве жилища, в том числе, пространства для детей³³⁶. Это служило отражением роста материального благосостояния советских родителей, симптомом развития предметной составляющей детства, что было важно в условиях демографически и физически пострадавшей от войны страны. Впервые детский портрет населялась детскими вещами. Речь идет о мебели, игрушках, текстиле, предметах обучения, спортивных снарядах и т.д. Даже, если ребенок изображался на фоне глухой стены, то художник непременно вручал ему в руки или помещал рядом игрушку, книгу и любой другой детский предмет.

В это же время появляется большое число тематических картин, в которых дети показываются внутри дома, детского сада и школы. Помимо этого, развивался мотив дворовых занятий. «Детство во дворе» Б.Ш. Окуджавы, «Дети нашего двора» С.Я. Маршака, стихи С.В. Михалкова и иные произведения литературы и песенного жанра — подтверждение актуальности этой сферы жизни. Однако в портрете тема дворового времяпрепровождения не отразилась, так как художники и заказчики видели мальчиков и девочек, по большей части, дома или на даче, на семейных выездах за город, но не погруженных в тайны дворовой Вселенной.

В детском портрете менялась семантика вещей. В портрете довоенной поры машинка или ракета в руках мальчика служили символами технического прогресса, а красный флажок — признаком политической зрелости. В то время мотив игры стал доминирующим в детских портретах, так как игры понимались как творческая импровизация будущего, как, например, игра во врача, дочки-

³³⁶ Усанова А.Л. Проблемы изучения отечественного интерьера в современном искусствознании (аналитический обзор) / А.Л. Усанова // Известия Алтайского государственного университета. — 2014. — № 2-1 (82). — С. 195.

матери, романтическое пускание корабликов (мотив путешествий) и т.д. Например, известен портрет сына работы А.А. Пластова (1934–1944, Частное собрание), в котором мальчик предстает в роли будущего ботаника. Подобная футуристическая направленность, присваивание модели ролей, которые еще не обреты и не заслужены ею, требовали перевода образа из жанра портрета в тематическую картину. Поэтому данная работа более известна, как «Урок ботаники». Аналогичная ситуация прослеживалась и в 1950–1960-х годах. Показательный пример — картина «Юный строитель» Д.Э. Винницкого (1958, Частное собрание) (рис. 159). Однако постепенно градус посылы в будущее снижается. Поэтому маленькая и трогательная Маринка в послевоенном портрете работы В.П. Ефанов (1959, Частное собрание) просто играет в игрушки, которые не отягощены сложными значениями, а автор просто наслаждается мгновением ее беззаботного детства (рис. 160). О. Б. Богаевская, обращаясь к детским образам и в портретной, и в сюжетной живописи, изображает девочек и мальчиков в подчеркнуто неформальной атмосфере, занятыми утренней зарядкой, празднованием дней рождений, пребыванием на даче и т.д.

Единственным вариантом детского портрета, в котором последовательно соблюдались все аспекты идеологии счастливое советское детство и практически не происходили трансформации в послевоенный период, был тот, где модель изображалась в качестве октябрёнка или пионера. Правда, тогда семантика и художественная манера передачи образа была иной. Из внутренней вселенной художника модель переходила в общественную сферу, становясь символом и даже эмблемой уже не идиллического будущего, а революционного и деятельного настоящего. От этого детские образы утрачивали характерную интимность, а вместе с ней и состояние созерцательного покоя, свойственные портрету. Примеряя маску пионера или октябрёнка, мальчики и девочки «заряжались» мощной идеологической составляющей образцов советской социальности, становясь монументальнее, торжественнее, экспрессивнее, архаичнее. Прекрасно характеризуют это одиночные и групповые изображения

юных пионеров, написанные И.И. Машковым, А.А. Дейнекой, С.Я. Дунчевым, К.К. Зефировым и многими другими авторами на волне роста общественного спроса. Созданные изображения, в основе которых, скорее всего, лежали портретные образы реальных детей, перекликались с огромным количеством картин на тему приема в октябрята/пионеры, их разнообразных заслуг. В них отражалось «экстремальное мироощущение» (С.Г. Леонтьева), ставшее следствием необходимости «быть всегда готовым к подвигу, трудовому или военному»³³⁷. Портрет ребенка в образе октябренька или пионера сразу же обретал черты тематической картины, где общее довлело над частным и индивидуальным, нивелируя портретность (рис. 161–164).

3.3. Ретроспективизм детских портретов советских художников конца 1960–1980-х годов: образ ребенка как форма эскапизма

Вторая половина 1960–1980-х годов — период искусства развитого и позднего социализма. Искусство того периода остается дискуссионным пространством. Многие явления не только не изучены, но и не затронуты даже вскользь. Одной из таких лакун является детский портрет. Если он и упоминается, то в виде опосредованных упоминаний изображений детей в творческом пути того или иного автора. Детский образ словно терялся за серьезными взрослыми темами, связанными с застоем, репрессиями и хитросплетений взаимоотношений художника и властных структур той поры. Но именно тогда портрет демонстрировал совершенно уникальные трансформации в рамках неоромантической линии.

И.В. Лебедева отмечает, что стиль шестидесятых в живописи существенно отличался от семидесятых в эмоциональном и пластическом отношениях³³⁸. Согласно И.П. Уваровой, в 1970-х годах «застой охватывает официальную санкционированную культуру»³³⁹. Параллельно развивается

³³⁷ Леонтьева С.Г. Пионер — всем пример / С.Г. Леонтьева // Отечественные записки. — 2044. — № 3/17. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.strana-oz.ru> (Дата обращения: 01.04.2023).

³³⁸ Лебедева В.Е. Некоторые тенденции в живописи 70-х годов (Московские художники) / В.Е. Лебедева // Советское изобразительное искусство и архитектура 60-х – 70-х гг. — 1979. — С. 47.

³³⁹ «Семидесятые» как проблема истории русской культуры. Материалы дискуссии // Семидесятые как предмет истории русской культуры / ред.-сост. К.Ю. Рогов. — М.; «Венеция»: О.Г.И., 1998. — С. 7–28.

советский нонконформизм. Как явление он громко заявил о себе еще раньше, преимущественно на либеральной волне хрущевской оттепели³⁴⁰, хотя ленинградские арт-группы, в частности «арефьевский круг», заявляли о себе уже в 1940-х годах. Детский портрет бытовал в творческой деятельности и официальных авторов, и тех, кто принадлежал к андеграунду. В силу этого его можно понимать как основание, необходимое «для позитивного научного дискурса в отношении эпохи 1970-х, который должен прийти на смену предшествующему, главным образом, негативному»³⁴¹.

Портретный детский образ в данный период в гораздо меньшей степени участвовал в процессе привития социалистического образа жизни³⁴². Это касалось и идеологически верного, и неофициального искусства. Эта общность вполне объяснима, так как детский портрет продолжал существовать в интимной сфере живописцев и редко появлялся на общественных площадках. В нем отражалась конформистская тяга к частному человеку, существующему в приватной сфере³⁴³. Кроме того в детских образах художники могли позволить себе гораздо больше, чем в других жанрах, в тех же портретах взрослых людей. Детский портрет, начиная со второй половины 1960-х годов, обретал и транслировал иные, часто даже противоположные идеалу советского человека смыслы. Это был еще один островок свободы, как, например, молодежные субкультуры тех лет или песенная культура. Авторы обращались к историческому прошлому, а порой опасной в идеологическом плане христианской теме. Тогда происходил процесс, похожий на тот, который Г. Лебон охарактеризовал следующим образом: «человек иногда повергает в прах иллюзии ценой ужасных переворотов, но он всегда бывает вынужден снова извлечь их из-под развалин»³⁴⁴.

³⁴⁰ Жумати Т.П. Рядом, но не вместе: альтернативы художественного андеграунда. Дистанцирование от диссента / Т.П. Жумати // Теория и история культуры. — 2017. — № 4. — С. 31.

³⁴¹ Юрчак А. Поздний социализм и последнее советское поколение / А. Юрчак // Неприкосновенный запас: дебаты о политике и культуре. — 2007. — № 2. — С. 81.

³⁴² Социалистический образ жизни / Под ред. С.С. Вишневого. — М.: «Издательство политической литературы», 1984. — С. 20.

³⁴³ Круглова Т.А. Соблазны соцреализма, попытки «зависти», упоение причастностью: о советском художественном конформизме / Т.А. Круглова // Неприкосновенный запас. — 2014. — № 4 (96). — С. 182.

³⁴⁴ Кириллова Н.Б. Медиакultura: от модерна к постмодерну / Н.Б. Кириллова. — М.: «Академический проект», 2005. — С. 131.

Детский портрет в рамках соцреализма выработал своеобразные формулы представления малолетних граждан советского государства. Однако к описываемому периоду они уже не удовлетворяли тому, что хотелось выразить как представителям официального искусства, так и нонконформистам. Говорить в условиях тотального замалчивания было, о чем. Правда, социальный и политический контексты в детском портрете находили отражение крайне редко. Речь, прежде всего, идет о внутреннем состоянии самих живописцев, их общем ощущении жизни и понимании детства. Ими оно воспринималось как эпоха, связанная не с будущим, а иллюзиями прошлого. Такой разговор был возможен только на уровне иносказаний и метафор.

Ретроспективизм, который проявлялся в детском портрете с конца 1960-х годов, был обусловлен осознанием приближающегося краха идей коммунизма и общества всеобщего благоденствия³⁴⁵. Ожидание светлого будущего, с которыми был напрямую связан детский портрет ранее, не оправдывались, оборачиваясь эффектом «обратной апокалиптичности» (Ф. Джеймисон). В период застойных лет, запретов и цензуры царили не только упаднические настроения, но и нарастало желание вырваться из замкнутого круга, получить глоток свободы³⁴⁶. Симптоматично, что тогда портреты детей начинают создаваться реже, и, в основном, теми художниками, которые стремились использовать их образы в дискурсе о происходящем, как способ саморефлексии. Более того они расценивались как средство трансфера высоких материй в повседневность или выхода в трансцендентность с целью примириться с современностью.

Смысловая составляющая детского портрета в тот период становится необычайно сложной. Она напоминает постмодернистский слоеный пирог, верхний слой которого предназначался для обычного зрителя, а нижние глубинные слои — для посвященных кругов. Это и соответствовало сути

³⁴⁵ Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Логика культуры позднего капитализма / перевод с английского Д. Кралечкина, под научной редакцией А. Олейникова. — М.: Издательство Института Гайдара, 2019. — С. 265.

³⁴⁶ Герчук Ю.Я. С точки зрения шестидесятника / Ю.Я. Герчук // Декоративное искусство. — 1991. — № 7. — С. 9.

набравшего обороты постмодерна, который мог одновременно адресоваться и к массовой, и к элитарной культуре³⁴⁷. Для художников того времени было важным наделять прежде сильно упрощенный в плане идей детский образ смыслами при сохранении реалистичной формы. Данные смыслы они находили в прошлом. Как отмечает Т.О. Лефман, в советской культуре того периода «ощущается глубокая связь с историей, искусством, социальным и культурным опытом многих поколений разных стран и народов»³⁴⁸. Внимание художников сосредотачивается на поэтически-притчевом описании детства³⁴⁹. Попытки синтеза прошлого и настоящего особенно ярко выражались в художественных поисках андеграунда³⁵⁰. В то же время изображения ребенка даже у нонконформистов не выходили за пределы реалистической формы. Однако их авторы выходили за пределы соцреалистического контекста³⁵¹.

Отечественные портретисты не снижали степень важности презентации высших ценностей, связанных с детством³⁵². Напротив, они возрождали и осторожно переосмысливали их, пытаясь с их помощью найти трансцендентное в имманентном³⁵³. Детский образ в портрете вновь возвышался над обыденностью. Фигура, занятие, окружение ребенка становились средствами или формами философствований. Например, Т.Г. Назаренко писала следующее: «...пафос суровых будней, все эти энергичные мужчины и женщины должны были уйти. Это естественная смена. Пришла духовность, закрытость, придумывание...»³⁵⁴. Подобно посмодернистам советские художники того времени вошли в детский портрете «в положение философа, изобретающего

³⁴⁷ Философия культуры. Становление и развитие / Под ред. М.С. Кагана и др. — СПб.: Издательство «Лань», 1998. — С. 351.

³⁴⁸ Виниченко И.В., Гмырак А.Н. Концепция советского вкуса в моде и потребительской культуре периода «Оттепели» / И.В. Виниченко, А.Н. Гмырак // Омский научный вестник. — 2011. — № 5 (101). — С. 241.

³⁴⁹ Лефман Т.О. Образ детства как объект конструирования в отечественной анимации / Т.О. Лефман // Вестник культуры и искусств. — 2019. — № 1 (57). — С. 137.

³⁵⁰ Нонконформисты. Второй русский авангард. 1955–1988 / Материалы Круглого стола (Москва, ГТГ, 23. 07. 1996 г.) // Вопросы искусствознания. — 1997. — № 1 (X). — С. 8.

³⁵¹ Флорковская А.К. Официальная и неофициальная версии искусства позднесоветского времени: живописцы поколения семидесятников / А.К. Флорковская // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2017. — № 5 (79). — С. 179.

³⁵² Философия культуры. Становление и развитие / Под ред. М.С. Кагана и др. — СПб.: Издательство «Лань», 1998. — С. 353.

³⁵³ Там же. — С. 354–355.

³⁵⁴ Лебедева В.Е. Пространство мифа в московской живописи 60-х – 70-х годов / В.Е. Лебедева. — М.: ГИИ, 1999. — С. 108.

новые правила игры»³⁵⁵. Их жизнь протекала среди репродукций, прежних идеалов, фантазий, образов и мечтаний³⁵⁶.

Философствования о ребенке и детстве могли быть разными, но объединяла их общая замороженность историей и художественной традицией³⁵⁷. В этом сложном взаимодействии происходило обогащение детской разновидности портретного жанра новыми формулами презентации. Представителей пестрого неофициального искусства особо привлекала религиозная тема в детском портрете. Так, О.П. Филатчев воспроизводил стилистику и техники ренессансных картин, изображая детей, подобно ангелам или святым. В части триптиха «Летчики» под названием «Семья летчика» (1980, Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачева, Иркутск) реальные люди предстают в образах, близких теме «Святого семейства» (рис. 165). В картине «В саду» работы В.В. Ватенина (1969, Частное собрание) с изображением дочери автор говорит о тайнах мироздания и бренности бытия, вечном и проходящем. Образ реальной девочки растворяется на фоне ковра из листьев, вишневых ягод и нежных вьюнков (рис. 166). Девочка уподобляется цветущему растительному миру, и по ней без страха карабкаются насекомые. Она доверчиво протягивает неведомому собеседнику яблоко, а в ее невинных детских руках воспринимаемое как еще не вкушенный плод познания добра и зла. Тут же зритель замечает подвергшиеся тлению листья, касающиеся локтя модели. Они в духе символизма XVIII столетия намекают на быстротечность волшебной поры детства, утрате «райского сада» и невинности, что, скорее всего, связано с личными и закономерными страхами и переживаниями художника-отца.

Иной способ создания образа ребенка в портрете того времени — это прямое включение в портрет ребенка образов, связанных с христианством. В картине «Мальчик с журавликом» (1967, Частное собрание) Л.П. Новикова

³⁵⁵ Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? / Ж.-Ф. Лиотар // Ad Marginem'93. — 1994. — С. 309.

³⁵⁶ Зингер Л.С. Некоторые тенденции развития образа современника в портретной живописи 60-х – начала 70-х годов / Л.С. Зингер // Советская живопись. — 1976. — № 74. — С. 143.

³⁵⁷ Флорковская А.К. Официальная и неофициальная версии искусства позднесоветского времени: живописцы поколения семидесятников / А.К. Флорковская // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2017. — № 5 (79). — С. 180.

изобразила модель на фоне собора, виднеющегося из-за окна — «образа света, ясности, сверхвидимости...»³⁵⁸. Образ ребенка и собор равнозначны по масштабу и светоносности. «Процветшие» луковицы и лазуревое небо подчеркивают витальную силу и первого, и второго (рис. 167). Бумажная птица в руках может читаться как символ надежды и перемен. Желтая пшенная каша в тарелке напоминает солнце, повторяет цвет и форму луковиц и церковных куполов. Все в портрете, как и эмоции на лице мальчика, говорит об оптимизме, тяге к жизни и изменениям в ней.

Неоромантическое идиллическое понимание детского мира отражалось и в тематических картинах и портретах авторства З.И. Филиппова. Ребенок в них становится универсальным символом перехода из мира технического прогресса и взрослости в иную реальность святого детства, как, например, в «Голубом жеребенке» (1978, частное собрание). Художник, видевший и испытывавший на себе ужасы войны, остро чувствовал потребность прикоснуться к этому миру идиллии и невинности. Примером тому может служить картина–портрет «Компот» (1967, Частное собрание). В ней автор изображает будничные моменты из жизни подростка, решившего в жаркий летний полдень попить прохладный напиток. Мальчик сидит в белой майке за дощатым столом, подобно Христу в Тайной вечере (рис. 168). Перед ним — тарелка с вишнями и банка с красным компотом, являющихся символами Страстей Господних³⁵⁹. Над головой нависают виноградные лозы, также связанные с данной тематикой. Позади — яркий, озаряющий все и будто поглощающий мир свет. Внизу, в тварном мире амбивалентное по смыслу изображение собаки — символа преданности и одновременно нечистоты предательства³⁶⁰, кошки, имеющей в христианстве негативную коннотацию. В небесном мире парят бабочки и птицы — символы рая, чистых христианских душ³⁶¹. Реальность сталкивается с

³⁵⁸ Топоров В.Н. Окно / В.Н. Топоров // Мифы народов мира. Онлайн энциклопедия. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.mifinarodov.com/o/okno.html> (Дата обращения: 27.03.2023).

³⁵⁹ von Klot J. Am Anfang war der Apfel. Die Frucht in Malerei und Graphik des 20. Jahrhunderts. — Heidelberg, 2003. — P. 16–17.

³⁶⁰ Чумакова Т.В. Символика животных в христианской культуре / Т.В. Чумакова // Человек, Российская академия наук (Москва). — 2009. — № 3. — С. 93.

³⁶¹ Там же. — С. 100.

большим количеством смыслов, сводящихся к мыслям о Спасении, но, в то же время, прямо не указывающих на них. Подобное можно увидеть и в картине «Мальчик и горы» (1972, Государственная Третьяковская галерея), созданной Д.Д. Жилинским.

Интересно и то, что детские портреты не только по смыслу приближаются к христианскому искусству, но и в плане техники, стилизаторства³⁶². Например, картина «Под старой яблоней» (1969, Государственный Русский музей) создана Д.Д. Жилинским с соблюдением традиций темперной живописи, свойственной отечественной иконописи. В ней тоже повторяется ее стилистика, пластика и символика. От этого мотив совместного с внуками (детьми художника) и бабушкой сбора фруктов в саду превращается в сакральное действо, в котором мальчик подобен Адаму, а девочка — Еве. Их стройные светлые фигурки резко контрастируют с изображением сгорбленной престарелой матери Д.Д. Жилинского, которой и посвящено, согласно надписи на раме, полотно (рис. 169). Там же изображены умершие супруг и сын женщины. Разные поколения соединяются в полотне, повествуя о жизни матери, и, в то же время, намекая на «жизнь будущего века», отраженную во внуках, природе, будто бы процветшей подпорке. Смыслы соединяются, а портретные образы детей словно функционируют на разных уровнях: реальности, имманентности и будущего. В этом отражалась такая тенденция в живописи 1970-х годов, как «расслоение образа, отступление от единства времени и действия, когда произведение мыслилось как совокупность автономных мотивов, объединенных общностью темы»³⁶³.

В портрете «Петя. 31 декабря 1971» (1972, Государственный Русский музей) Э.Г. Браговский составил «рассказ о ребенке, который, встречая новый год своей короткой еще пока жизни, вдруг задумался о прабабушке, жившей давно-давно (рис. 170). О ней напоминают старинные кружева, пришитые к

³⁶² Отдельнова В.А. Советская портретная живопись конца 1960–1970-х годов между наследием Ренессанса и традициями соцреализма / В.А. Отдельнова // Актуальные проблемы теории и истории искусства. — 2016. — № 6. — С. 691.

³⁶³ Каменский А.А. Романтический монтаж / А.А. Каменский. — М.: «Советский художник, 1989. — С. 304.

маскарадному костюму»³⁶⁴. Это личное прошлое семьи, в контекст которого и поместил автор своего сына. Метафора витального настоящего и светлого будущего вновь соединилась с прошедшим, придавая трагические нотки, казалось бы, праздничному произведению. В этом портрете чувствуется взаимосвязь с картиной «Дети в карнавальных костюмах» работы Б.М. Кустодиева. Общее для них — это семейный праздник и традиции, а также переключки в колористическом и композиционном решениях. Однако если там дети играют в прошлое, воспринимаемое тогда подобным радостному и невинному детскому миру, то Петя в начале 1970-х годов, напротив, выступает выразительным средством, чтобы погрузить о минувшем.

Иной подход к созданию детского портрета в рамках «ухода в прошлое» — это вторжение прошлого и сакрального в настоящее ребенка. Такой подход отразился в портрете сына Ивана (1976, Московская государственная картинная галерея народного художника СССР Ильи Глазунова, Москва), созданный И.С. Глазунов — художником, интересовавшимся историческими темами и родовой памятью. Образ ребенка напоминает хрупкие и светлые фигурки детей в полотнах мастера, связанных с художественно-философским осмыслением отечественной и мировой истории. Красная рубаха — отсылка к национальным традициям, но не то рисунок, не то макет испанского корабля с крестом и синие тона занавеси, — это, видимо, намек на увлечения ребенка рассказами об отважных мореплавателях и пиратах (рис. 171). Следовательно, в портрет художник включает детский образа в контекст полюбившейся лично мальчику эпохи. Переодевание в костюм других времен было привычным занятием детей художника, поскольку бутафория в его мастерской позволяла реализовываться подобной тяге в полной мере. Стык разных миров, времен, мест не был чем-то необычным в данной ситуации, как, в принципе, с любым детским образом, который в силу своей знаковой сути, мог совершать такие перемещения. Аналогичный эффект достигается и в картине «Федя. Фильм о войне» В. А. Леднева (1979, частное собрание). При этом в образе нет прямо указания

³⁶⁴ Портрет в России. XX век : из собрания Государственного Русского музея : [каталог] / [сост. Елена Карпова и др.]. — СПб. Palace Editions, 2001. — С. 320.

на перемещение во времени и пространстве, но одухотворенное и печальное лицо модели словно выражает искреннее и личное переживание автором трагических событий прошлого и его веру в будущее, связанную с мальчиком (рис. 172). Таким же единством былого и будущности полны и многофигурные семейные портреты, созданные живописцев в 1970–1980-х годах.

Мотив костюмизации становится популярным в детском портрете того времени. Ранее, и в XVIII, и в XIX веках, а также согласно советской идеологии формирования нового человека, внутренне должно было отражаться во внешнем облике. Переодевание воспринималось как намек на лукавство, шутовство, следовательно, не приветствовалось. Однако в 1980-е годы живописцы, напротив, увлекаются данной формулой. Возможно, в этом проявил себя происходивший в советском обществе перелом, свидетельствующий о «разрыве взаимосвязи внешнего облика и внутреннего личностного содержания»³⁶⁵. Прием трактовки образа за счет воссоздания атмосферы прошлого проявляет себя в творчестве О.А. Вуколова, Т.Ф. Федоровой, Е.Б. Романовой и других авторов.

Другой способ помещения ребенка в иное пространство и время — это изображение его в знаковых местах, связанных с образами деятелей культуры и искусств прошлого. Например, своего сына художник В.П. Барвенко изобразил в парке рядом с памятником солнцу русской поэзии (1985, Частное собрание). Темными силуэтами на общем бело-охристом фоне выделяются сам монумент и фонарь, форма которого ассоциируется с эпохой А.С. Пушкина (рис. 173). Вертикали фонаря вторит прямая фигурка подростка, держащего книгу и обращенного в сторону поэта. Между ними словно происходит молчаливый диалог, в котором сходятся признанный любимец муз прошлого и мечтатель настоящего. Сама же реальность расположилась бурой полосой за заснеженной рекой. В этом портрете перемещение во времени и пространстве ребенка происходит на эмоциональном уровне посредством ассоциаций, возникающих

³⁶⁵ Клинова М.А. Советский модный дискурс второй половины 1970-х – 1980-х годов: эволюция транслируемых потребительских стратегий / М.А. Клинова // Вестник Пермского университета. История. — 2014. — № 4 (27). — С. 144.

за счет вполне реальных, современных объектов. Интересно то, что в изображении модели соединяются охристые и темно-серые цвета, намекающие на ее принадлежность и настоящему, и прошлому. Здесь будто бы сказывается осознанная еще романтиками способность образа ребенка к «погружению» в трансцендентность или ее имманентному внесению в обыденность. В этот период в анимации тоже «образ детства начал разрабатываться с позиции иносказаний и метафор, которые заполняют символами физическое пространство мультфильма, делят его на реальное и нереальное измерение, разграничивая монохромными цветовыми решениями»³⁶⁶.

Еще один вариант ретроспекции в детском портрете — это прямая подгонка детского образа под историческое изображение. Портрет такого рода либо превращается в символ и знак, прямую цитату, либо в откровенный китч. Например, в портрете мальчика (1985, частное собрание) художник А.И. Петров словно иронизирует по поводу того, как «доморощенные художники» прошлых веков изображали ребенка (рис. 174). В картине «Наташа» работы А.Г. Ситникова (1982, Государственный Русский музей) образ упрощается, превращаясь в оммаж на девичьи портреты XVIII столетия и одновременно символ витальной силы детства (рис. 175). В картинах такого рода авторы смело взаимодействуют с традицией портретирования прошлого. Однако они стараются избегать религиозной темы, которая во многом связана с символикой детского портрета. Отечественные художники, даже радикального толка, по-прежнему с осторожностью относились к соотношениям образа ребенка и христианских символов.

В портретных изображениях ребенка того периода могли также аккумулироваться личные воспоминания, ощущения автора о чем-то важном, более масштабном, чем он сам. Тем самым намечалась тенденция к собирательности образа, который становился формой саморефлексии автора. Например, в портрете дочери художника, более известном как «Девочка в голубом платье» (1966, Государственный Русский музей), Б.И. Шаманов

³⁶⁶ Лефман Т.О. Образ детства как объект конструирования в отечественной анимации / Т.О. Лефман // Вестник культуры и искусств. — 2019. — № 1 (57). — С. 139.

передает свои личные впечатления от мира северной деревни и края в целом. Хрупкость и изменчивость природы этого сурового края подчеркивается им» за счет детского образа и шаров одуванчика (рис. 176). А.Л. Дмитренко в отношении данной картины отмечал, что «в трактовке природы, образа девочки, ясно видны и традиции крестьянских жанров, того доверия к серьезности детского восприятия, которое по-своему выражено А.Г. Венециановым и К.С. Петровым-Водкиным, А.А. Пластовым и В.Е. Попковым...»³⁶⁷. Не раз искусствоведом отмечалась близость образа с портретом С.Э. Фермор. Правда, если мастер XVIII века рассказывал с помощью метафор о прелести возраста модели, то спустя много лет сам ребенок стал метафорой.

Детский портрет как форма воспоминания автора о собственном прошлом перерождалась в гораздо большее — вхождение в прошлое значимого другого и пересоздание его. Например, серия портретов работы Е.Е. Моисеенко повествует о детстве С.А. Есенина (рис. 177). О.В. Булгакова, напротив, использует изображение дочери в автопортрете (1980, Ярославский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Ярославль) как метафору своего видения мира. Сквозь нее, чрезвычайно похожую на себя, она меланхолично смотрит на настоящее (рис. 178). В руках ребенок держит не то завитки волос матери, не то виноградную гроздь, связанную с идеей Причащения. Тема мечты перекликается с мыслями о прошлом, судьбах народа, человечества в целом. Тем самым детский образ превращается в универсальный символ, с помощью которого можно как бы перекидывать мост не только к иному пространству и времени, но и входить в особые измерения, отличные от реальности.

Авторы, работавшие в период позднего соцреализма, все чаще обращались к реалистической манере, но в экспрессивном и (или) импрессионистичном ключе, усиливая эффект декоративности образа. Большое значение играл цвет. Но он не выражал внутреннюю экспрессию ребенка, а

³⁶⁷ Портрет в России. XX век : из собрания Государственного Русского музея : [каталог] / [сост. Елена Карпова и др.]. — СПб. Palace Editions, 2001. — С. 321.

содействовал раскрытию замысла. Например, в картине «Среди берез. Нина» (1971, Приднестровский государственный художественный музей, Бендеры) художник Ю.Н. Шибяев выбирает сине-белые цвета, холодные тона в стройном ритме берез и фрагментов лазуревых небес (рис. 179). В него он включает вторящие им пальто и шаль маленькой девочки. Портретный образ ребенка становится средством поговорить о детстве, прошлом, собирательном образе Родины. Голова девочки, высывающейся из-за столешницы, в картине В.В. Ватенина под названием «Девочка, лампа и птица» (1966, Государственный Русский музей) воспринимается, как повод поговорить о контрасте нового и старого (рис. 180). Создатель соцарта В.А. Комар иронично использует язык концептуализма и изображает «родных, жену и детей в официальном стиле вождей и героев»³⁶⁸, но без иронии и цинизма (рис. 181).

Детский портрет в позднем советском искусстве воплощался в мультистилистике и многомерности художественных направлений и индивидуальных манер. В этом свете интересно рассуждение Э.В. Булатова о том, какой должна быть детская иллюстрация. Он подчеркивал, что «детская иллюстрация не должна стилизоваться под стиль эпохи», а изображать надо «детское представление»³⁶⁹. Правда, портретисты в живописи выражали свои представления о значении мира детства и с помощью образа ребенка осуществляли ранее невозможные трансферы в иные эпохи. И это было характерно для большинства авторов. Например, хрупкость детского образа как воплощения зыбкости воспоминаний о прошлом подчеркивалась как у склонного к реалистической манере Б.И. Шаманова, так и у основателя русского неоэкспрессионизма и постсупрематизма В.С. Казарина.

В детских портретах наблюдается и близость психологического состояния моделей, которое можно охарактеризовать как мечтательность и

³⁶⁸ Ретроспектива Виталия Комара и Александра Меламида. Выставка Komar & Melamid в Московском музее современного искусства. 22.03 – 09.06.2019. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.visit-city.com/exhibitions/komar-melamid/> (Дата обращения: 02.02.2023).

³⁶⁹ Кравцова М. Эрик Булатов: «Это мое любимое окно, это моя любимая Москва» / М. Кравцова // Артгид. — 2013. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://artguide.com/posts/412-erik-bulatov-eto-moie-liubimoie-okno-eto-moia-liubimaia-moskva> (Дата обращения: 03.03.2023).

задумчивость — «мудрый взгляд всезнающих иконописных глаз»³⁷⁰. Последний встречается в эмоционально сдержанных портретах детей, созданных в неоклассической стилистике, как, например, у В.В. Ватенина или Л.Н. Кирилловой. Его можно увидеть и в экспрессивных, но нежных образах работы концептуалиста А.Т. Зверева. Детский образ помогал представителям разных лагерей позднего советского искусства уходить в иную реальность как «отрицание действительности»³⁷¹. В этом свете не кажется удивительным, что в портрете впервые так широко возникает мотив детского творчества. Причем ребенок не только изображается в момент рисования, но часто за его спиной появляются детские рисунки. В таких портретах, как «Катя» Л.Н. Кирилловой (1976, Частное собрание) или «Митя с Чайкой» Э.Д. Хохловкина (1973, Частное собрание) модель предстает как маленький художник. Рисунки на стенах носят функцию окна — еще одного частого знака в искусстве того времени, говорящего и созерцании художником реального мира изнутри безопасного и полного творческой свободы пространства детства³⁷² (рис. 182, 183). Опять здесь сказывается мотив вторжения имманентного в повседневность, наложение разных измерений, подобное тому, что можно увидеть в картине Т.Г. Назаренко «Утро, бабушка и Николка» (1971, Частное собрание), в которой мотив распахнутого окна привносит ощущение волшебства и иносказательности во вполне бытовой сюжет (рис. 184).

В детском портрете того периода важную роль играет пейзаж. Речь идет о том, в который помещается ребенок, и о том, что виден сквозь оконный проем. Пластический язык изображений природы зачастую либо носит классические ренессансные черты, либо связан с декоративным строем народного искусства. Пейзажное окружение за спиной модели тихо и спокойно, многомерно и символично. Обращает на себя внимание, что практически не встречается

³⁷⁰ Портрет в России. XX век : из собрания Государственного Русского музея : [каталог] / [сост. Елена Карпова и др.]. — СПб. Palace Editions, 2001. — С. 324.

³⁷¹ «Семидесятые» как проблема истории русской культуры. Материалы дискуссии // Семидесятые как предмет истории русской культуры / ред.-сост. К.Ю. Рогов. — М.; «Венеция»: О.Г.И., 1998. — С. 10.

³⁷² Капина Т.П. Особенности пространственной композиции (окно и проем) в пейзаже уфимских художников, как характерный мотив советского искусства 1970–80-х годов / Т.П. Капина // Вестник Башкирского университета. — 2014. — № 2. — Т. 9. — С. 603.

изображений дали. Линия горизонта либо скрыта природными или рукотворными объектами, либо максимально поднята вверх, располагаясь высоко над головой ребенка. Земля, трава, деревья служат яркой эффектной ширмой или огораживают модель плотным ковром. Если в соцреалистическом детском портрете ребенок созерцал пейзаж, как бы готовясь к будущим преобразованиям, то теперь он гармоничная часть него. Природа и ребенок выступают как единое целое, что, определенно, связано с неоромантическими тенденциями. Природа изображается на пике своего развития: если пашня, то плодородная, если сад, то плодоносящий. Потенции реализованы в максимальной степени, как и в сельскохозяйственных пейзажах соцреализма, поэтому дальше — только пустота и небытие и чувство «богооставленности»³⁷³. Отсюда, возможно, ощущение одиночества маленькой модели в мире изобилия советского детства. Не исключено, что в этом выражалась критическая оценка тех идеологов, которые предлагались советским искусством ранее.

В целом атрибутики становится значительно меньше. В этом минимализме, вероятно, могли сказаться разные факторы. Это и оттепельный аскетизм, и общая переориентация детских образов с бывшего конструирования будущности в воспоминания о прошлом, и товарный дефицит, и последующие за ним попытки нормативного регулирования сферы потребления, в том числе детских товаров в 1970-е годы. О.Ю. Гурова определила их как концепцию «развеществления», стимулирующую население освободиться от товарного фетишизма и привязанности к вещам³⁷⁴.

Детский портрет в 1980-х годах функционирует на двух уровнях: в классическом реалистическом духе или в «причудливом мире фантазий» автора. Реальность, вымысел, ретроспекция сливались, создавая волшебные миры, в которых помещали авторы свои модели. Усиливало этот эффект использование приемов экспрессионизма, сюрреализма, гиперреализма,

³⁷³ Эстетика: учебник / Сост. В.В. Бычков. — М.: Гардарики, 2004. — С. 326.

³⁷⁴ От бытового аскетизма к культуре вещей: идеология потребления в советском обществе / О.Г. Ечевская, О.Ю. Гурова, О. Вейс, О. Дейхина, Ю. Захарова. — Новосибирск: Изд-во НГУ, 2005. — С. 20.

концептуализма и иных стилей, что было связано с постепенным выходом андеграунда на официальную сцену, вторжением постмодернистских идей. Образ ребенка все более превращался в некое иносказание, метафору или код. Например, у А.Г. Ситникова он воспринимается как намек на витальную творческую энергию, которая заложена в каждом ребенке. Симптоматичное для эпохи «семидесятых» сближение с жанром тематической картины и портрета, позволявшее вкладывать в портретный образ сложные смыслы, «вводить» связанные с ним нарративы, уходило в прошлое. Идейное содержание детского портрета упрощалось, что интенсифицировалось в обстановке «разложения» советского строя.

В середине 1980-х искусство уже не несло в себе того пафоса переоценки ценностей, которым полнились ожидания творческой среды в годы оттепели³⁷⁵. Происходил крах советской системы и, соответственно, с ней менялось искусство, портрет и видение образа ребенка. В уходе в прошлое, в мир мечты и саморефлексию, которые происходили в портрете ранее, пропала необходимость. Решение профессиональных вопросов, связанных с искусством, сменилось попытками живописцев просто выжить. Немногие портретисты, оставшиеся востребованными, действовали, как правило, в угоду вкусам заказчиков — «новой знати», которая не шла дальше в запросах дальше образов девочек с бантами и мальчиков с мишками, подобным салонным портретам XIX века. Преуспел в опытах с салонным прошлым детских образов А.М. Шилов, который способствовал возрождению заказного детского портрета на излете 1980-х годов. Этот своеобразный «ренессанс» стал возможен только за счет стремления новой буржуазии утвердиться в своем статусе (рис. 185, 186). В первые десятилетия нового XXI столетия ребенок, как в живописном, так и в фотографическом портрете, изображался либо в духе салонного портрета с акцентом на стереотипах золотого детства.

Общее впечатление от детского портрета той поры заложено в следующей мысли А.Н. Антоновой: «Почти все детские портреты, созданные

³⁷⁵ Жумати Т.П. Рядом, но не вместе: альтернативы художественного андеграунда. Дистанцирование от диссента / Т.П. Жумати // Теория и история культуры. — 2017. — № 4. — С. 34.

русскими художника в последние десятилетия XX века, выполнены в традиционной реалистической манере. Художнику не нужно подыскивать намеки и иносказания, подбирать сложные ассоциации для раскрытия мира детской души, не обремененной сомнениями и разочарованиями»³⁷⁶. Это замечание важно для понимания того, что детский образ в тот период перестал быть своего рода линзой, через которую портретисты стремились взглянуть на мир и транслировали свои идеи.

3.4. Образ ребенка в отечественном детском портрете рубежа XX–XXI веков: исчезновение детства

Интерес к теме детства последние два десятилетия чрезвычайно высок. Подтверждение этому — ряд крупных выставочных проектов исторических и художественных музеев, связанных с историей детства, а также вышедшие в свет монографии и публикации. Достаточно вспомнить ставшие хрестоматийными исследования авторства Ф. Арьеса, К. Калверт, А.А. Сальниковой и других авторов, которые активно использовали и используют для культурологического анализа феномена детства живописный материал, в особенности, детский портрет. В отношении музейных выставок экспозиционеры неизменно опираются на литературный и художественный материал, важное место в котором занимает все тот же портрет. Между тем

проблема отражения в произведениях современного искусства образа ребенка до сих пор не вошла в поле внимания исследователей.

Одной из немногих попыток подойти к осмыслению сегодняшних формул художественной презентаций детей стал проект «Мир детства» в Центральном доме художника в Москве (2018). В экспозиционном пространстве были представлены работы авторов начала XX века, представителей советского искусства и тех из них, которые состоялись уже в постсоветский период, а также произведения молодых художников. При сравнении работ очевидной стала разница между тем, как видело и изображало

³⁷⁶ Портрет в России. XX век : из собрания Государственного Русского музея : [каталог] / [сост. Елена Карпова и др.]. — СПб. Palace Editions, 2001. — С. 308.

конкретных детей старшее поколение, и подходами младшего к интерпретации данного образа. Причем и те, и другие являлись приверженцами фигуративного искусства, а не андеграунда. Отличия между старым и новым взглядом на ребенка заключались, прежде всего, в том, что маститые мастера изображают ребенка в соответствии с неоромантическими тенденциями, которые возникли еще в период позднего соцреализма. Детский мир изображается как светлое время безмятежности и маленьких радостей, насыщается разного рода маркерами счастливого детства (игрушками, цветами, фруктами и т.д.). Лицом данного смыслового сегмента выставки можно назвать картину «Я люблю свою лошадку» кисти В.А. Глухова (2017, частное собрание). Мастер изобразил мальчика, сидящего верхом на расписной лошадке-качалке (рис. 187). Возможно, в том, как презентуют свои малолетние модели художники, родившиеся и выросшие в советское время, все еще сказывается мифологема счастливого советского детства. В многочисленных оммажах, репликах и реминисценциях на образы прошлого тоже ощущается знакомая ретроспективность, которая была свойственна детскому портрету 1970–1980-х годов. Например, многие детские портреты, созданные в этом русле, активно используют классическую символику детского портрета или стилизуют образ под конкретную эпоху. Современные авторы, уже в меньшей степени связанные с указанной мифологемой и неоромантическими тенденциями, видят и изображают детскую натуру иначе.

«Новое искусство, как правило, всегда выступает источником беспокойства, нарушающим гармонию существования, разбивающим социальный гомеостаз (установившееся равновесие между элементами социального целого)»³⁷⁷. Безусловно, что это чрезвычайно плохо увязывается с витальным детским миром и его традиционным для нашей культуры идиллическим восприятием. Отличительными чертами актуального метамодернизма, согласно авторам термина — Т. Вермюлену и

³⁷⁷ Великая Н.М., Голосеева А.А. Актуальное искусство в культурном пространстве современной России: социологическое измерение / Н.М. Великая, А.А. Голосеева // Вестник РГГУ, Серия: Филология, социология, искусствоведение. — 2013. — № 2 (103). — С. 38.

Р. Ван ден Аккеру, являются «неоромантическая чувственность» и «новая искренность», возникшие как реакция на иронию и цинизм постмодерна. Именно в этом ключе детская тема в искусстве имеет шанс на своеобразное возрождение³⁷⁸. Возможно, сейчас складываются новые или пока еще переходные формулы презентации образа ребенка, то есть от прежней концепции к чему-то новому, способному наиболее адекватно передавать через облик внутренний мир ребенка в соответствии с актуальной концепцией детства.

Перед тем как перейти к анализу особенностей детского портретирования на современном этапе, необходимо обозначить тот круг работ, к которому обращается автор исследования. Когда мы говорим и пишем слово «современный», то понимаем под этим сразу несколько временных рамок, которые затрагивают как сегодняшний день или последние 5–10 лет, так и охватывают несколько десятилетий, вплоть до начала XX века. Автор исследования предлагает остановиться на первых двух десятилетиях XXI столетия — времени рождения и так называемых миленеалов, и появления на свет следующего за ними поколения Z, а также нынешних школьников, которым еще не придумали обозначения. Правда, после определения хронологических границ перед исследователем встает новая проблема: на какой живописный материал опираться? Искусство наших дней пока еще функционирует на процессуальном и дискуссионном уровне, а многие произведения просто еще не стали общепризнанной ценностью. Да и само понятие «современное искусство» не имеет четкого и структурированного определения, позволяющего идентифицировать тот или иной арт-объект как произведение современного искусства³⁷⁹. Таким образом, сложно сказать, какие из создаваемых портретов можно расценивать как подлинные произведения искусства, а какие нет.

³⁷⁸ Метамодернизм. историчность, аффект и глубина после постмодернизма / под ред. Р. ван ден Аккера, Э. Гиббонс, Т. Вермюлена. — М.: Рипол-Классик, 2019. — 494 с.

³⁷⁹ Великая Н.М., Голосеева А.А. Актуальное искусство в культурном пространстве современной России: социологическое измерение / Н.М. Великая, А.А. Голосеева // Вестник РГГУ, Серия: Филология, социология, искусствоведение. — 2013. — № 2 (103). — С. 31.

В отношении детского портрета все еще более неоднозначно. Те детские портреты, которые создаются сейчас, как правило, остаются в личном пространстве авторов, редко попадая на художественный рынок, в пространство галерей или в музейные собрания. Детские образы, да еще и портретные, по сути своей реалистичные, которые не провоцирует и не шокируют публику, не заигрывают с травматическим опытом, сложно отнести к актуальным и востребованным работам в сфере коммерчески выгодного и продаваемого искусства. Материал, который попадает в музейные коллекции, чрезвычайно скудный. Он в полной мере не отражает ту ситуацию, которая имеет место в современном художественном мире. Выход из этой проблемы видится в том, чтобы опереться на персональные и сборные тематические выставки произведений отечественных живописцев. Факт проведения такого рода мероприятий уже сам по себе является фильтром качества, ведь выставляемые картины проходят через референтные группы посетителей и кураторов³⁸⁰. Среди таких комплексных тематических выставок отметим уже упомянутый «Мир детства» (Центральный дом художника, 2018), «Детский портрет в творчестве новосибирских художников» (Новосибирский государственный художественный музей, 2006) и некоторые другие. В фокус внимания также вошел ряд персональных выставок «Детский портрет. Живопись этюдов» О. Шарыкиной (Московские палаты Титова, 2013), «Дети. Новый классический портрет» Т. Чувашевой (РГБ, 2013), совместный проект «Детский портрет» Н. Шкандрий и Н. Быковой (Музей-квартира А. Блока, 2019), «Золотое детство – игры и шалости» (2021, InGallery в Москве), «Дорога в детство» (2022, Государственная Дума), «Чувство дома» (2022, Армянский музей в Москве), «Выше ноги от земли» (2022, Волгоградский музей изобразительных искусств им. И.И. Машкова), «Детство. Воспоминания...» (2023, Областной Центр пропаганды изобразительного искусства в Вологде), «Куда уходит детство?» (2023, Вятский художественный музей имени В.М. и А.М. Васнецовых) и т.д.

³⁸⁰ Абрамичева К.И. Публика галерей современного искусства в России / К.И. Абрамичева // Вестник ВЭГУ. — 2013. — № 1 (63). — С. 158.

Общий анализ тех выставок, которые состоялись в России в 2000–2010-х годах с участием детских портретов, показал, что изображение ребенка начинает интересовать авторов все чаще. Преимущественно, этот тип жанра встречается в творчестве представителей так называемой традиционной реалистической живописи. Последняя постепенно начинает выходить из тени нефигуративного и маргинального искусства³⁸¹. По сути, в данном разделе затронута еще одна проблема: детский мир как актуальная тема в современном искусстве. Нельзя не заметить, что художники, обращаясь к детскому портрету, будто признаются в усталости от совсем недавно господствующего самолюбования и самопрезентации за счет «симулякров постмодернизма» и вновь начинают обращаться к «Я» другого, в том числе, и дитя.

Симптоматично и то, что в анонсах выставок, в которых представляются детские образы, часто звучит мысль о том, что художники ищут типаж современного ребенка³⁸². Обращение к живописному детскому портрету, который создается здесь и сейчас, можно ответить на чрезвычайно сложный вопрос: Каков же он современный ребенок? Художественный образ, конечно же, не даст исчерпывающий и структурированный ответ, но способен наметить общие черты и векторы такого понимания. Д.М. Шварц считает, что «следуя визуальному повороту в гуманитарной науке, мы стоим на четкой позиции, благодаря которой визуальные образы несут в себе важные социальные последствия, и <...> факты, которые они передают в визуальной форме через образы, должны быть понятными в социальном пространстве и реальном времени»³⁸³.

Выбранный период создания детских портретов дает возможность выявить типичные черты в восприятии детей художниками и те культурные смыслы, которые стоят за их изобразительными особенностями. Конец XX и

³⁸¹ Резникова О.И. Реалистическое изобразительное искусство в контексте культуры постмодерна современной России / О.И. Резникова // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. — 2014. — № 34. — С. 132.

³⁸² «Бе-бе-Бе». Детский портрет в творчестве новосибирских художников // «Новости музеев» на портале «Музеи России». — 2016 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.museum.ru/N28729> (дата обращения: 24.03.2023).

³⁸³ Schwartz J.M. Negotiating the Visual Turn: New Perspectives on Images and Archives // *American Archivist: Review Essay*. — 2004. — Vol. 67. no 1. — P. 5.

начало XXI века нельзя назвать комфортной для детства порой. Это время характеризуется утратой индивидуальности, ужесточением отношений в обществе, усилением конкуренции, ростом насилия, в том числе, в отношении детей. Более того происходит уменьшение доли детских фантазий и радости от игры в жизни ребенка, права на плодотворную скуку и личное пространство за счет разного рода мультимедийных развлечений. Последние тоже несут в себе поток визуальной информации такой интенсивности, с которой малолетние пользователи простое не в состоянии справиться без ущерба для своего здоровья, психики. Ребенок растворяется в любимых героях компьютерных игр, шоу ютуберов и прочих пабликах, в полной мере не осознавая, где заканчивается его «Я», а где начинается навязанная ему часто низкокачественная выдумка. Параллельно этому работает еще один процесс: буквально живущие в социальных сетях родители демонстрируют «друзьям» своих чад, лишая их право на личное пространство. Современные папы и мамы формируют огромный массив из фото и видео, в котором показывают ребенка согласно общепринятой модели детства. Данные варианты сетевой презентации детского образа, скорее всего, оказывают определенное влияние и на живописный портрет, ведь художники часто являются одними из этих родителей.

Согласно социологическому исследованию Е.А. Орех, родители стремятся к таким формулам представления, сообразно которым представляют дети в фотографических портретах, изображаются либо в духе салонных портретов конца XIX столетий, либо как «уменьшенные копии взрослых»³⁸⁴. Примеров подобных живописных портретов сейчас бесчисленное множество. Например, в портретах А.В. Мовляна модели представлены как «маленькие взрослые» в родительских интерьерах, в одежде, напоминающей костюмы мам и пап, и ведущими себя так, как взрослые люди. Мальчики в исполнении живописца щеголеваты как франты, а девочки прилежны и не по-детски соблазнительны (рис. 188).

³⁸⁴ Орех Е.А. «Маленькие взрослые»: изучение фотообразов детей современной российской элиты / Е.А. Орех // Журнал социологии и социальной антропологии. — 2015. — Т. 18. — № 4. — С. 55.

Созвучна ли такая формула современному ребенку или она просто является навязанным взрослыми стереотипом примерного ребенка или уменьшенной копией? Возможно, что и созвучен. Для современного детского портрета характерен прием костюмизации и карнавализации, который окончательно утвердился в пространстве портрета в период позднего соцреализма. В ретроспективном духе последней трети XX века дети в портрете часто превращались, путешествуя в разные времена, уголки Земли и даже измерения. Детский образ, функционируя на уровне архетипа, позволял и позволяет до сих пор совершать подобного рода трансферы. Отчего же детям снова, как это было в XVIII столетии, не перевоплотиться в благообразные копии родителей? Те же девочки любят примерять на себя материнские платья, а мальчики интересуются отцовскими занятыми вещами?

Правда, если предложить современному ребенку выбрать себе образ, то он, вероятнее, остановится на том, что относится к массовой поп-культуре. Достаточно вспомнить праздничные утренники в садах и школах, которые пестрят образами мультипликационных и кинематографических героев, а теперь уже и выходцев из Интернета и компьютерных игр. Для детей дошкольного или младшего школьного возраста, это, преимущественно, герои мультфильмов, фильмов или сетевых игр, а для ребят постарше — успешные ютуберы или звезды с экранов. Более того максимальный процент в наполнении детской комнаты составляют те игрушки и предметы, которые так или иначе связаны с указанными образами³⁸⁵. Несмотря на это, живописцы не стремятся изображать детей как полные подобию указанным персонажам, справедливо, считая подобные увлечения чем-то временным, быстротечным, не соответствующим поведенческим нормативам реальных моделей. Следовательно, это не достойно упоминания в портрете.

Правда, в современном детском портрете все же можно найти некоторые моменты корреляции телесности модели с особенностями изображения

³⁸⁵ Соколова М.В. Исследование домашней игровой среды ребенка дошкольного возраста / М.В. Соколова // Современное дошкольное образование. Теория и практика. — 2012. — № 6. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://sdo-journal.ru/journalnumbers/issledovanie-domashnej-igrovoj-sredy.html> (Дата обращения: 02.03.2023).

современных героев мультфильмов и компьютерных игр. Это некоторое упрощение черт ребенка и деформация его тела. В истории портрета такое уже происходило, например, в рамках авангардных поисков отечественных художников новых принципов и средств передачи внешнего сходства. Тогда же были заложены основы для развития тенденции, которая с особой силой заявила о себе в искусстве конца XX века, — это «анонимизация изображения человеческой персоны» через «утрачивание в портрете «лица»³⁸⁶. Авторы весьма свободно относятся к передаче сходства с моделью. Более того легко игнорируя некоторые весьма значимые некогда нюансы. Например, голова ребенка и глаза могут по-мультяшному увеличиваться относительно тела, а вот руки и ноги порой вовсе не воспроизводятся, казалось бы, они вообще не представляют интереса для художников. Возрастные и половые различия тоже проявляются слабо. Порой черты так упрощаются, что сложно различить, где взрослый, а где ребенок. То же самое, к примеру, происходит в анимационной сериальной культуре, которая, используя коллажные и мозаичные техники, создает поверхностные образы-симулякры, формируя отличный образ детства и ребенка в замкнутом, искусственно созданном, гендерно окрашенном пространстве³⁸⁷.

Композиция современного портрета близка к мотиву классического кадра, который также был чрезвычайно востребован в модернистском искусстве начала XX века. Ему свойственны эффект «срезанности», сложность ракурса, вытянутость холста по горизонтали. Это, кстати, вполне соответствует тому, как видят мир маленькие модели в рамках так называемого клипового мышления. Мир для них ярок и динамичен, но мозаичен и фрагментарен³⁸⁸. Возможно, поэтому в отношении выбора плана и ракурса сегодняшние портреты напоминают по композиции «Девочку с бидоном» (1917,

³⁸⁶ Лагутенкова В.А. Проблемы эволюции жанров в московской живописи последней трети XX века: автореферат ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Лагутенкова Вера Анатольевна. — М., 2014. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/problemy-evolyutsii-zhanrov-v-moskovskoi-zhivopisi-poslednei-treti-xx-veka/read> (дата обращения: 25.03.2023).

³⁸⁷ Лефман Т.О. Образ детства как объект конструирования в отечественной анимации / Т.О. Лефман // Вестник культуры и искусств. — 2019. — № 1 (57). — С. 137.

³⁸⁸ Тоффлер Э. Третья волна / пер. с англ.; вступ. ст. П. Гуревича. — М.: «АСТ», 2010. — С. 658.

Государственный Русский музей) кисти Б.Д. Григорьева, но без характерной кинематографичной повествовательности и метафизики образа времен революции. Например, в идиллических портретах работы московских художниц О. Тихановой и О. Трушниковой лица ребят будто бы схвачены в фокус узкоугольного объектива, направленного то сбоку, то снизу (рис. 189).

В портрете ребенку явно тесно в границах «мирка», созданного живописцем, но вполне комфортно. Нередко рядом с ними оказываются различные уголки дома или фрагменты ландшафта. Там же можно найти разного рода предметы. Это вполне традиционные цветы, посуда, домашняя мебель, различные занятные вещицы. Интересно, что в изображениях нет компьютеров, планшетов, смартфонов и прочих технических приспособлений, которые, что не секрет, являются неотъемлемой частью жизни современных детей, порой подменяющей для них реальность. Возможно, так же, как и модные игрушки, они причисляются портретистами к числу временного и пустого — суеты сует. Сейчас и игрушки редки, так как «современному человеку свойственна привычка к предвкушению того наслаждения, которое он сможет получить. Интерес вызывает сам артефакт (“полуфабрикат”), то есть вещь, существующая лишь во времени ее потребления (“медленного” или “быстрого”). Сама по себе вещь неинтересна»³⁸⁹. Если в портрет попадает атрибут, то он становится уникальным объектом пристального внимания модели в процессе ее использования. Например, в портрете девочки работы О. Тихановой девочка дует на одуванчик (2019, частное собрание), а в «Снежном шаре» О. Трушниковой (2008, частное собрание) дети любуются на падающие снежинки за стеклом.

Атрибуты как маркеры детства и средства, характеризующие ребенка, более не интересны, как и семантика среды. Физическое пространство определяется П. Бурдьё как первичное, материально природное, являющееся проекцией социального³⁹⁰. То, что в детском портрете исчезает атрибутика и

³⁸⁹ Подорога В.А. Что такое nature morte? / В.А. Подорога // Синий диван. — 2006. — № 9 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://sinjdivan.narod.ru/naturemorte.htm> (Дата обращения: 20.03.2023).

³⁹⁰ Бурдьё П. Социология социального пространства / Пер. с франц.; отв. ред. перевода Н.А. Шматко. — СПб.: «Алетейя», 2007. — С. 35.

привязка к географическим и социальным координатам, — прямое указание на дезориентацию в системе традиционных ценностей. Исторически сложилось, что цветы и пейзаж рядом с маленькой моделью — это указания на ее развитие в будущем, книга — познание, игрушки — символы благополучия и т.д. Все они являлись важными ориентирами в понимании того, что хорошо, а что плохо для изображенной крохи. Отсутствие подобного рода точек отсчета можно расценивать как утрату представлений о просветительской антиномии добра и зла, истины и лжи, красоты и безобразия, света и мрака. К примеру, воссоздаваемый в современной анимации мир детской комнаты расцениваются исследователями как бессодержательный фон и симуляция³⁹¹.

В живописном же портрете образ детской комнаты вообще отсутствует. Отсюда и исчезновение важной для просветительской интенции детского портрета линии познания мира. Действительно, к чему познавать мир через действие, если информацию можно получить с помощью Интернета? Мир ребенка замыкается под прессом внешнего большого мира. Е.Ф. Теплова, анализируя поколение Z, пишет, что дети «хорошо знакомые с виртуальным пространством, часто не знают места, где живут, и почти этим не интересуются»³⁹². Таким же равнодушным к месту становится и их портретный образ. К примеру, на портрете кисти Н. Шкандрий изображены две девочки, стоящие перед широким окном (2013, частное собрание). За морозными узорами на последнем — зима, а комната с тропической зеленью напоминает оранжерею, в которой спрятаны растущие цветы жизни (рис. 190).

Ощущение утраты детства, как своего, так и маленьких моделей, заставляет авторов пристальнее вглядываться в-последних, отказываясь от околичностей. Например, художница О. Шарыкина, будучи прекрасным и портретистом, и пейзажистом, принципиально не включает в картины с изображениями детей близкие ей природные мотивы. Она полагает, что тем

³⁹¹ Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Пер.; отв. ред. перевода; вступ. статья С.Н. Зенкина. — М.: «Добросвет», 2000. — С. 135.

³⁹² Теплова Е.Ф. Поколение Z — главный вызов учителю в современной школе / Е.Ф. Теплова // Сборник трудов конференции «Современное образование: векторы развития. Цифровизация экономики и общества: вызовы для системы образования», 2018. — С. 616.

самым можно уловить сокровенную суть мира детей³⁹³. По ее словам, для портрета тоже очень важен момент общения с маленькой моделью. Тема обратной связи затрагивается и Б. Хаимовым. На выставке «Дети смотрят на нас» (Таганский детский фонд, 2018) были представлены живописные, пастельные и акварельные работы автора с погрудными или поясными изображениями детей. Большинство из них обращено к зрителю. Они соразмерны ему по масштабу и желают вступить с ним в диалог. Таким образом намечаются попытки налаживания общения между взрослым и детским миром. Причем косвенное выражение этого происходит и за счет по-прежнему популярного среди портретистов мотива детского творчества. Если ранее дети, в основном, читали книги или музицировали, то сейчас они все больше рисуют или пишут картины. Творческий процесс подобен познавательному. Правда, когда ребенок в портрете рисует, он редко обращен к зрителю. Он смотрит в сторону, его глаза опущены и взгляд сосредоточен на рисунке — воплощении своего внутреннего «Я». Такими дети предстают на полотнах многих современных художников, как, например, Н. Рыжиковой и Н. Могилевцева.

Вероятно, в отсутствие каких-либо пространственных координат и, как следствие, динамики в образах отражается проблема раннего приобщения ребенка к средствам массовой информации и коммуникации. О феномене телекратии как явлении массовой культуры относительно детей писал еще в 1970-е годы А.В. Кукаркин³⁹⁴. Спустя более полувека его мрачные прогнозы о превращении детей в мальчиков–телеэкранных сбываются. Дети просиживают с гаджетами не обещанные им 5 и 25 часов в неделю, а каждый день, в любую свободную минуту, начиная с момента, когда могут провести пальцем по экрану планшета или смартфона. Не удивительно, что детские образы нуклеарны, так как ребенок проводит времени с родителями и друзьями

³⁹³ Выставка Ольги Шарыкиной «Детский портрет. Живопись этюдов» // АНО «Коллегия экспертов по культурным ценностям», 2013. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://expertcollegia.ru/proekty/vystavka-olgi-sharykinoj-detskij-portret-zhivopis-etyudov.html>. (Дата обращения: 25.03.2023).

³⁹⁴ Кукаркин А.В. По ту сторону расцвета. Буржуазное общество: культура и идеология / А.В. Кукаркин. — М.: «Политиздат», 1974. — С. 282.

гораздо меньше, чем в виртуальном мире. Причем видит он там не только добрых детищ комиксной культуры, но и отталкивающих персонажей, манящих его эстетикой отвратительного и в плане внешней формы, и в отношении норм поведения. Например, в портрете «Бе-бе-бе» Д. Пересвета (2006, частное собрание) маленькая девочка дурачится и показывает язык, и напоминает, возможно, от этого подобно несимпатичной карлице, а вовсе не ребенком (рис. 190).

В общей массе детские портреты показывают ребенка максимально сдержанно в очень узком репертуаре поз и движений, в соответствии с принятыми нормами поведения. Манера изображать детей как максимально дисциплинированных мальчиков и девочек пришла из искусства прошлого³⁹⁵. При этом художники, подобно авторам иных эпох, видят детей в светлых тонах и многоцветно. Так, поэтесса И. Кабыш, в творчестве которой тема детства ведущая, понимает погружения и изображения мира ребенка как средство метафизического возвращения в собственное многоцветное прошлое. Однако эта многоцветность и яркость, руссоистские цвета веселья даны отнюдь не контрастно. В изображениях детей не найти ярко выраженного контраста, следовательно, нет и диспозиции света и тьмы, знания и не знания, все того же добра и зла и т.д. В совокупности с отсутствием «говорящих предметов» это лишает портрет и нарративов, и дидактической функции. Ребенок отключается от «больших проблем». Например, Г. Стэндинг полагает, что просветительские задачи воспитания и образования, ориентированные на совершенствование мира и самосовершенствование в рыночном обществе отходят на второй план, уступая место борьбе с невежеством³⁹⁶. Живописное подобие мальчика или девочки ничему не учит, ничего не рассказывает. Оно только фиксирует даже не облик конкретного ребенка, а эмоциональное ощущение детства самого автора³⁹⁷.

³⁹⁵ Гавришина О.В. Ирония подобию: «Русские автопортреты» Дэвида Атти / О.В. Гавришина // Империя света: фотография как визуальная практика эпохи «современности». — М.: «НЛЮ», 2011. — С. 63.

³⁹⁶ Стэндинг Г. Прекариат: новый опасный класс / Перевод Н. Усова. — М.: «Ад Маргинем Пресс», 2014. — С. 125.

³⁹⁷ Матюшина М. Виктор Корнеев: «Художник должен стремиться к планетарному восприятию» / М. Матюшина // Информационный портал «Тамбовская жизнь», 2019 [Электронный ресурс]. — Режим:

В ситуации, когда «Я» художника перекрывает образ конкретного мальчика или девочки, воспроизведение сходства становится не такой важной. В приоритете — стремление передать темпоральность детства. Однако в современном портрете нет ощущения движения времени, следовательно, и намеков на взросление, проблемы столкновения или преемственности детского и взрослого миров. Дитя застывает в промежуточном пространстве. Даже появляющиеся в портрете предметы нельзя причислить к числу классических вещественных и (или) символических координат, указывающих на принадлежность модели, как к детскому миру, так и к взрослой среде. Возможно, в этом выразилась склонность метамодернизма к «колебаниям» между разными явлениями, формами, идеями.

В современном детском портрете также нет примет образа дома как семейного гнезда. Не свидетельство ли это того, что в настоящее время происходит разрушение семьи, семейных ценностей? Отсюда и отсутствие топоса времени, истории, прошлого, «корней», связанных с архетипом дома. В исследовании визуальных образов обложек подростковых журналов еще в 1990-х годах было отмечено то, что «семейные отношения вообще перестают изображаться на обложках; снижается и частота иллюстраций дружбы <...> визуальный дискурс отказывается от традиционных образов семьи, а также от показа читателям примеров верности и дружеской симпатии, предпочитая им демонстрацию одиночных достижений в публичном пространстве»³⁹⁸.

Художником Бэнкси была создана работа под названием «Девочка с воздушным шаром» (2006, частное собрание). Ее интерпретируют как символ видения современными художниками концепта детства. С точки зрения Творца современное общество заставляет детей взрослеть слишком быстро³⁹⁹. Улетающий шарик рассматривается как метафора детства, которое либо

<https://tamlife.ru/special-projects/znaj-nashih/viktor-korneev-hudozhnik-dolzhen-stremitsya-k-planetarnomu-voospriyatiyu/> (Дата обращения: 20.03.2023).

³⁹⁸ Окольская Л.А., Пешкова В.М. Нормативные визуальные образы в массовой культуре для подростков / Л.А. Окольская, В.М. Пешкова // *Общественные науки и современность*. — 2012. — № 4. — С. 163.

³⁹⁹ *Girl With Balloon by Banksy* // MyARTbroker. Connecting art buyers and seller, worldwide [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.myartbroker.com/artist/banksy/girl-with-balloon/> (Дата обращения: 25.03.2023).

улетает от ребенка, либо он сам его отпускает (рис. 191). Долгое детство — завоевание XIX века, которое в начале XXI столетия вновь «укорачивается». Характерный пример тому — загруженность ребенка разнообразными дополнительными заданиями, кружками и секциями, которые отнимают у него бесценное свободное время в погоне родителей за потенциальной успешностью в период взрослости. Эта тенденция подогревается историями о детях, преуспевших в бизнесе или ставших суперзвездами.

Вслед за обозначенными процессами формулы презентации ребенка в живописи меняются. Детский и взрослый мир в современном детском портрете не имеет такой четкой границы, которая была обозначена ранее в романтической и неоромантической концепции. Второй вторгается в первый, вытесняя детскость. От этого изображения дитя становится «калькой» образов родителей или просто воплощением визуального стереотипа успешного взрослого человека, утрачивая темпоральность и динамичность, которые были важнейшими выразительными средствами в детском портрете еще несколько десятилетий назад. Более того постмодернистские тенденции, согласно М.Н. Эпштейну, демонстрируют «опыт закрывания, сворачивания знаковых систем, их погружения в самих себя. Само представление о некоей реальности, лежащей за пределами знаков, критикуется постмодернизмом как еще одна, “последняя” иллюзия, как непреодоленный остаток старой “метафизики присутствия”»⁴⁰⁰. Детство в таких условиях утрачивает прежнее значение. Оно требует для воплощения своих образов метафизики присутствия от авторов, хотя им ближе собственное «Я», а не значимый другой.

Для современного общества характерен и обратный процесс — юниоризация». Под ним понимается процесс, когда взрослые омолаживаются в плане поведения, внешнего облика. Они отказываются и пересматривают свои собственные фундаментальные предубеждения, меняя местами взрослое и детское. Например, взрослые становятся большими детьми, а на ребенка,

⁴⁰⁰ Эпштейн М.Н. От модернизма к постмодернизму: диалектика «гипер» в культуре XX века / М.Н. Эпштейн // Новое литературное обозрение. — 1995. — № 16. — С. 35.

напротив, проецируются функции взрослого, но в «иной подсветке»⁴⁰¹. Уже и не разберешь, кто больший ребенок — юная модель или маститый портретист, играющий со своими собственными или общими воспоминаниями о детстве. Например, в 2022–2023-х годах выставки, посвященные теме детства, устраивали такие авторы, как Н. Бондаренко, А. Петров, Д. Холин в Вологде, волгоградские художники Т. Шипицина, А. Величко и Г. Измайлова. Это также выставка московской художницы М. Геворгян и заслуженного художника России, члена-корреспондента Российской академии художеств О. Закоморного в Москве. Стоит отметить, что данные авторы преимущественно ностальгируют по своему детству и создают сюжетные картины (рис. 192, 193). Портреты современных детей, как правило, пишутся ими в неоромантическом духе, и отличаются незавершенностью, эскизностью. Складывается такое ощущение, что художники пока еще ищут подходящую художественную форму для ребенка настоящего, набрасывают ее, экспериментируют, чтобы потом заключить в нее свое актуальное времени видение и понимание детства и ребенка. Очевидно, что в современной живописи, как и в анимации, происходит смена традиционных позиций взрослого и ребенка, что меняет само понимание детства, вплоть до предсказанного Н. Постманом в конце XX века исчезновения этого феномена как искусственно созданного взрослыми конструкта под влиянием социальных тенденций, деструктивных по отношению к нему⁴⁰².

Вывод:

Детский образ в отечественной живописи 1910–1930-х годов имеет ряд специфических черт, связанных с творческими экспериментами российских и советских художников, представляющих разные художественные течения:
— *Изображение ребенка в живописном портрете сохраняет реалистическое начало, так как превращается в инструмент изучения и фиксации черт*

⁴⁰¹ Соколов Е.Г. Проекция и фиксации фантазмов «рассредоточенного субъекта» / Е.Г. Соколов // Альманах «Studia culturae», Studia culturae. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество. — 2002. — № 2. — С. 104.

⁴⁰² Постман Н. Исчезновение детства / Пер. с англ. А.Т. // Отечественные записки. — 2004. — № 3 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://magazines.russ.ru/oz/2004/3/2004_3_2.html (Дата обращения: 24.04.2023).

маленького человека и своеобразную «интонационную форму» живописного высказывания о «Я» автора, отчего принадлежность детского образа кисти того или иного художника легко идентифицируется.

— *Замкнутость и отрешенность, обездвиженность и отсутствие повествовательности, существование внутри безопасного пространства дома, «слияние» с ним, утрата связи с природным началом, минимализм в атрибутике — особенности презентации детского образа тех лет и результат поисков новых художественных концепций детства и ребенка.*

Детский портрет в искусстве соцреализма довоенного времени является частью сентиментального варианта жанра, связанного с идеалами семейной жизни и строительством нового общества, и имеет следующие черты:

— *«Роевая» социальность не находит своего отражения в детских портретных образах, которые оставались преимущественно одинокими и пассивными, так как в детских образах в портрете художники словно находят отдушину «индивидуальности, интимности, радости», которую требовал их глаз⁴⁰³.*

— *В интересе к образам детей отражалась гуманность и доброта советского общества в отношении к детству, а также стремление сконструировать образ нового человека, что вело к нивелировке повествовательности, бытовых и даже психологических моментов, а также идеализации окружения модели как мира «светлого будущего».*

Великая Отечественная война и последовавшие за ней политические и социокультурные изменения повлекли за собой трансформации в отношении к детству в портрете начала 1940 – первой половины 1960-х годов:

— *Портретный образ ребенка представляется художниками как важнейшая и трепетно хранимая часть мирной жизни, что ведет к преобладанию реалистического начала с акцентом на частно-жизнейских идеалах, вниманию к быту модели, выражающем их благополучие⁴⁰⁴.*

⁴⁰³ Эренбург и власть: сборник материалов / сост. Е.В. Суровцева. — Казань: «Бук», 2018. — С. 26.

⁴⁰⁴ Добренко Е. Соцреалистический мимесис, или «жизнь в ее революционном развитии» / Е. Добренко // Соцреалистический канон / Сборник статей под общей редакцией Х. Гюнтера и Е. Добренко — СПб.: Академический проект, 2000 — С. 459.

— *Детские изображения получают право на проведение деятельного досуга, полноценное развитие и пользование благами общества, что сближает портрет с сюжетной живописью на тему счастливого советского детства.*

Детский портрет в 1960–1980-х годах переживает особую фазу своего развития, связанную с переосмыслением уже пройденных им этапов в официальной и неофициальной художественной среде, и демонстрирует следующие черты:

— *Детский образ воспринимается как средство обращения к историческому наследию и традициям и (или) личному опыту мастера и является способом ухода от действительности застойных лет.*

— *Художники, принадлежащие к официальному крылу, помещают образ ребенка в избранную ими историческую эпоху, тонко воссоздают ее атмосферу за счет пластического языка, символики, отдельных предметов; художники-нонконформисты за счет детского образа в портрете «вводят» в реальность трансцендентное, часто используя религиозную тематику и эмблематику.*

— *Изображение ребенка в портрете перестает быть живописным подобием, которое превозносит, критикует художник или умиляется над ним, а становится метафорой авторского «Я», с помощью которой художник выражает свое видение мира.*

— *Утрата привязки к личности юной модели помимо катастрофических последствий разрушения Советского Союза, перелома в укладе и мировоззренческих основах жизни людей во многом стали причинами упадка детского портрета.*

Детский портрет в отечественной живописи 2000–2020-х годов отличаются следующие черты:

— *Детское в портрете отражается, в основном, там, где авторы склонны к возвращению к своему прошлому, а не пытаются изобразить настоящее маленькой модели, помещая ее в идиллический контекст собственного детства.*

- В детском портрете исчезает мотив пейзажа, что свидетельствует о стирании в глазах взрослого связи ребенка с природным началом.
- В творчестве современных художников дети изображаются подобными маленьким взрослым, что является симптомом серьезных изменений в восприятии и понимании мира детства, утрачивающего прочность границ с взрослостью и демонстрирующего тревожное «отсутствие реальных идеалов, романтики, стремления к нравственному выбору, подвигу»⁴⁰⁵.
- Современный детский портрет балансирует между двумя крайностями: продолжать и примерять на малолетнюю модель маску из идиллических воспоминаний и ощущений, поддержанных светлой дымкой и очарованием потерянного рая, или все-таки объективно взглянуть на дитя, поборов свой страх увидеть там уже не то, что привычно и хотелось бы.

⁴⁰⁵ Теплова Е.Ф. Поколение Z — главный вызов учителю в современной школе / Е.Ф. Теплова // Сборник трудов конференции «Современное образование: векторы развития. Цифровизация экономики и общества: вызовы для системы образования», 2018. — С. 618.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенный историко-искусствоведческий анализ детского портрета как отдельной разновидности портретного жанра в отечественной живописи XVIII – начала XXI века показал, что он являлся важным и динамично развивавшимся явлением в отечественной культуре рассматриваемого периода. Произведения, созданные в рамках данной разновидности жанра портрета, отражают актуальные художественные концепции детства. В этом контексте исследование эволюции портретного образа дитя демонстрирует изменения не только в подходах отечественных портретистов к живописной интерпретации и презентации, а также появление тех или иных вариантов изображения дитя. Здесь также затрагиваются и те трансформации, которые происходили в содержании и структуре пространства детства, его концептуальных моделях на протяжении более трех столетий.

Процесс становления и развития детского портрета как разновидности портретного жанра в отечественной живописи XVIII – начала XXI века происходил в несколько этапов, каждый из которых связан не только с особенностями творческого процесса той или иной поры, но и актуальной художественной концепцией детства:

1. Зарождение феномена детства в отечественной светской культуре XVIII столетия связано с преобразованиями Петра I, а также влиянием просветительских взглядов на ребенка и пространство детства. На этом фоне происходило формирование отечественных традиций детского портретирования, первое время, под воздействием иностранных образцов. Детский портрет до 1770-х годов представлял собой изображение «уменьшенных копий взрослых» / «недоразвитых взрослых», а те или иные проявления детскости в облике модели были, в основном, обусловлены необходимостью передать сходство. Образы мальчиков и девочек в первой половине и середине века преимущественно создаются в соответствии с принципами портретирования взрослых. Во второй половине XVIII столетия предпринимаются первые попытки психологической трактовки детской натуры

в силу интеграции в пространство отечественной культуры просветительских идей и предромантических тенденций. В последней трети столетия детский портрет пишется живописцами с акцентом на возрастных особенностях моделей, которые более не нивелируются, а подчеркиваются как признаки становящейся личности растущего человека. Отметим, что относительно интерпретации нюансов внутреннего мира ребенка отечественные портретисты сохраняют серьезность и отстраненность, избегая любой двусмысленности, что, видимо, обусловлено христианской основой отечественной культуры. Символическая система детского портрета в то же время осуществляет «переход» от «взрослой» христианской символики в знаковую сферу, уже напрямую связанную с миром детства. В отечественном портретном искусстве складываются такие варианты изображения детей, как одиночные, групповые и семейные портреты, а также их разновидности, как, например, в случае с изображением мальчиков, *портрет-инициация* или *портрет-рефлексия*.

2. С начала XIX до 1840-х годов детские образы в живописном портрете отражают романтическую концепцию. Художники начала столетия изображают детей в трех основных ипостасях: подобными *ангелам*, в качестве «*благородных дикарей*», бредущих по садам и паркам, или в период подъема патриотических чувств и стремлений к изменениям в обществе как отважных *героев* и *преобразователей*. Детский мир трактуется ими как особое пространство, обособленное от тревог и невзгод взрослого мира. В портрете преобладают одиночные изображения детей, что подводит авторов к необходимости их внимательного изучения с целью наиболее удачного живописного воплощения, и, как следствие, психологической трактовки их образов, а также разработки соответствующей атрибутики и антуража, зачастую непосредственно связанных с бытом юных моделей и назидательным контекстом.

3. Вторая половина XIX века — период развития так называемой «*прозаической*» трактовки образа ребенка в портрете, которая более характерна для художников реалистического толка. В связи с развитием педагогики и детской психологии, интереса к детству в целом появляется все больше детских

образов, созданных художниками не по заказу, а по собственному усмотрению. В них прослеживается живой интерес мастера к внутреннему миру, как правило, близкого ему ребенка. При этом преобладает поясная или погрудная композиция, в которой модель показывалась крупным планом без каких-либо атрибутов. Тем самым создается ситуация своеобразного диалога между автором и моделью, и, как следствие, со зрителем. Ближе к концу XIX века в «прозаической» трактовке появляется элемент повествовательности, сближая портрет с жанровыми композициями (*портрет-картина*).

4. Рубеж XIX–XX века — время развития так называемой «поэтической» трактовки, которая является результатом формирования феномена «долгого детства» и его философской рефлексии в отечественной культуре. Модели для портретов преимущественно входят в ближний круг портретистов, что делает возможным превращение их изображений в поле для творческих экспериментов. В трактовке детского образа ощущается мессианское понимание детства, взгляд на ребенка как на жителя «золотого века», свойственный духу того сложного и противоречивого времени. Такие образы заставляют мастеров искать такие пластические средства, которые позволяют максимально полно передать быстротечное мгновение детства и юности, миг в столь бесценной и важной жизни маленького человека, схватить его натуру целиком, показать ее сложность, многослойность. В детском портретировании преобладает «портрет–картина».

5. Своеобразный синтез предшествующих этапов развития детского портрета наблюдается в так называемом салонном портрете второй половины XIX века. Салонные мастера, выполняя заказные изображения детей, не стремятся к психологической трактовке образов, а предпочитают использовать эффектные позы, приемы, символику для изображения образов в русле романтизированных и клишированных представлений о золотом детстве.

6. С 1910-х годов по начало 1930-х годов — период, когда детский портрет становится одной из форм экспериментов с выразительными средствами в построении образа. Художники, принадлежащие к разным

художественным течениям, стремятся иными в сравнении с прежними способами передать сходство в изображении с юной моделью, отказываются полностью или частично от детального изображения черт лица и каких-либо материальных примет детского возраста. Детский портрет функционирует на уровне портрета face-off. Авторы воспринимают модель как форму «интонационного высказывания» или уже в ранний советский период как отражение поисков «опалубки» нового типа человека.

7. Во вторую половину 1930 – в начале 1960-х годов в советском искусстве детский портрет развивается как форма визуального утверждения и позиционирования идеологемы, ставшей мифологемой, счастливое советское детство. Последняя отражал не только идеологические установки советского государства, но и ценность жизни ребенка для общества. Более того образ ребенка в портрете превращается в олицетворение мечты людей о светлом будущем. В довоенное время модели изображаются на фоне природы, словно пребывая в мире наступившего нового золотого века. После войны они заключаются авторами в безопасные стены дома, окружаются игрушками и иными предназначенными исключительно для них предметами — признаками, как благополучия советского детства, так и чуткого внимания взрослых к миру детства и потребностям своих детей и детей знакомых.

8. С конца 1960-х годов до 1980-х годов детский образ, возможно, в связи с общим разочарованием в результатах «оттепели» и «застойными» явлениями, превращается в своеобразную форму эскапизма, которая позволяет переносить дитя в разные времена и пространства, фантазировать и мечтать, достигая чувства полноты творческого самовыражения. Детские портреты в среде официальных художников более тяготеют к «ретроспективным мечтаниям», а у нонкомформистов — к религиозной тематике. В обоих случаях, можно говорить о возрождении романтической концепции детства, особенно в связи с неоромантическими тенденциями в искусстве позднего социализма.

9. Детский портрет постсоветского и современного периода проявляет себя в творчестве ограниченного круга художников и, как правило, является

изображением близких им мальчиков и девочек, редко нося черты завершенного станкового произведения. Это преимущественно наброски, эскизы, фиксирующие состояние и различные моменты жизни ребенка. В отношении весьма редкого заказного детского портрета развиваются два варианта изображений: «ретроспективные мечты» в творчестве художников старшего поколения, и «уменьшенные копии взрослых». И там, и там юная модель помещается в особое пространство, зачастую не связанное с реальным местопребыванием дитя, его реальной жизнью. Симптоматично, что в тематической картине современные авторы нередко показывают болезненную утрату права ребенка на «долгое детство», его столкновение и болезненное вхождение в мир взрослых. При этом практически исчезли из сферы детского портретирования семейные портреты, что также указывает на нарушение связи с поколениями, шаткую границу между пространством детства и взрослости.

В заключении отметим, что художественная концепция ребенка и детства в портрете напрямую зависит от восприятия и понимания природы детства взрослыми людьми — заказчиками и авторами таких произведений. Более того она напрямую влияет на форму и арсенал выразительных средств художников. Открытие детства в рамках саморефлексии русской культуры XVIII века привело к запуску данной разновидности жанра, поиску соответствующих подходов для изображения детей на основе взрослых образцов. Развитие представлений о детстве, в том числе на научном уровне, расширение границ мира детей и их обособление от взрослости, позволило в XIX столетии возникнуть целой череде разных подходов к живописному воплощению образа ребенка от ангелоподобного создания до личности, стоящей на одном уровне с художником/заказчиком/зрителем. Отсюда и разнообразие вариантов такой презентации от нуклеарных до многофигурных семейных портретов. В XX веке детский портрет становится неотъемлемой частью творчества значительного числа российских мастеров. Причем относились они к разным художественным течениям. В начале столетия такие авторы ищут средства отражения изменяющейся натуры каждого изображаемого ими дитя. В пору авангардных

увлечений их внимание сосредотачивается на альтернативных путях передачи детской образности в русле их творческих манер. В советское время детский портрет развивается в личном пространстве авторов, но в то же время отражает общее внимание к вопросам детства, реальной жизни маленьким гражданам страны. Причем особо трепетное отношение к ребенку появляется в послевоенном портрете, тяготеющем в отличие от многофигурных картин на темы из детства, к моно-изображениям. Данная тенденция продолжается и в рамках позднего соцреализма. При этом для последнего характерен перенос образа ребенка из реального мира в пространство сказки или фантазий автора, иные пространства и измерения. В современном портрете художники изображают детей в симптоматично редких портретах в соответствии с художественными концепциями прошлого. Это связано с тем, что отечественная культура в настоящее время не выработала актуального для нее взгляда на ребенка и детство в целом. Более того пространство последнего вновь подвергается трансформациям. Причем, если в позапрошлом и прошлом столетии они приводили к формированию феномена «долгого детства», то сейчас, напротив, границы неумолимо сужаются, оставляя мальчикам и девочкам все меньше права быть детьми, а детскому портрету права на самостоятельность.

Таким образом, предложенные хронологический принцип позволяет проследить исторический путь становления и развития детского портрета в отечественной живописи, а обращение к анализу специфики воплощения художественной концепции детства и ребенка в таких изображениях — увидеть то, как менялось восприятие и интерпретация пространства детства в отечественной культуре. Комплексное и системное изучение ранее лишь опосредованно упоминаемого детского варианта портрета, уточнение границ данной разновидности портретного жанра, его классификация в зависимости от трансформаций в концептуальном поле детства определяет значимость настоящего исследования для целого ряда наук, в том числе искусствоведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арьес Ф. Ребенок и семейная жизнь при Старом Порядке / Пер. с франц. Я.Ю. Старцева при участии В.А. Бабинцева. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1998. — 416 с.
2. «Бе-бе-Бе». Детский портрет в творчестве новосибирских художников // «Новости музеев» на портале «Музеи России». — 2016 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.museum.ru/N28729> (дата обращения: 24.03.2023).
3. «Святые шестидесятые». Живопись, графика, скульптура в русском искусстве 1860-х / Гос. Русский музей; Науч. рук. Е. Петрова; Авт. статей В. Леняшин, И. Шувалова. — СПб.: Palace Editions, 2002. — 376 с.
4. «Семидесятые» как проблема истории русской культуры. Материалы дискуссии // Семидесятые как предмет истории русской культуры / ред.-сост. К.Ю. Рогов. — М.; «Венеция»: О.Г.И., 1998. — 304 с.
5. 100 знаменитых художников. XIV–XVIII вв. / В. Скляренко, Т. Иовлева, Ю. Кустовская, И. Скачко. — Харьков: «Фолио», 2007. — 510 с.
6. Моруа А. Литературные портреты / А. Моруа. — М.: «Прогресс», 1970. — 456 с.
7. Абрамичева К.И. Публика галерей современного искусства в России / К.И. Абрамичева // Вестник ВЭГУ. — 2013. — № 1 (63). — С. 157–160.
8. Аймермахер К. От единства к многообразию: Разыскания в области «другого» искусства 1950-х–1980-х годов / К. Аймермахер. — М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2004. — 376 с.
9. Аксаков С.Т. Детские годы Багрова-внука. — «Издательство АСТ», 2019. — Режим доступа: <https://mybook.ru/author/sergej-timofeevich-aksakov/detskie-gody-bagrova-vnuka-1/read/> (Дата обращения: 20.03.2023).
10. Александр Бенуа. Мои воспоминания. В 5 кн. Кн. 1, 2, 3 / Изд. подгот. Н.И. Александрова, А.Л. Гришуниной, А.Н. Савинов, Л.В. Андреева, Г.Г. Поспелов, Г.Ю. Стернин; Отв. ред. Д.С. Лихачев; Ред. изд-ва О.К. Логинова; Худож. Б.И. Астафьев. — М.: Наука, 1980. — 711 с.

- 11.Александрова М.А. «Райский сад» Тарковского и «Райский двор» Окуджавы / М.А. Александрова // Новый филологический вестник. — 2008. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/rayskiy-sad-tarkovskogo-i-rayskiy-dvor-okudzhavy> (Дата обращения: 21.03.2023).
- 12.Александрова Н.В. Дети и детство в русской мемуаристике и портретном жанре во второй половине XVIII века / Н.В. Александрова // Вестник Челябинского государственного университета. — 2003. — № 2. — Т. 1. — С. 35–47.
- 13.Андреева Ю.С. Луи Каравак и секуляризация русского искусства / Ю.С. Андреева // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. — 2017. — № 4. — Т. 17. — С. 66–76.
- 14.Антипов А.М. Семантика детского образа в творчестве П.Н. Филонова / А.М. Антипов // Сборник статей по материалам научной конференции (Русский музей, Санкт-Петербург) «Страницы истории отечественного искусства». — 2009. — № XV. — С. 129–142.
- 15.Арзамасцева И.Н. Художественная концепция детства в русской литературе 1900 – 1930-х годов: автореферат дисс. ... доктора филолог. наук: 10.01.01 / Арзамасцева Ирина Николаевна. — М., 2006. 48 с.
- 16.Ахметова Г.А. Л.Н. Толстой и Н.Н. Ге: Диалог писателя и художника / Г.А. Ахметова // Вестник Томского государственного университета. Филология. — 2015. — № 2. — С. 105–123.
- 17.Бабук А.В. «Миф детства» как олицетворение «золотого века» в творчестве Достоевского / А.В. Бабук // Вопросы литературы. — 2014. — № 1. — С. 225–247 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://voplit.ru/article/mif-detstva-kak-olitsstvorenje-zolotogo-veka-v-tvorchestve-dostoevskogo/> (Дата обращения: 06.03.2023).
- 18.Багдасарян В.Э. Н.К. Крупская в фокусе борьбы в советской педагогике 1920-х – 1930-х годов: уроки истории для формирования стратегии политики в сфере образования / В.Э. Багдасарян // Вестник Московского

- государственного областного университета. Серия: История и политические науки. — 2019. — № 2. — С. 8–19.
19. Бакст Л.С. Пути классицизма в искусстве / Л.С. Бакст // Аполлон. — 1909. — № 3. — С. 3–61.
20. Бахтин М.М. Роман воспитания и его значение в истории реализма / Сост. С.Г. Бочаров // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979. — С. 188–236.
21. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. — М.: Художественная литература, 1990. — 545 с.
22. Беззубова О.В., Двойникова П.А., Смирнов А.В. Школа в советской живописи 1950-х гг.: репрезентация педагогической модели. Концепт: философия, религия, культура / О.В. Беззубова, П.А. Двойникова, А.В. Смирнов. — 2020. — № 4 (4). — С. 158–169.
23. Белова А.В. Мир женского детства в дворянской России XVIII — середины XIX века как методологическая проблема истории повседневности / А.В. Белова // Женщина в российском обществе. — 2009. — № 3/4. — С. 28–38.
24. Белый А. Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и примеч. Л.А. Сугай. — М.: «Республика», 1994. — 528 с.
25. Бенуа А.Н. Врубель / А.Н. Бенуа // Мир искусства. — 1903. — № 10, 11. — С. 175–182.
26. Бенуа А.Н. Возникновение «Мира искусства» / А.Н. Бенуа. — Л., 1928. — 57 с.
27. Бенуа А.Н. Французское искусство на Всемирной выставке / А.Н. Бенуа // Мир искусства. — 1901, — № 1-2. — С. 35–43.
28. Бепольская И.А. Французское Просвещение: особенности развития, мотивы, образы / И.А. Бепольская. — Воронеж, 2001. — 32 с.
29. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии / Н.Я. Берковский. — СПб. : «Азбука-классика», 2001. — 512 с.

- 30.Блюмбаум А. Оживающая статуя и воплощенная музыка: контексты «Строгого юноши» // НЛО. — 2008. — № 1. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/2008/1/ozhivayushhaya-statuya-i-voploshhennaya-muzyka-konteksty-strogogo-yunoshi.html> (Дата обращения: 08.03.2023).
- 31.Богданов А.А. О пролетарской культуре: 1904–1924 / А.А. Богданов. — Л.; М.: Издательское товарищество «Книга», 1924. — 344 с.
- 32.Богемская К.Г. Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке / К.Г. Богемская. — СПб.: «Алетейя», 2001. — 185 с.
- 33.Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Пер.; отв. ред. перевода; вступ. статья С.Н. Зенкина. — М.: «Добросвет», 2000. — 387 с.
- 34.Бойко А.Г. О русской живописи в свете фотографии: от Брюллова и Шишкина до Булатова и Шорина. Часть 1. Лекция. Росфото. Музейно-выставочный комплекс. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://rosphoto.org/visit-online/lectures/ag-boiko-russian-art/> (Дата обращения: 17.03.2023).
- 35.Болотов А.Т. Детская философия / Вступительная статья, подготовка текста, комментарии Т.В. Артемьевой, М.И. Микешина. — СПб.: ИД «Петрополис», 2012. — 854 с.
- 36.Бунин И.А. Жизнь Арсеньева. Юность. / Собр. соч. в 9 томах. — М.: Художественная литература, 1966. Т. 6. — 182 с.
- 37.Бурдьё П. Социология социального пространства / Пер. с франц.; отв. ред. перевода Н.А. Шматко. — СПб.: «Алетейя», 2007. — 288 с.
- 38.Бюрджер П. Теория авангарда / П. Бюрджер. — М.: «V—A—C press», 2014. — 200 с.
- 39.Вакар И. Петр Кончаловский: взгляд из нового века / И. Вакар // Наше Наследие. — 2011. — № 99. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/9904.php> (Дата обращения: 06.04.2023).

40. Валицкая А.П. Проблема романтизма в русской живописи первой трети XIX века: автореферат дисс. ... канд. искусствоведения : 17823 / Валицкая Алиса Петровна. — Л., 1972. — 32 с.
41. Вдовин Г.В. Персона — Индивидуальность — Личность: Опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII века / Г.В. Вдовин. — М.: «Прогресс-Традиция», 2005. — 246 с.
42. Великая Н.М., Голосеева А.А. Актуальное искусство в культурном пространстве современной России: социологическое измерение / Н.М. Великая, А.А. Голосеева // Вестник РГГУ, Серия: Филология, социология, искусствоведение. — 2013. — № 2 (103). — С. 29–44.
43. Вербенец А.М. Образы детства в произведениях изобразительного искусства / А.М. Вербенец // Детский сад: теория и практика. — 2016. — № 1. — С. 62–81.
44. Вечное, живое, близкое / Коненков С., Томский Н., Чернышев Н. и др. // Журнал «Художник». — 1971. — № 12. — С. 3–10.
45. Виниченко И.В., Гмырак А.Н. Концепция советского вкуса в моде и потребительской культуре периода «Оттепели» / И.В. Виниченко, А.Н. Гмырак // Омский научный вестник. — 2011. — № 5 (101). — С. 237–241.
46. Вольтер. Заира. Бомарше. Севильский цирюльник. Женитьба Фигаро / Сост. С.Д. Артамонов. — М.: Просвещение, 1987. — 224 с.
47. Врангель Н.Н. Иностранцы XIX века в России / Н.Н. Врангель // Старые годы. — 1912. Июль–Сент. — С. 5–50.
48. Выставка Ольги Шарыкиной «Детский портрет. Живопись этюдов» // АНО «Коллегия экспертов по культурным ценностям», 2013. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://expertcollegia.ru/proekty/vystavka-olgi-sharykinoj-detskij-portret-zhivopis-etyudov.html>. (Дата обращения: 25.03.2023).
49. Гавришина О.В. «Снимаются у фотографа»: режимы тела в советской студийной фотографии / О.В. Гавришина // Теория моды: одежда, тело, культура. — 2007. — № 3. — С. 271–284.

50. Гавришина О.В. Ирония подобия: «Русские автопортреты» Дэвида Атти / О.В. Гавришина // Империя света: фотография как визуальная практика эпохи «современности». — М.: «НЛО», 2011. — С. 56–69.
51. Ге Н.Н. Врубель / Н.Н. Ге // Мир искусства. — 1903. — № 10–11. — С. 183–187.
52. Герчук Ю.Я. С точки зрения шестидесятника / Ю.Я. Герчук // Декоративное искусство. — 1991. — № 7. — С. 8–11.
53. Голынец С.В. Портретист серебряного века / С.В. Голынец // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. — 2009. — № 9 (142). — С. 29–36.
54. Гольдштейн А.Л. Расставание с нарциссом. Опыты поминальной риторики / А.Л. Гольдштейн. — [2-е изд.] — М.: «Новое литературное обозрение», 1997. — 360 с.
55. Гомберг-Вержбинская Э.П. Передвижники / Э.П. Гомберг-Вержбинская. — Л.: Искусство. Ленинградское отделение, 1970. — 236 с.
56. Городок в табакерке: детство в России от Николая II до Бориса Ельцина (1890-1990): антология текстов «Взрослые о детях и дети о себе». Ч. 2: 1940–1990 / под ред. В. Безрогова и К. Келли, при участии А. Пиир и С. Сиротининой. — М., 2008. — 343 с.
57. Греков В.А. Детские портреты в собрании Художественно-педагогического музея игрушки РАО / В.А. Греков // Проблемы истории искусства глазами студентов: Матер. науч. конф., Москва, РГГУ, апрель 2008. — М., 2008. — С. 115–120.
58. Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин / Б. Гройс. — М.: Совместная издательская программа Музея современного искусства «Гараж» и издательства «Ad Marginem», 2013. — 168 с.
59. Гуревич Л.Я. Немецкий романтизм и символизм нашего времени / Л.Я. Гуревич // Русская мысль. — 1914. — № 4. — С. 104–110.

60. Данилина Е.А. Проблема формирования жанра детского портрета как отражение социального статуса ребенка / Е.А. Данилина // Научные труды. — 2008. — № 6. — С. 91–99.
61. Демакова И.Д. Понятие «Детство» в психологии и педагогике / И.Д. Демакова // Ценности и смыслы. — 2012. — С. 14–22.
62. Дети в Мировой Живописи. Художественный Альбом. / Авт.-сост. М.Н. Мерцалова. — М.: «Искусство», 1968. — 144 с.
63. Дети и общество: социальная реальность и новации // Сборник докладов на Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Дети и общество: социальная реальность инновации» (23–24 октября 2014 года). — М., 2014. — 1366 с.
64. Дети Страны Советов / науч. рук.: Е. Петрова; Авт. ст.: Л. Шакирова, Е. Климова, М. Стекольников, Е. Иванова, П. Бельский. — СПб.: «Palace Editions», 2017. — 156 с.
65. Детская музыка середины XIX – начала XX веков. Российская государственная библиотека, 2018 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.rsl.ru/ru/events/afisha/vistavki/music-4kids> (Дата обращения: 06.03.2023).
66. Детский портрет в русской живописи XVIII – начала XX веков / Г.Н. Гольдовский— Изокомбинат «Художник РСФСР», 1991. — 30 с.
67. Детский портрет второй половины XVIII – начала XX века из собрания Государственного музея А.С. Пушкина, музейных и частных коллекций. — М.: Государственный музей им. А.С. Пушкина, 2016. — 80 с.
68. Детство 45–53: А завтра будет счастье / Авт.-сост. Л. Улицкая. — М.: АСТ, 2013. — 538 с.
69. Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Логика культуры позднего капитализма / пер. с английского Д. Кралечкина; под науч. ред. А. Олейникова. — М.: Издательство Института Гайдара, 2019. — 808 с.

70. Дианова Е.Е. Образ детства в английской и русской прозе середины XIX века: автореферат дисс. ... канд. филолог. наук: 10.01.05 / Дианова Екатерина Евгеньевна. — М., 1996. — 16 с.
71. Диденко Ю.В. А мальчик он совсем чудный. Портреты сына в творчестве Роберта Фалька / Ю.В. Диденко // Наше Наследие. — 2015. — № 112. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/11213.php> (Дата обращения: 13.03.2023).
72. Димке Д.В. Детство внутри утопических проектов: концепция и технология / Д.В. Димке // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. — 2012. — № 1 (17). — С. 11–23.
73. Димяненко А.А. Детство как прием: автобиография эмигранта в детской литературе русского зарубежья, 1920–1930-е гг. / А.А. Димяненко // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. — 2018 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/detstvo-kak-priem-avtobiografiya-emigranta-v-detskoj-literature-russkogo-zarubezhya-1920-1930-e-gg/viewer> (Дата обращения: 21.03.2023).
74. Добренко Е. Социалистический реализм и реальный социализм (Советские эстетика, критика и производство реальности) / Е. Добренко // Colloquia. — 2008. — № 18. — С. 57–91.
75. Долинин В.Э, Северюхин Д.Я. Преодоление немоты: Ленинградский самиздат в контексте независимого культурного движения 1953–1991 / В.Э. Долинин, Д.Я. Северюхин. — СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2003. — 136 с.
76. Дягилев С.П. Художественная хроника. Выставки / С.П. Дягилев // Мир искусства. — 1900. — № 5-6. — С. 103–105.
77. Евангулова О.С. Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII века. Проблемы становления художественных принципов Нового времени / О.С. Евангулова. — М.: МГУ им. М.В. Ломоносова Москва, 1987. — 296 с.

- 78.Евангулова О.С., Карев А.А. Портретная живопись в России второй половины XVIII века / О.С. Евангулова, А.А. Карев. — М.: МГУ Москва, 1994. — 200 с.
- 79.Ельчанинов А.В. Записи. 6-е изд., доп. / А.В. Ельчанинов и др. — Париж: YMCA-PRESS, 1990. —176 с.
- 80.Ершов Г. Художник мирового расцвета: Павел Филонов / Г. Ершов. — СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2015. — 296 с.
- 81.Жданов А.А. Советская литература — самая идейная, самая передовая литература в мире / А.А. Жданов. — М.: Госполитиздат, 1953. — 16 с.
- 82.Жинкин Н.И. Портретные формы / Н.И. Жинкин // Искусство портрета / Под ред. А.Г. Габричевского. — М.: Государственная академия художественных наук, 1928. — 192 с.
- 83.Жумати Т.П. Рядом, но не вместе: альтернативы художественного андеграунда. Дистанцирование от диссента / Т.П. Жумати // Теория и история культуры. — 2017. — № 4. — С. 31–35.
- 84.Зайцева И.А. Типология детских образов в плакатном искусстве времен Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. / И.А. Зайцева // Образ Родины: содержание, формирование, актуализация: Материалы IV Международной научной конференции. — 2020. — С. 731–738.
- 85.Захарова А.А. Понятие о чести и рыцарстве у русских дворян XIX — начала XX вв / А.А. Захарова // Электронное научное издание. Альманах «Пространство и Время». — 2017. — Т. 15. — № 1 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://j-spacetime.com/actual%20content/t15v1/index.php> (Дата обращения: 22.02.2023).
- 86.Зибницкий Э. Пути романтизма в России / Э. Зибницкий // Генеалогия современного религиозно-националистического дискурса ЭОН. Альманах старой и новой культуры, 2017. — С. 167–199.

87. Зингер Л.С. Некоторые тенденции развития образа современника в портретной живописи 60-х – начала 70-х годов / Л.С. Зингер // Советская живопись. — 1976. — № 74. — С. 140–152.
88. Зингер Л.С. Очерки теории и истории портрета / Л.С. Зингер. — М.: «Изобразительное искусство», 1986. — 328 с.
89. Зорин, А.Л. Появление героя. Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII – начала XIX вв. / А.Л. Зорин. — М.: Новое литературное обозрение, 2016. — 568 с.
90. Ивич А.И. Заметки о детских стихах С. Маршака / В кн.: Воспитание поколений: О советской литературе для детей. — М.: Советский писатель, 1960. — 392 с.
91. Идеальное искусство: позднеакадемическая и салонная живопись: [альбом] / Е.В. Нестерова. — М.: Бертельсманн, 2012. — 510 с.
92. Избранные педагогические сочинения / К.Д. Ушинский; Под ред. В.Я. Струминского. — М.: Учпедгиз, 1953. — Т. 1: Вопросы воспитания. — 638 с.
93. Ильина Т.В. И.Я. Вишняков. Жизнь и творчество / Т.В. Ильина. — М.: «Искусство», 1979. — 280 с.
94. Ильченко Н.М., Пепеляева С.В. «Сикстинская Мадонна» Рафаэля в восприятии В.А. Жуковского и Ф.М. Достоевского / Н.М. Ильченко, С.В. Пепеляева // Вестник Вятского государственного университета. — 2016. — С. 79–83.
95. Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачева [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.museum.irk.ru/catalog/35/showInfo.php> (Дата обращения: 07.03.2023).
96. Искусство портрета. Сборник статей / под ред. А.Г. Габричевского. — М., 1928. — 215 с.

97. История русской культуры: учеб. для студ. высш. учеб. заведений: в 2 ч. / Сост. Л.Г. Березовая, Н.П. Берлякова. — М.: Гуманит. издат. центр «ВЛАДОС», 2002. — Ч. 2. — 400 с.
98. Исупов К.Г. Детскость (из авторского словаря «Космос русского самосознания») / К.Г. Исупов // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). — 2007. — № 2 (51). — С. 91–92.
99. Исупов К.Г. Эстетика преобразования: детский взгляд на вещи (Вместо предисловия) / К.Г. Исупов // Космос детства. Антология. — М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2009. — 367 с.
100. Каган М.С. Проблема прекрасного в эстетическом учении Н.Г. Чернышевского / М.С. Каган // Звезда. — 1953. — № 8. — С. 98–112.
101. Калверт К. Дети в доме. Материальная культура раннего детства. 1600–1900 / Пер. с англ. О. Кошелевой, И. Савельевой, В. Безрогова. — М.: «Новое литературное обозрение», 2009. — 288 с.
102. Каменский А.А. Романтический монтаж / А.А. Каменский. — М.: «Советский художник, 1989. — 336 с.
103. Кантемир А.Д. Сатиры. Письма. Эпиграммы. Из Анакреона: документально-художественная литература / Сост. Б.Р. Мандель. — М.: «Директ-Медиа», 2014. — 468 с.
104. Капина Т.П. Особенности пространственной композиции (окно и проем) в пейзаже уфимских художников, как характерный мотив советского искусства 1970–80-х годов / Т.П. Капина // Вестник Башкирского университета. — 2014. — № 2. — Т. 9. — С. 601–605.
105. Карамзин Н.М. Сочинения в двух томах. Том 1 / Сост., подготовка текста и примеч. П. Беркова. — Л.: Художественная литература. Ленинградское отделение, 1984. — 672 с.
106. Карасев Л.В. Знаки покинутого детства («постоянное» у А. Платонова) / Л.В. Карасев // Вопросы философии. — 1990. — № 2. — С. 26–43.
107. Карев А.А. Термин «портрет» в речевом обиходе XVIII века / А.А. Карев // Науч. труды МПГУ. Серия: Гуманитар, науки. — М., 1999. — С. 432–434.

108. Касторская Т.М. Особенности портретных галерей провинциальных дворянских усадеб второй половины XVIII века Костромской и Ярославской губерний: автореферат дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.04 / Касторская Татьяна Михайловна.— СПб., 2008. — 22 с.
109. Келли К. «Маленькие граждане большой страны»: интернационализм, дети и советская пропаганда / К. Келли // НЛО. — 2003. — № 60. — С. 218–221.
110. Кириллова Н.Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну / Н.Б. Кириллова. — М.: «Академический проект», 2005. — 448 с.
111. Кларк К. Положительный герой как вербальная икона / К. Кларк // Соцреалистический канон / Сборник статей под общей редакцией Х. Гюнтера и Е. Добренко — СПб.: Академический проект, 2000 — С. 569–584.
112. Клинова М.А. Советский модный дискурс второй половины 1970-х – 1980-х годов: эволюция транслируемых потребительских стратегий / М.А. Клинова // Вестник Пермского университета. История. — 2014. — № 4 (27). — С. 140–150.
113. Ключевский В.О. Исторические портреты / В.О. Ключевский. — Public Domain, 2009. — 1040 с.
114. Коган Д.З. Михаил Александрович Врубель (1856–1910) / Д.З. Коган . — М.: «Искусство», 1979. — 352 с.
115. Кон И.С. Открытия Филиппа Арьеса и гендерные аспекты истории детства / И.С. Кон // Вестник РГГУ. Серия «Культурология. Искусствоведение. Музеология». — 2010. — № 15 (58). — С. 12–24.
116. Кононенко Л. Портрет в творчестве передвижников / Л. Кононенко // Художник. — 1975. — № 5. — С. 46–50.
117. Константин Андреевич Сомов. Письма, дневники, суждения современников. Серия: Мир художника / [вступ. ст., сост., примеч. и летопись жизни и творчества К.А. Сомова, Ю.Н. Подкопаевой, А.Н. Свешниковой]. — М.: «Искусство», 1979 — 624 с.

118. Коркунов М.А. О книге Яна Амоса Коменского «Видимый свет» / М.А. Коркунов // Известие Императорской Академии наук по отд. русского языка и словесности. — СПб., 1985. — Т. 4. — С. 199–206.
119. Костюхина М. Детский Оракул. По страницам настольно-печатных игр / М. Костюхина. — М.: «Новое литературное обозрение», 2013. — 656 с.
120. Кошелева О.Е. «Свое детство» в Древней Руси и в России эпохи Просвещения (XVI–XVIII вв.) / Учебное пособие по педагогической антропологии и истории детства. — М.: Издательство УРАО, 2000. — 320 с.
121. Кравцова М. Эрик Булатов: «Это мое любимое окно, это моя любимая Москва» / М. Кравцова // Артгид. — 2013. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://artguide.com/posts/412-erik-bulatov-eto-moie-liubimoie-okno-eto-moia-liubimaia-moskva> (Дата обращения: 03.03.2023).
122. Красилькова Т.В. «Современный стиль» в советском декоративно-прикладном искусстве периода оттепели: автореферат дисс. ... кандид. искусствоведения: 17.00.04 / Красильникова Татьяна Валентиновна. — М., 2004. — 27 с.
123. Красовицкая Т.Ю. Модернизация российского образовательного пространства. От Столыпина к Сталину (конец XIX века – начало (20-е годы) XX в.) / Т.Ю. Красовицкая. — М.: Новый хронограф, 2011. — 680 с.
124. Криводенченков С.В. Русский пейзаж середины XIX века: Проблемы формирования и пути развития: автореферат дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Криводенченков Сергей Викторович. — СПб., 2000. — 22 с.
125. Кроль А.Е. Английская живопись в Эрмитаже / А.Е. Кроль. — СПб.: Государственный Эрмитаж, 1961. — 87 с.
126. Крупская Н.К. К вопросу о социалистической школе // Педагогические сочинения в десяти томах. Т. 2. — М.: АПН, 1958. — С. 7–18.
127. Кузнецов Э.Д. Павел Федотов / Э.Д. Кузнецов. — М.: «Молодая гвардия», 2014. — 313 с.

128. Кукаркин А.В. По ту сторону расцвета. Буржуазное общество: культура и идеология / А.В. Куракин. — М.: «Политиздат», 1974. — 558 с.
129. Кульгускина Л.В. Государство и молодое поколение в конце 1920-х – 1930-е годы: опыт создания новой ментальности: автореферат дисс. ... канд. ист. наук: 17.00.02 / Кульгускина Лариса Валентиновна. — Барнаул, 2005. — 24 с.
130. Культурный социогенез и мир детства: лекции по историографии и культурной истории детства: учеб. пособие для высш. шк / Сост. Е.Е. Сапогова. — М.: Академ. проект, 2004. — 496 с.
131. Кучин В.Л. Скауты России. 1909–2007. История. Документы. Свидетельства. Воспоминания / В.Л. Кучин. — М.: «Минувшее», 2008. — 600 с.
132. Лагутенкова В.А. Проблемы эволюции жанров в московской живописи последней трети XX века: автореферат ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Лагутенкова Вера Анатольевна. — М., 2014. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/problemy-evolyutsii-zhanrov-v-moskovskoi-zhivopisi-poslednei-treti-xx-veka/read> (дата обращения: 25.03.2023).
133. Лапшина Н.П. Мир искусства: очерки истории и творческой практики / Н.П. Лапшина; Ин-т истории искусств. М-ва культуры СССР. — М.: «Искусство», 1977. — 341 с.
134. Лебедев А.В. Тщанием и усердием. Примитив в России XVIII — середины XIX века / А.В. Лебедев. — М.: «Традиция», 1998. — 247 с.
135. Лебедева В.Е. Некоторые тенденции в живописи 70-х годов (Московские художники) / В.Е. Лебедева // Советское изобразительное искусство и архитектура 60-х – 70-х гг. — 1979. — С. 44–48.
136. Лебедева В.Е. Пространство мифа в московской живописи 60-х – 70-х годов / В.Е. Лебедева. — М.: ГИИ, 1999. — 159 с.
137. Левченко Я.С. От полемики к травле. Риторика спора вокруг формалистов в 1920-е гг. / Я.С. Левченко // Логос, 2017. — № 5. — С. 25–44.

138. Ленин В.И. О воспитании и образовании, 3-е изд. — Москва, 1973. — 495 с.
139. Леонтьева С.Г. Пионер — всем пример / С.Г. Леонтьева // Отечественные записки. — 2044. — № 3/17. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.strana-oz.ru> (Дата обращения: 01.04.2023).
140. Леонтьева С.Г. Трудовое детство / С.Г. Леонтьева // Отечественные записки. — 2003. — № 3. — С. 323–332.
141. Летин В.А. Петровская парадигма репрезентативной программы парадных портретов Павла I / В.А. Летин // Верхневолжский филологический вестник. — 2018. — № 2. — С. 185–190.
142. Лефман Т.О. Образ детства как объект конструирования в отечественной анимации / Т.О. Лефман // Вестник культуры и искусств. — 2019. — № 1 (57). — С. 137–143.
143. Лившиц Б.К. Полутораглазый стрелец. Воспоминания / Б.К. Лившиц. — М.: «Худ. лит-ра», 1991. — 250 с.
144. Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? / Ж.-Ф. Лиотар // Ad Marginem'93. — 1994. — С. 307–323.
145. Литовская М.А. Школьная повесть как инструмент анализа повседневности советской школы // Антропология советской школы: Культурные универсалии и провинциальные практики / М.А. Литовская. — Пермь, 2010. — С. 278–291.
146. Ломоносов М.В. Избранные философские произведения / М.В. Ломоносов; под общ. ред. и с предисл. Г.С. Васецкого. — М.: Госполитиздат, 1950. — 759 с.
147. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века) / Ю.М. Лотман. — М.: «АСТ», 2020. — 640 с.
148. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Предисл. С.М. Даниэля, сост. Р.Г. Григорьева. — СПб.: «Академический проект», 2002. — 543 с.

149. Луначарский А.В., Полонский В., Фриче В.М. и др. Упадочное настроение среди молодежи: есенщина. — М., 1927. — 170 с.
150. Лутошкин А.Н. Эмоциональные потенциалы коллектива / А.Н. Лутошкин. — М.: Педагогика, 1988. — 128 с.
151. Майборода О.А. «Детский дети»: период детства по портретам первой половины XIX века» / О.А. Майборода // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. — 2020. — С. 30–32.
152. Макаренко А.С. Коллектив и воспитание личности / сост. В.В. Кумарин. — М.: Педагогика, 1972. — 332 с.
153. Малышева А.А. Эмоциональная и символическая сфера в детском портрете живописцев XVIII–XX веков / А.А. Малышева // Концепт. — 2015. — № S18. — С. 1–7.
154. Маркс К. Капитал // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. — 2-е изд. — Т. 23. — М.: Политиздат, 1960. — 920 с.
155. Марченко М.А. «Детское» в искусстве авангарда / М.А. Марченко // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. — 2008. — № 88. — С. 185–190.
156. Матюшин М. Опыт художника новой меры / М. Матюшин. — М.: ЦГАЛИ, 1926 — 495 с.
157. Матюшина М. Виктор Корнеев: «Художник должен стремиться к планетарному восприятию» / М. Матюшина // Информационный портал «Тамбовская жизнь», 2019 [Электронный ресурс]. — Режим: <https://tamlife.ru/special-projects/znaj-nashih/viktor-korneev-hudozhnik-dolzhen-stremitsya-k-planetarnomu-voospriyatiyu/> (Дата обращения: 20.03.2023).
158. Махов Н. Павел Филонов. Ранний период творчества. «Мировой расцвет» под знаком Апокалипсиса / Н. Махов // Эпоха. Художник. Образ. — 2014. — № 3-4. — С. 277–306.
159. Мережковский Д.С. Христос и Антихрист в русской литературе / Д.С. Мережковский // Мир искусства. — 1901. — № 1. — С. 1–23.

160. Меркулова Н.Г. Отечественное изобразительное искусство XIX века как источник исследования культурных кодов головы и лица человека / Н.Г. Меркулова // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. — 2018. — № 35. — С. 41–54.
161. Метамодернизм. историчность, аффект и глубина после постмодернизма / под ред. Р. ван ден Аккера, Э. Гиббонс, Т. Вермюлена. — М.: Рипол-Классик, 2019. — 494 с.
162. Метаморфозы творческого Я художника. Сборник статей. / Отв. ред. О.А. Кривцун. — М.: «Памятники исторической мысли», 2005. — 376 с.
163. Метерлинк М. Повседневный трагизм / М. Метерлинк // Мир искусства.— 1899. — № 20-21. — С. 71–74.
164. Мид М. Культура и мир детства / Под редакцией И.С. Кона. — М., 1988. — 285 с.
165. Мир романтизма: материалы юбилейной конференции / отв. ред. И.В. Карташова. — Тверь: ТВГУ, 2014. — Т. 17 (41). — 280 с.
166. Мой ангел. Детский портрет в русской живописи / Сост. Е. Неволлина. — М.: Белый город, 2004. — 336 с.
167. Молева Н.М. Левицкий / Н.М. Молева. — М.: «Искусство», 1980. — 270 с.
168. Мудриков А.В. О нетоталитарных концепциях в отечественной педагогике советского периода (к столетию со дня рождения Л.И. Новиковой) / А.В. Мудриков // Сибирский педагогический журнал. — 2018. — № 1. — С. 151–156.
169. Муравьева В.В. Традиция русской агиографии в мемуаристике XVIII века: автореферат дисс. ... канд. филолог. наук : 10.01.01 / Муравьева Вера Владимировна. — М., 2004. — 24 с.

170. Мусаутова Е.А. Ярославский купеческий портрет в историко-культурном контексте эпохи (гендерный аспект) / Е.А. Мусаутова // Вестник ТГУ. — 2008. — № 10. — С. 156–159.
171. Недошивин Г.А. О проблеме прекрасного в советском искусстве / Г.А. Недошивин // Вопросы теории советского изобразительного искусства, 1950. — С. 69–98.
172. Некрасова-Каратеева О.Л. Динамика образа ребенка в русской живописи / О.Л. Некрасова-Каратеева // Искусство и диалог культур: III Международная научно-практическая конференция. / Сб. научных трудов под ред. С.В. Анчукова. — СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена. 2009. — С.185–194.
173. Неоклассицизм в России / В.Ф. Круглов, В.А. Ляшин // Государственный Русский музей. Альманах. — 2008. — № 212. — 216 с.
174. Нефедова Л.К. Детствование как состояние связи мира с человеком в русской философии / Л.К. Нефедова // Ценности и смыслы. — 2012. — № 3 (19). — С. 23–31.
175. Никитина И.С. Ребенок в британской литературе: литературные конструкты детства, от средневековых до современных / И.С. Никитина // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7, Литературоведение: Реферативный журнал. — 2019. — № 3. — С. 67–72.
176. Никольская А.А. Задачи разработки истории детской и педагогической психологии / А.А. Никольская // Вопросы психологии, 1984. — С. 134–140.
177. Новикова Л.И. К исследованию педагогических проблем коллектива / Л.И. Новикова // Проблемы теории воспитания. Ч. 1 / под ред. Л.П. Бугевой, Л.И. Новиковой, Г.Н. Филонова. — М.: Педагогика, 1974. — С. 135–150.
178. Новикова Л.И. Педагогика детского коллектива / Л.И. Новикова. — М.: Педагогика, 1978. — 144 с.
179. Нонконформисты. Второй русский авангард 1955–1988. Собрание Бар-Гера / Под ред. Х.-П. Ризе. — Wienand, 2004. — 320 с.

180. Нонконформисты. Второй русский авангард. 1955–1988 / Материалы Круглого стола (Москва, ГТГ, 23. 07. 1996 г.) // Вопросы искусствознания. — 1997. — № 1 (X). — С. 5–63.
181. Ностальгия. Философская энциклопедия // Академик [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/2838/%D0%9D%D0%9E%D0%A1%D0%A2%D0%90%D0%9B%D0%AC%D0%93%D0%98%D0%AF (Дата обращения: 21.03.2023).
182. Нусинова Н. «Теперь ты наша» Ребенок в советском кино. 20–30-е годы» / Н. Нусинова // Искусство кино. — 2003. — № 12. — С. 81–87.
183. Окольская Л.А., Пешкова В.М. Нормативные визуальные образы в массовой культуре для подростков / Л.А. Окольская, В.М. Пешкова // Общественные науки и современность. — 2012. — № 4. — С. 162–172.
184. Олимская А.В. Влияние романтизма на бытовую культуру российского дворянства в первой трети XIX века. Семейные отношения / А.В. Олимская // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. — 2017. — № 10. — С. 25–31.
185. Орех Е.А. «Маленькие взрослые»: изучение фотообразов детей современной российской элиты / Е.А. Орех // Журнал социологии и социальной антропологии. — 2015. — Т. 18. — № 4. — С. 53–64.
186. Орех Е.А. Детская телесность как предмет визуального анализа: кейс—стадии фотографии / Е.А. Орех // Дети и общество: социальная реальность и новации: сборник докладов на Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, 2014. — С. 1206–1214.
187. Осипов А.Г., Макаренко Н.Н., Милова Е.А., Головина А.А. Стиляги. Эпатажное течение в молодежной среде 1940–1960-х гг. / А.Г. Осипов, Н.Н. Макаренко, Е.А. Милова, А.А. Головина // Интерэкспо Гео-Сибирь. — 2011. — Т. 6. — С. 196–210.
188. Осорина М.В. Секретный мир детей в пространстве мира взрослых / М.В. Осорина. — Санкт-Петербург: Изд-во «Питер», 1999. — 448 с.

189. От бытового аскетизма к культу вещей: идеология потребления в советском обществе / О.Г. Ечевская, О.Ю. Гурова, О. Вейс, О. Дейхина, Ю. Захарова. — Новосибирск: Изд-во НГУ, 2005. — 130 с.
190. Отдельнова В.А. Советская портретная живопись конца 1960–1970-х годов между наследием Ренессанса и традициями соцреализма / В.А. Отдельнова // Актуальные проблемы теории и истории искусства. — 2016. — № 6. — С. 690–697.
191. Очерки по истории советской школы и педагогики: 1921–1931: научное издание / Ф.Ф. Королев, Т.Д. Корнейчик, З.И. Равкин ; под ред. авт. Ф.Ф. Королева, В.З. Смирнова; АПН РСФСР, Ин-т теории и ист. педагогики. — М. : Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1961. — 508 с.
192. Парамонова А.А. Основные проблемы детского психоанализа (к 100-летию становления детского психоанализа) / А.А. Параманова // Прикладная юридическая психология. — 2012. — № 3. — С. 107–115.
193. Пахомова А.С. Сущность человека и его духовность в эпоху Просвещения / А.С. Пахомов // Аналитика культурологи. — 2009. — № 14. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://puma/article/n/suschnost-cheloveka-i-ego-duhovnost-v-epohu-prosvescheniya> (дата обращения: 26.03.2023).
194. Педагогика: учеб. для учит. ин-тов / Сост. И.Т. Огородников, П.Н. Шимбирев. — Изд. 2-е, перераб. и доп. — М.: Учпедгиз, 1950. — 430 с.
195. Первый всесоюзный съезд советских писателей, 1934: стенографический отчет. — М., 1934. — 720 с.
196. Перельман И.В. Гендерная интерпретация произведений живописи мастеров Товарищества передвижных художественных выставок / И.В. Перельман // Научный электронный журнал «Артикульт». — 2016. — № 4 (24). [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/gendernaya-interpretatsiya-proizvedeniy-zhivopisi-masterov-tovarischestva-peredvizhnyh-hudozhestvennyh-vystavok/viewer> (Дата обращения: 11.03.2023).

197. Петров-Водкин К.С. Письма. Статьи. Выступления. Документы / Сост. Е.Н. Селизарова. — М.: «Советский художник», 1991. — 222 с.
198. Повелихина А.В. Антропологизм Матюшина: система «ЗОР+ВЕД» при восприятии природы / А.В. Повелихина // Органика. Беспредметный мир Природы в русском авангарде XX века. — 2000. — С. 43–49.
199. Подорога В.А. Что такое nature morte? / В.А. Подорога // Синий диван. — 2006. — № 9 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://sinijdivan.narod.ru/naturemorte.htm> (Дата обращения: 20.03.2023).
200. Подробный иллюстрированный каталог выставки русской портретной живописи за 150 лет (1700–1850) / Сост. Н.Н. Врангель. — СПб., 1902. — 140 с.
201. Поленова К.К. Влияние этических и эстетических идей Л.Н. Толстого на русское искусство конца XIX века / К.К. Поленова // Общество: философия, история, культура. — Краснодар: Издательский дом «ХОРС», 2017. — С. 60–67.
202. Полехина М.М. Феномены «детство» и «детскость» в автобиографической прозе Марины Цветаевой / М.М. Полемихина // Вестник МГИМО-Университета [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://odin.mgimo.ru/upload/iblock/6cb/478f3c0e-27c8-4229-b66e-d9d7332b66de.pdf> (Дата обращения: 21.04.2023).
203. Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях, живописцев и Примечание о портретах / Переведены, первое с итальянского, а второе с французским коллежским ассессором Архипом Ивановым. — СПб, 1789. — 218 с.
204. Попкова Т.Д. Мир детей: мифологический аспект самобытия / Т.Д. Попкова // Известия Уральского государственного университета. Серия 1. Проблемы образования, науки и культуры. — Екатеринбург. — 2010. — № 4 (81). — С. 174–187.

205. Портрет в России. XX век : из собрания Государственного Русского музея : [каталог] / [сост. Елена Карпова и др.]. — СПб. Palace Editions, 2001. — 408 с.
206. Порудоминский В.И. Ярошенко // Товарищество передвижных художественных выставок [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.tphv-history.ru/books/porudominskiy-yaroshenko56.html> (Дата обращения: 01.03.2023).
207. Посохина М.А. А. Харламов и салонное искусство / М.А. Посохина // Власть. — 2017. — № 2. — С. 84–87.
208. Постановление ЦК ВКП(б) от 25 августа 1932 г. «Об учебных программах и режиме в начальной и средней школе» // Народное образование в СССР. Общеобразовательная школа. Сборник документов. 1917–1973 гг. — М.: Педагогика, 1974. — С. 162–163.
209. Постман Н. Исчезновение детства / Пер. с англ. А.Т. // Отечественные записки. — 2004. — № 3 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://magazines.russ.ru/oz/2004/3/2004_3_2.html (Дата обращения: 24.03.2023).
210. Прейер В. Душа ребенка / В. Прейер. — СПб. 1912. — 298 с.
211. Привалова Е.П. «Детское чтение для сердца и разума» в оценке читателей и критики / Е.П. Привалова // Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры. — М.-Л.: Наука, 1966. — С. 254–260.
212. Против формализма и натурализма в искусстве: Сборник статей. — М.: ОГИЗ — ИЗОГИЗ, 1937. — 79 с.
213. Публий Овидий Назон. Метаморфозы / Перевод с латинского С.В. Шервинского; прим. Ф.А. Петровского. — М.: «Художественная литература», 1977 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://ancientrome.ru/antlittr/t.htm?a=1303001001> (Дата обращения: 10.03.2023)
214. Пустошкина Т.В. «Дитя больше, чем оно есть...» (Мифологема детства в нравоучительной повести А. Погорельского «Черная курица, или подземельные жители») / Т.В. Пустошкина // Вестник Санкт-Петербургского

- университета. Язык и литература. — 2007. — Сер. 9, Вып. 3, Ч. II. — С. 62–67.
215. Пушкин А.С. Собр. соч. в 10 тт. — Т. 1. — Стихотворения 1823–1836 / Под общей редакцией Д.Д. Благого, С.М. Бонди, В.В. Виноградова, Ю.Г. Оксмана. — М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. — 782 с.
216. Рабинович И.С. Дети труда в искусстве / И.С. Рабинович. С 67-ю репродукциями / обл. раб. З. Толкачева, пред. А. Сидорова. 2-е изд., доп. — Харьков: Молодой рабочий, 1924. — 98 с.
217. Радомская Т.И. Феномен дома и поэтика его воплощения в русской литературе первой трети XIX в.: А.С. Грибоедов, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов: автореферат дисс. ... канд. филолог. наук : 10.01.01 / Татьяна Игоревна Радомская. — М., 2007. — 41 с.
218. Раку М. Поиски советской идентичности в музыкальной культуре 1930–1940-х годов: лиризация дискурса / М. Раку // Вестник культурологии. — 2011. — С. 184–203.
219. Резникова О.И. Реалистическое изобразительное искусство в контексте культуры постмодерна современной России / О.И. Резникова // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. — 2014. — № 34. — С. 132–137.
220. Ретроспектива Виталия Комара и Александра Меламида. Выставка Komar & Melamid в Московском музее современного искусства. 22.03 – 09.06.2019. 22.03 – 09.06.2019. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.visit-city.com/exhibitions/komar-melamid/> (Дата обращения: 02.02.2023).
221. Ровинский Дмитрий Александрович (1824–1895). Подробный словарь русских гравированных портретов / сост. Д.А. Ровинский. — СПб.: Тип. Имп. Акад. наук. — С. 1886–1889.

222. Ронен О. Детская литература и социалистический реализм / О. Ронен // Соцреалистический канон / Сборник статей под общей редакцией Х. Гюнтера и Е. Добренко — СПб.: Академический проект, 2000 — С. 974.
223. Румянцева О.В. К вопросу о влиянии И.Я. Вишнякова на творчество Григория Островского / О.В. Румянцев // Вестник Костромского государственного университета. — 2007. — № 4. — Т. 3. — С. 192–195.
224. Русские портреты XVIII и XIX столетий / Издание великого князя Николая Михайловича: Т. 1. — Факсимильное издание 1905–1909 гг. — СПб.: «Альфарет», 2011. — 25 л.
225. Руссо Ж-Ж. Педагогические сочинения в 2-х т. Т.1 / Ж.-Ж. Руссо; под ред. А.Г. Джилабадзе; сост. А.Н. Джуринский. — М.: Педагогика, 1981. — 656 с.
226. Саврас Н.В. Место и функции детства в культурной парадигме соцреализма / Н.В. Саврас // Система ценностей современного общества. — 2008. — № 3. — С. 60–65.
227. Сарабьянов Д.В. О национальных особенностях романтизма в русской живописи начала XIX века / Д.В. Сарабьянов // Сов. Искусствознание, 1974. — С. 141–163.
228. Сидорова Г.П. Советская хозяйственная культура в формах материальной предметности и образах массового искусства 1960–1980-х гг.: тело человека // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana), 2012. № 3. — С. 147–157.
229. Скарлыгина Е.Ю. Неподцензурная культура 1960–1980-х годов и «третья волна» русской эмиграции / Е.Ю. Скарлыгина. — М.: Ф-т журналистики МГУ, 2002. — 92 с.
230. Скворцова Е.А. Утраченные портреты детей Петра I из Чинарового кабинета дворца Марли в Петергофе: загадки иконографии / Е.А. Скворцова // Петровское время в лицах (Труды Государственного Эрмитажа CI). — 2019. — С. 295–310.
231. Слепухин В.В. Концепция нового советского искусства в программных документах и выступлениях: 1918–1930-е гг. / В.В. Слепухин // Culture and Civilization. — 2017. — Vol. 7. — Is. 4A. — С. 828–835.

232. Соколов Е.Г. Проекции и фиксации фантазмов «рассредоточенного субъекта» / Е.Г. Соколов // Альманах «Studia culturae», Studia culturae. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество. — 2002. — № 2. — С. 99–110.
233. Соколова М.В. Исследование домашней игровой среды ребенка дошкольного возраста / М.В. Соколова // Современное дошкольное образование. Теория и практика. — 2012. — № 6. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://sdo-journal.ru/journalnumbers/issledovanie-domashnej-igrovoj-sredu.html> (Дата обращения: 02.03.2023).
234. Социалистический образ жизни / Под ред. С.С. Вишневого. — М.: «Издательство политической литературы», 1984. — 318 с.
235. Соцреалистический канон / Сборник статей под общей редакцией Х. Гюнтера и Е. Добренко — СПб.: Академический проект, 2000 — 1040 с.
236. Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. — СПб.: Изд. Имп. Академии наук, 1865. — Т. 2. Стихотворения. Часть II. — С. 355–362.
237. Стеценко Е.А. Концепт детскости в литературе США / Е.А. Стеценко // Литература двух Америк. — 2017. — № 3. — С. 386–412.
238. Стэндинг Г. Прекариат: новый опасный класс / Перевод Н. Усова. — М.: «Ад Маргинем Пресс», 2014. — 328 с.
239. Теплова Е.Ф. Поколение Z — главный вызов учителю в современной школе / Е.Ф. Теплова // Сборник трудов конференции «Современное образование: векторы развития. Цифровизация экономики и общества: вызовы для системы образования», 2018. — С. 610–618.
240. Теркель Е.А. Лев Бакст. Семья и творчество / Е.А. Теркель // Журнал «Третьяковская галерея». — 2008. — № 1 (18). — С. 63–81.
241. Тетдоева С.А. Итальянская художественная традиция и ее воплощение в русской культуре / С.А. Тетдоева // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. — 2007. — Т. 174. — С. 112–123.

242. Толстой Л.Н. Детство. Глава XV // Интернет-библиотека А. Комарова [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/1179/p.15/index.html> (Дата обращения: 11.03.2023).
243. Топоров В.Н. Окно / В.Н. Топоров // Мифы народов мира. Онлайн энциклопедия. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.mifinarodov.com/o/okno.html> (Дата обращения: 27.03.2023).
244. Тоффлер Э. Третья волна / пер. с англ.; вступ. ст. П. Гуревича. — М.: «АСТ», 2010. — 784 с.
245. Третьяков С. Биография вещи / С. Третьяков // Литература факта. Первый сборник материалов работников Лефа. — М., 1929. — С. 66–70.
246. Турчин В.С. Романтизм в русской портретной живописи / В.С. Турчин // Художник. — 1968. — № 11. — С. 46–50.
247. Турчин В.С. Русский портрет эпохи романтизма: автореферат дисс. ... канд. искусствоведения: 823 / Турчин Валерий Стефанович. — М., 1969. — 27 с.
248. Тэффи Н.А. Собрание сочинений. Том 5: «Карусель» / Сост. и подготовка текстов Д.Д. Николаева, Е.М. Трубиловой. — М.: Лаком, 2000. — С. 354–359.
249. Уль К. Поколение между «героическим прошлым» и «светлым будущим»: роль молодежи во время «оттепели» / К. Уль // Антропологический форум. — 2011. — № 15. — С. 279–326.
250. Уманский Л.И. Личность. Организаторская деятельность. Коллектив (Избранные труды) / Л.И. Уманский. — Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2001. — 208 с.
251. Усанова А.Л. Проблемы изучения отечественного интерьера в современном искусствознании (аналитический обзор) / А.Л. Усанова // Известия Алтайского государственного университета. — 2014. — № 2-1 (82). — С. 193–197.

252. Ф.М. Достоевский. Дневник писателя. 1877. Январь. Глава первая. I. Три идеи // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в 15 томах. — СПб.: Наука, 1995. — Т. 14. — 447 с.
253. Фанталов А.Н., Малязина М.А. Homo novus и деятельность И.И. Бецкого на ниве российского Просвещения / А.Н. Фанталов, М.А. Малязина // Вестник Шадринского государственного педагогического университета. — 2019. — № 4 (44). — С. 161–166.
254. Фещенко В.В. Внутренний опыт революции в русской поэтике / В.В. Фещенко // Семиотика и Авангард: Антология / Ред.-сост. Ю.С. Степанов, Н.А. Фатеева, В.В. Фещенко, Н.С. Сироткин. — М.: «Академический Проект», «Культура», 2006. — 1168 с.
255. Филипповский Г.Ю. Две концепции детства в европейской и русской поэзии XVIII–XIX в. / Г.Ю. Филипповский // Верхневолжский филологический вестник. — 2020. — № 3 (22). — С. 8-17.
256. Философия культуры. Становление и развитие / Под ред. М.С. Кагана и др. — СПб.: Издательство «Лань», 1998. — 448 с.
257. Флорковская А.К. Официальная и неофициальная версии искусства позднесоветского времени: живописцы поколения семидесятников / А.К. Флорковская // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2017. — № 5 (79). — С. 178–181.
258. Хахулина Г.Э. Детский портрет в русской живописи XVIII века / Г.Э. Хахулина // Международный научно-исследовательский журнал. — 2017. — № 12 (66). — Ч. 2. — С. 22–24.
259. Хлобыстин А.Л. Агитация за счастье / А.Л. Хлобыстин // Художественный журнал. — 1994. — № 5 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://moscowartmagazine.com/issue/62/article/1299> (дата обращения: 31.03.2023).

260. Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы / Пер. с нем. А. Белобратова; Ред. И. Чечот и А. Лепорк. — СПб.: «Академический проект», 2004. — 560 с.
261. Художественная хроника // Мир искусства. — 1902. — № 1-2. — С. 1–12.
262. Цветаева М.Н. Религиозные искания в русском искусстве на рубеже XVIII–XIX веков / М.Н. Цветаева // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. — 2009. — № 1. — Т. 10. — С. 89–97.
263. Чернышев Н. Во имя правды жизни / Н. Чернышев // Журнал «Художник». — 1971. — № 12. — С. 1–7.
264. Черняк Е.А. Детский портрет в европейской живописи XV – XVI вв. / Е.А. Черняк // Вестник Московского университета. Сер. 8. История, 2010. № 3. — С. 96–108.
265. Черняк Е.А. Детский портрет в европейской живописи XV – XVI веков: автореферат дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.04 / Черняк Елена Александровна. — М., 2013. — 40 с.
266. Чумакова Т.В. Символика животных в христианской культуре / Т.В. Чумакова // Человек, Российская академия наук (Москва). — 2009. — № 3. — С. 93–104.
267. Чуркина Н.И. Дисциплинарные практики в советской школьной культуре во второй половине XX века / Н.И. Чуркина // Проблемы современного образования. — 2021. — № 6. — С. 186–198.
268. Шарнова Е.Б. Жан Батист Грез: взгляд из России /Е.Б. Шарнова // Искусствознание. — 2018. — № 3. — С. 74–96.
269. Шереметьев О.В. Эпоха 1812 года в военных портретах русских мастеров начала XIX века / О.В. Шереметьев // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2009. — № 1. — С. 125-134.
270. Щекин-Кротова А.В. Черновик письма неизвестному адресату. Рукопись. Частный архив, Москва.

271. Щекин-Кротова А.В. Жизнь рядом с Фальком / А.В. Щекин-Кротова // Р.Р. Фальк. Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике. — М., 1981. — 256 с.
272. Эпштейн М., Юкина Е. Образы детства / М. Эпштейн, Е. Юкина // Новый мир. — 1979. — № 12. — С. 25–38.
273. Эпштейн М.Н. От модернизма к постмодернизму: диалектика «гипер» в культуре XX века / М.Н. Эпштейн // Новое литературное обозрение.— 1995. — № 16. — С. 35–46.
274. Эпштейн М.Н. Отцовство. Роман дневник / М.Н. Эпштейн. — М.: Никая, 2014. — 220 с.
275. Эренбург и власть: сборник материалов / сост. Е.В. Суровцева. — Казань: «Бук», 2018. — 216 с.
276. Эстетика: учебник / Сост. В.В. Бычков. — М.: Гардарика, 2004. — 556 с.
277. Юрчак А. Поздний социализм и последнее советское поколение / А. Юрчак // Неприкосновенный запас: дебаты о политике и культуре. — 2007. — № 2. — С. 76–80.
278. Яблонская Т.В. Классификация портретного жанра в России XVIII века: к проблеме национальной специфики: дисс. ... кандид. искусствоведения: 17.00.04 / Яблонская Татьяна Викторовна. — М., 1978. — 205 с.
279. Якимович А.К. Новое время: искусство и культура XVII–XVIII веков / А.К. Якимович. — СПб.: «Азбука-классика», 2004. — 436 с.
280. Ясперс К. Смысл и назначение истории: Пер. с нем. 2-е изд. — М.: Республика, 1994. — 527 с.
281. Arendt H. Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. — Munchen / Zurich, 1986. — 1024 p.
282. Bryant W.M. Hegel on romantic art // The Journal of Speculative Philosophy. — 1979. — Vol. 13. — no. 2. — P. 113–138.
283. Chombart de Lauwe M.—J. Un Monde Autre: L'Enfance. De ses representations a son mythe. — Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, CNRS, 1971. — P. 140–141.

284. Coe N. Richard. *When the Grass Taller. Autobiography and Experience of Childhood.* — New Haven and London: Yale Uni Press, 1984. — 315 p.
285. Furst J. *Prisoners of the Soviet Self // Europe — Asia Studies.* — 2002. — Vol. 54. — no. 3. — P. 353–375.
286. Garlick K. *The Beginnings of the English Romantic Portrai // Studies in Romanticism.* — 1963. — Vol. 2. — no. 2. — P. 65–86.
287. *Girl With Balloon by Banksy // MyARTbroker. Connecting art buyers and seller, worldweide [Электронный ресурс].* — Режим доступа: <https://www.myartbroker.com/artist/banksy/girl-with-balloon/> (Дата обращения: 25.03.2023).
288. O'Malley A. *The Making of the Modern Child: Children's Literature and Childhood in the Late Eighteenth Century.* — N.Y.: Routledge, 2003. — P. 223–225.
289. Schama S. *The Domestication of Majesty: Royal Family Portraiture, 1500–1850 // The Journal of Interdisciplinary History.* — 1986. — Vol. 17. — no. 1. — P. 155–183.
290. Schwartz J.M. *Negotiating the Visual Turn: New Perspectives on Images and Archives // American Archivist: Review Essay.* — 2004. — Vol. 67. — no. 1. — P. 1–23.
291. Veil M. *Annelise Kretschmer: Die Fotografin // Feministische Studien.* — 2016. — V. 22. — no. 1 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.degruyter.com/view/journals/fs/22/1/article-p80.xml> (Дата обращения: 21.03.2023).
292. von Klot J. *Am Anfang war der Apfel. Die Frucht in Malerei und Graphik des 20. Jahrhunderts.* — Heidelberg, 2003. — 196 p.
293. Walde A., Hofmann J.B. *Lateinisches etymologisches Wörterbuch.* — Heidelberg. — 1954. T. II. — 374 p.
294. Wierzbicka A. *Semantics: Culture and Cognition: Universal Human Concepts in Culture Specific Configurations.* — Oxford: Oxford University Press, 1992. — 487 p.

295. Zornado J.L. *Inventing the Child: Culture, Ideology, and the Story of Childhood*. — N.Y.: Garland, 2001. — 336 p.

ДЕТСТВО И РЕБЕНОК
В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ЖИВОПИСНОМ ПОРТРЕТЕ
XVIII ВЕКА



1



2



3

Рисунок 1. – Каравак Л. Портрет царевича Петра Петровича. 1716. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Рисунок 2. – Рокотов Ф.С. Портрет А.Г. Бобринского в детстве. Середина 1760-х гг. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Рисунок 3. – Вишняков И.Я. Портрет Василия Драгана. 1745. Музей искусства и истории, Чернигов, Украина.



4



5



6

Рисунок – 4. Вишняков И.Я. Портрет князя Ф.Н. Голицына в детстве. 1760. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Рисунок 5. – Вишняков И.Я. Портрет В.В. Фермора. 1749 (1750?). Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Рисунок 6. – Каравак Л. Портрет неизвестного мальчика в охотничьем костюме. Конец 1720 — начало 1730-х годов. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.



7



8



9

Рисунок 7. – Соколов П.А. Портрет графа Н.П. Панина в детстве. 1779. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Рисунок 8. – Неизвестный художник. Портрет графини М.Р. Паниной. 1765. Местоположение неизвестно. Фотография из книги «Русские портреты XVIII и XIX столетий» (2011).

Рисунок 9. – Каравак Л. Портрет царевича Петра Алексеевича и царевны Натальи Алексеевны в детском возрасте. 1722. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



10



11



12

Рисунок 10. – Каравак Л. Портрет царевны Елизавета Петровна. 1716. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Рисунок 11. – Гроот Г.К. Портрет царевны Елизавета Петровна. 1740-е годы. Музей-заповедник «Царское село», Пушкин, Санкт-Петербург.

Рисунок 12. – Никитин И.Н. Портрет царевны Елизавета Петровна в детстве. 1712–1713. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.



13



14



15

Рисунок 13. – Вишняков И.Я. Портрет С.Э. Фермор. 1740. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Рисунок 14. – Неизвестный художник. Девочка с собакой. 1751. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Рисунок 15. – Неизвестный художник. Портрет ребенка со скрипкой. 1751. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.



16



17



18

Рисунок 16. – Неизвестный художник. Девочка с попугаем. 1750-е гг. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Рисунок 17. – Лосенко А.П. Портрет великого князя Павла Петровича. 1763. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Рисунок 18. – Торелли Ст. Портрет великого князя Павла Петровича в адмиральском мундире. 1765–1766. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.



19



20



21

Рисунок 19. – Христинок К.-Л. Портрет цесаревича Павла Петровича в костюме кавалера ордена Андрея Первозванного. 1760-е гг. Самарский областной художественный музей, Самара.

Рисунок 20. – Делапьера Н.Б. Портрет цесаревича Павла Петровича в детстве. 1769. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Рисунок 21. – Эриксон В. Портрет цесаревича Павла Петровича в детстве. 1766. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.



22



23



24



25

Рисунок 22. – Головачевский К.И. Портрет графа Н.Д. Матюшкина. 1763. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Рисунок 23. – Колокольников М.Л. Портрет С.М. Яковлева. 1770-е гг. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Рисунок 24. – Островский Г.С. Портрет Д.М. Червина в детстве. 1770-е гг. Солигаличский краеведческий музей им. Г.И. Невельского, Солигалич.

Рисунок 25. – Островский Г.С. Портрет Д.М. Червина в детстве. 1774. Солигаличский краеведческий музей им. Г.И. Невельского, Солигалич.



26



27



28

Рисунок 26. – Дрождин П.С. Портрет неизвестного мальчика. 1776. Государственный историко-архитектурный и художественный музей, Ярославль.

Рисунок 27. – Христинек К.-Л. Портрет неизвестного мальчика с флейтой. 1781. Смоленская картинная галерея, Смоленск.

Рисунок 28. – Христинек К.-Л. Портрет мальчика с чертежом в руках. 1781. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



29



30



31

Рисунок 29. – Левицкий Д.Г. Портрет Фавства Макеворского. 1789. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Рисунок 30. – Аргунов Н.И. Портрета Ивана Якимова в образе Амура. 1790. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Рисунок 31. – Левицкий Д.Г. Портрет великого князя Александра Павловича в детстве. 1787. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



32



33

Рисунок 32. – Виже-Лебрен М.Л.Э. Портрет князя Б.Н. Юсупова в образе Купидона. 1797. Черниговский областной художественный музей, Чернигов, Украина.

Рисунок 33. – Варнек А.Г. Портрет неизвестного мальчика с болонкой. 1800. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



34



35



36

Рисунок 34. – Березин И.К. Портрет Е.Н. Тишиной в детстве. 1758. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Рисунок 35. – Рокотов Ф.С. Портрет княжны Е.Б. Юсуповой. Начало 1760-х гг. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Рисунок 36. – Ротари П. Портрет В.П. Шереметевой. 1760. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.



37



38



39



40

Рисунок 37. – Головачевский К.И. Портрет графини С.Д. Матюшкиной. 1763. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Рисунок 38. – Головачевский К.И. Портрет графа Н.Д. Матюшкина. 1763. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Рисунок 39. – Христенек К.-Л. Портрет Е.С. Мордвиновой. 1773, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Рисунок 40. – Христенек К.-Л. Портрет С.С. Мордвинова. 1772–1773, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.



41



42



43

Рисунок 41. – Вуаль Ж.-Л. Девочка в шляпе. Портрет (предположительно!) Екатерины Строгановой в детстве. 1781–1782. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Рисунок 42. – Левицкий Д.Г. Портрет Прасковьи Воронцовой в детстве. 1790. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Рисунок 43. – Левицкий Д.Г. Портрет Ф.С. Ржевской и Н.М. Давыдовой. 1772. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.



44



45



46



47



48

Рисунок 44. – Левицкий Д.Г. Портрет великой княжны Александры Павловны. 1790 (1791?). Государственный музей-заповедник «Павловск», Павловск, Санкт-Петербург.

Рисунок 45. – Левицкий Д.Г. Портрет великой княжны Елены Павловны. 1790. Государственный музей-заповедник «Павловск», Павловск, Санкт-Петербург.

Рисунок 46. – Левицкий Д.Г. Портрет великой княжны Марии Павловны. 1790. Государственный музей-заповедник «Павловск», Павловск, Санкт-Петербург.

Рисунок 47. – Левицкий Д.Г. Портрет великой княжны Екатерины Павловны. 1790. Государственный музей-заповедник «Павловск», Павловск, Санкт-Петербург.

Рисунок 48. – Левицкий Д.Г. Портрет великой княжны Александры Павловны. 1792. Ярославский художественный музей, Ярославль.



49



50



51

Рисунок 49. – Виже-Лебрен М.-Л.-Э. Портрет великих княжон Александры Павловны и Елены Павловны. 1795. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Рисунок 50. – Бромптон Р. Портрет великих князей Александра Павловича и Константина Павловича. 1781. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Рисунок 51. – Шустов Л.Г. Портрет И.А. и М.А Мусиных-Пушкиных. Около 1790. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

**ДЕТСТВО И РЕБЕНОК
В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ЖИВОПИСНОМ ПОРТРЕТЕ
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА**



52



53



54



55



56

Рисунок 52. – Бруни Ф.А. Портрет сыновей художника Николая и Александра и сенной девушки Юлии, жившей в доме Ф.А. Бруни. 1840-е гг. Государственная Третьяковская галерея, Санкт-Петербург.

Рисунок 53. – Брюллов К.П. Дети из семейства Гагариных. 1824. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Рисунок 54. – Брюллов К.П. Портрет великой княгини Юлии Павловны с дочерью Машей. 1830. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Рисунок 55. – Брюллов К.П. Портрет Ю.П. Самойловой с воспитанницей Амалицией. Не позднее 1842. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Рисунок 56. – Брюллов К.П. Всадница. 1832. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



57



58



59

Рисунок 57. – Брюллов К.П. Портрет дочерей князей Волконских. 1843. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Рисунок 58. – Брюллов К.П. Портрет детей графа Л.П. Витгенштейна. 1832. Частное собрание.

Рисунок 59. – Венецианов А.Г. Портрет Настеньки Хавской. 1826. Государственное бюджетное учреждение культуры Архангельской области «Государственное музейное объединение “Художественная культура Русского Севера”», Архангельск.



60



61



62

Рисунок 60. – Варнек А.Г. Портрет Р.А. Томилова в детстве. 1826.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Рисунок 61. – Варнек А.Г. Портрет Н.А. Томилова в детстве. 1826.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Рисунок 62. – Варнек А.Г. Портрет А.А. Томиловой в детстве. 1826.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.



63



64



65



66

Рисунок 63. – Венецианов А.Г. Портрет детей Панаевых с няней. 1841, Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Рисунок 64. – Неизвестный художник. Портрет княжон Репниных-Волконских. Первая четверть XIX века. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Рисунок 65. – Неизвестный художник. Портрет графини А.А. Орловой-Чесменской. Конец XVIII века. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Рисунок 66. – Голике В.А. Семейный портрет Голике с художником Дж. Доу. 1834, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.



67



68

Рисунок 67. – Календас П. Портрет Н.П. Темерина. 1844. Переславль-Залесский историко-художественный музей, Переславль-Залесский.

Рисунок 68. – Календас П. Портрет А.П. Темериной. 1844. Переславль-Залесский историко-художественный музей, Переславль-Залесский.



69



70



71

Рисунок 69. – Кипренский О.А. Портрет А.А. Челищева. 1809. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Рисунок 70. – Жозеф Д.О. Дети генерала Н. Синягина. 1820–1822. Государственный музей искусств Узбекистана, Ташкент.

Рисунок 71. – Неизвестный художник. Портрет М.Ю. Лермонтова в детстве. 1820–1822. Музей РГПУ им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург.



72



73



74



75

Рисунок 72. – Тропинин В.А. Портрет сына за мольбертом. 1820-е гг. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Рисунок 73. – Неизвестный художник. Портрет мальчика в розовом жилете. 1830–1840-е гг. Нижегородский музей-заповедник, Нижний Новгород.

Рисунок 74. – Заболотский П.Е. Портрет мальчика. 1831. Государственный Литературный музей, Москва.

Рисунок 75. – Тропинин В.А. Портрет А.В. Яковлева. 1844. Смоленская картинная галерея, Смоленск.

**ДЕТСТВО И РЕБЕНОК
В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ЖИВОПИСНОМ ПОРТРЕТЕ
СЕРЕДИНЫ XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА**



76



77



78



79

Рисунок 76. – Федотов П.А. Портрет Н.П. Жданович в детстве.1847–1846. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Рисунок 77. – Федотов П.А. Портрет детей из семейства Жербина. 1851. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Рисунок 78. – Крамской И.Н. Портрет дочери Сони с кошкой. 1882. Музей Русского Искусства, Киев, Украина.

Рисунок 79. – Крамской И.Н. Портрет сына Сергей. 1883. Национальный музей изобразительных искусств Республики Молдова, Бендеры, Молдова.



80



81



82



83

Рисунок 80. – Репин И.Е. Портрет сына художника Ю.И. Репина в детстве.1882. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

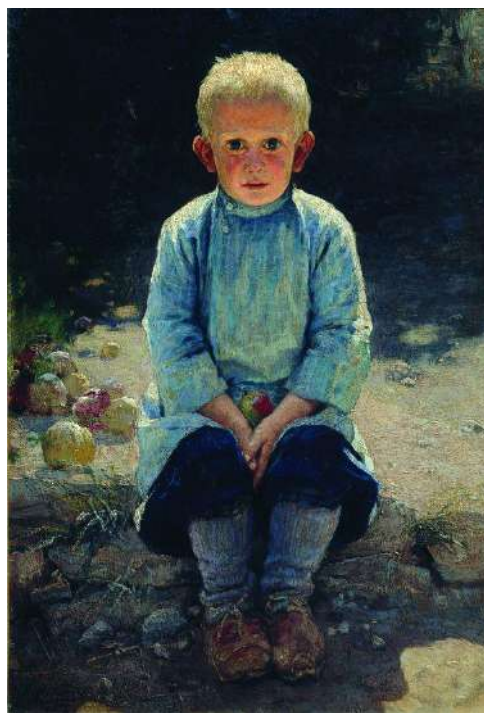
Рисунок 81. – Репин И.Е. Стрекоза. Портрет дочери художника В.И. Репиной в детстве. 1884. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Рисунок 82. – Репин И.Е. Портрет В.И. Репиной на кресле. 1874. Музей-усадьба И.Е. Репина «Пенаты», Санкт-Петербург.

Рисунок 83. – Репин И.Е. Портрет дочерей художника Веры и Нади Репиных. 1877. Музей-усадьба И.Е. Репина «Пенаты», Санкт-Петербург.



84



85



86

Рисунок 84. – Суриков В.М. Портрет дочери художника Оли. 1888. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Рисунок 85. – Ярошенко Н.А. Мальчик в саду. 1892. Мемориальный музей-усадьба художника Н.А. Ярошенко, Кисловодск.

Рисунок 86. – Ярошенко Н.А. Девочка с куклой. Вторая половина 1890-х годов, Государственная Третьяковская галерея, Москва.



87



88



89



90

Рисунок 87. – Ге Н.Н. Портрет О.П. Костычевой. 1891, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Рисунок 88. – Маковский К.Е. Портрет сына в матроске. 1887. Частное собрание.

Рисунок 89. – Серов В.А. Дети. 1899. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Рисунок 90. – Серов В.А. Портрет Лели Дервиз. 1892. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



91



92

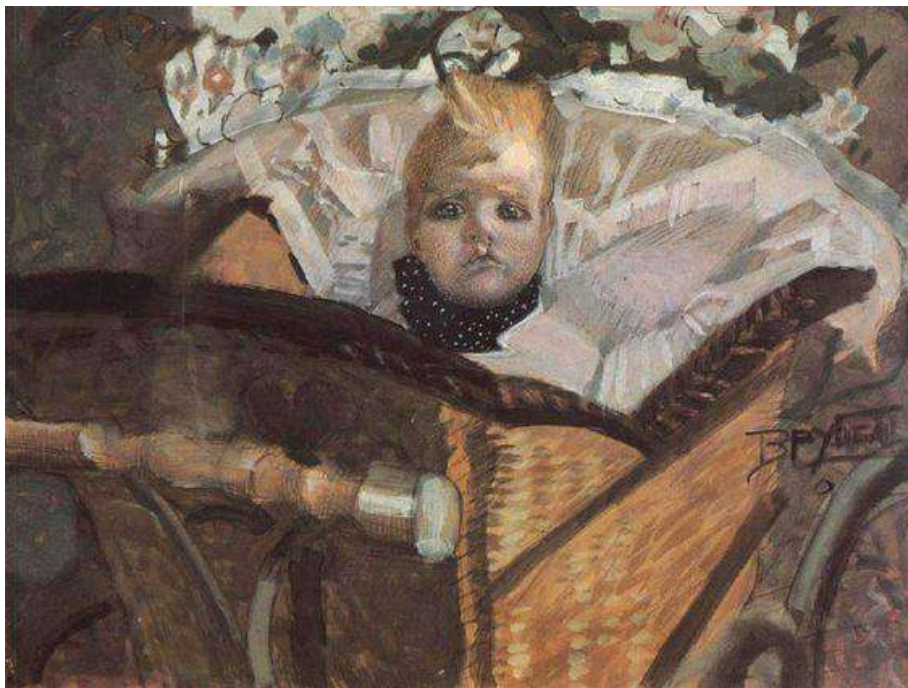


93

Рисунок 91. – Малявин Ф.А. Мальчик на медвежьей шкуре. 1897. Национальный художественный музей Республики Беларусь, Минск, Беларусь.

Рисунок 92. – Малявин Ф.А. Мальчик в матроске. 1900-е гг. Краснодарский краевой художественный музей им. Ф.А. Коваленко, Краснодар.

Рисунок 93. – Малявин Ф.А. Портрет Н.А. Ратькова-Рожнова в детстве. 1898. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



94



95



96

Рисунок 94. – Врубель М.А. Портрет сына художника Саввы. 1902. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Рисунок 95. – Врубель М.А. Девочка на фоне персидского ковра. Портрет Н.А. Терещенко. 1886. Киевский музей русского искусства, Киев (Украина).

Рисунок 96. – Головин А.Я. Девочка и фарфор. Фрося. 1916. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



97



98



99

Рисунок 97. – Малютин С.В. Портрет девочки. 1894, Самарский художественный музей, Самара.

Рисунок 98. – Малютин С.В. Портрет сына Владимира в младенчестве. 1895. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Рисунок 99. – Малютин С.В. Портрет сына Владимира. 1912. Екатеринбургский музей изобразительных искусств, Екатеринбург.



100



101



102



103

Рисунок 100. – Кустодиев Б.М. Дети в маскарадных костюмах. 1909. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

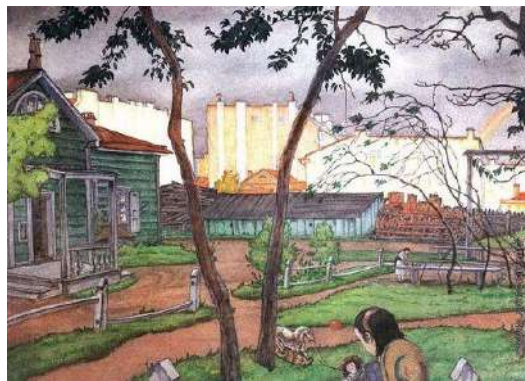
Рисунок 101. – Кустодиев Б.М. Мальчик с Мишкой. 1907. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Рисунок 102. – Кустодиев Б.М. Портрет дочери Ирины с собакой Шумкой. 1907. Самарский областной художественный музей, Самара.

Рисунок 103. – Кустодиев Б.М. Японская кукла. 1908. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



107



108



109

Рисунок 107. – Добужинский М.В. Кукла. 1905. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Рисунок 108. – Добужинский М.В. Сад. 1909. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Рисунок 109. – Борис-Мусатов В.Э. Майские цветы. 1894. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



110



111



112



113

Рисунок 110. – Серебрякова З.Е. За завтраком. 1914. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Рисунок 111. – Фешин Н.Н. Портрет Вари Адоратской. 1916. Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань.

Рисунок 112. – Фешин Н.Н. Портрет Алеши Теплова. 1904. Чувашский государственный художественный музей (ЧГХМ), Чебоксары.

Рисунок 113. – Фешин Н.Н. Ия с дыней. 1923. Частная коллекция (США).



117



118

Рисунок 117. – Бакст Л.С. Портрет М.М. Клячко. 1890. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Рисунок 118. – Бакст Л.С. Портрет сына Андрюши. 1908. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



120



121



122

Рисунок 120. – Зарянко С.К. Портрет семьи Турчаниновых. 1848. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Рисунок 121. – Маковский К.Е. Портрет детей Стасовых. Начало 1870-х гг. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Рисунок 122. – Маковский К.Е. Дети господина Балашова. 1880. Рыбинский музей-заповедник, Рыбинск.



124



125



126

Рисунок 124. – Маковский К.Е. Портрет девочки. 1900-е гг. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Рисунок 125. – Маковский К.Е. Портрет мальчика Мординова. 1900. Нижегородский музей-заповедник, Нижний Новгород.

Рисунок 126. – Маковский К.Е. Дети художника в саду. 1882. Тверская областная картинная галерея, Тверь.



127



128



129



130

Рисунок 127. – Харламов А.А. Портрет детей Павла Павловича Демидова, князя Сан-Донато. 1883. Частное собрание.

Рисунок 128. – Харламов А.А. Девочка. 1890. Приморская краевая картинная галерея, Приморск.

Рисунок 129. – Харламов А.А. Портрет юной модели. Конец XIX века. Частное собрание.

Рисунок 130. – Харламов А.А. Составление букета. Конец XIX века. Частное собрание.

**ДЕТСТВО И РЕБЕНОК
В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ЖИВОПИСНОМ ПОРТРЕТЕ
XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА**



131



132



133

Рисунок 131. – Фальк Р.Р. Портрет сына Валерия. 1924. ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва.

Рисунок 132. – Фальк Р.Р. Портрет сына Валерия с книгой. 1927. Частное собрание.

Рисунок 133. – Фальк Р.Р. Портрет сына Валерия. 1933. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



134



135

Рисунок 134. – Петров-Водкин К.С. Ленушка в кровати. 1926. Государственный Русский. музей, Санкт-Петербург.

Рисунок 135. – Петров-Водкин К.С. Портрет дочери на фоне натюрморта. 1930-е гг. Латвийский Национальный художественный музей, Рига (Латвия).



136



137



138



139

Рисунок 136. – Кончаловский П.П. Наташа на стуле. Портрет Н.П. Кончаловской в детстве. 1910-е гг. Частное собрание.

Рисунок 137. – Кончаловский П.П. Портрет М.П. Кончаловского в морской форме (в детстве). 1910-е гг. Частное собрание.

Рисунок 138. – Кончаловский П.П. Портрет Камушки Бенедиктовой на пестром ковре с игрушками. 1931. Костромской государственной историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Кострома.

Рисунок 139. – Кончаловский П.П. Катенька у окна. 1935. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



140



141



142



143

Рисунок 140. – Делла-Вос-Кардовская О.Л. Портрет дочери. 1910. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Рисунок 141. – Орехов И.В. Девочка. 1927. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Рисунок 142. – Пестель В.Е. Портрет дочери художника. 1935. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Рисунок 143. – Шевченко А.В. Портрет дочери художника. 1920. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.



144



145



146



147

Рисунок 144. – Акишин Л.И. Портрет семьи художника. 1931.

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Рисунок 145. – Гончаров А.Д. Портрет Миши Вирта. 1922. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Рисунок 146. – Богородский Ф.С. Портрет беспризорника. 1925.

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

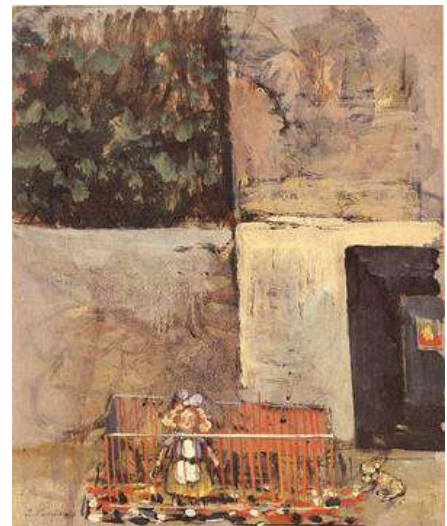
Рисунок 147. – Богородский Ф.С. Беспризорник. Салага. 1925. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



148



149



150

Рисунок 148. – Пахомов А.Ф. Мальчик. 1920-е гг. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Рисунок 149. – Малевич К.С. Девочка с обручем. 1933. Частное собрание.

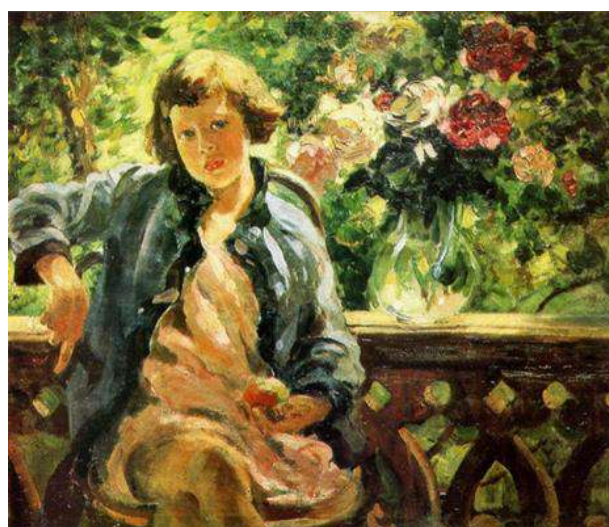
Рисунок 150. – Малевич К.С. Девочка в манеже. 1933. Частное собрание.



151



152

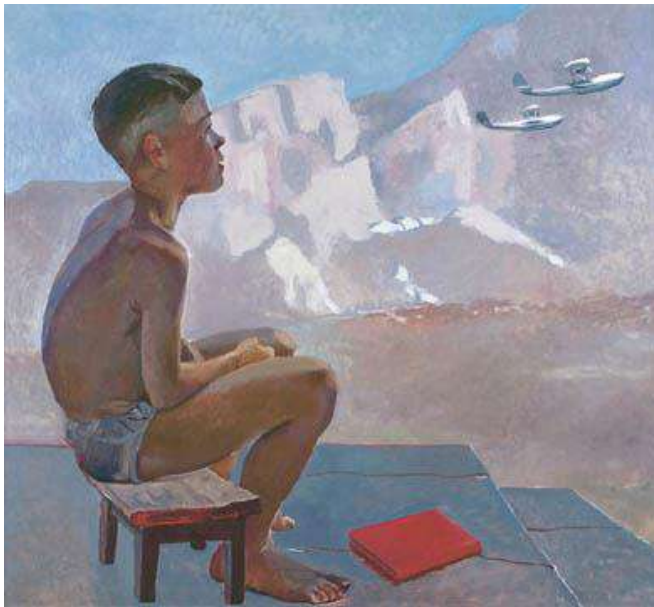


153

Рисунок 151. – Коллектив художников под руководством В.П. Ефанова. Знатные люди Страны Советов. 1939. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Рисунок 152. – Иогансон Б.В. Портрет дочери художника. 1928. Музейный комплекс им. И.Я. Словцова, Тюмень.

Рисунок 153. – Герасимов А.М. Девочка с яблоком. 1928. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



154



155



156



157

Рисунок 154. – Дейнека А.А. Пионер. 1934. Курская государственная картинная галерея имени А.А. Дейнеки, Курск.

Рисунок 155. – Копейкин М.С. Портрет девочки. 1941. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Рисунок 156. – Филиппов З.И. После елки. 1953. Частное собрание.

Рисунок 157. – Климентов М.И. Девочка с игрушками. 1960-е гг. Частное собрание.



158



159



160

Рисунок 158. – Мыльников А.А. Верочка. Портрет дочери художника. 1955. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Рисунок 159. – Веницкий Д.Э. Юный строитель. 1958. Частное собрание.

Рисунок 160. – Ефанов В.П. Маринка. 1959. Частное собрание.



161



162



163



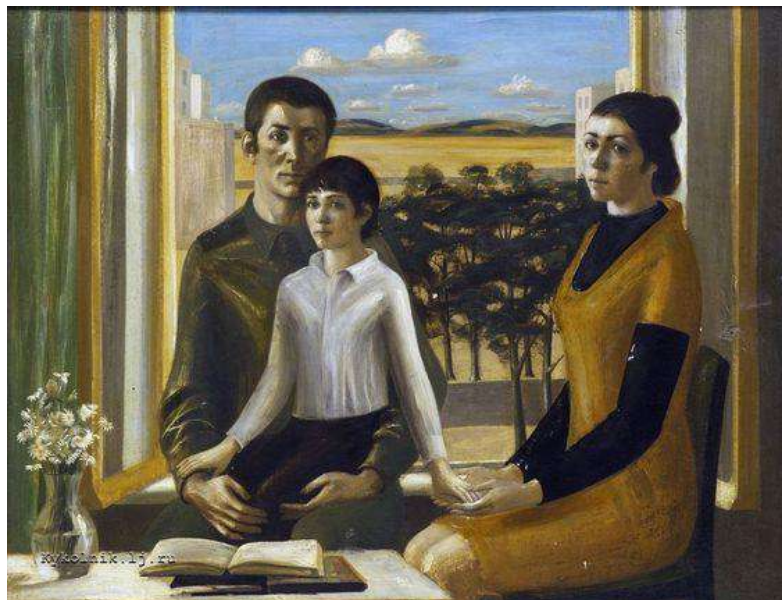
164

Рисунок 161. – Куликов И.С. Пионеры. 1929. Муромский историко-художественный музей, Муром.

Рисунок 162. – Машков И.И. Пионерка с горном. 1933. Волгоградский музей изобразительных искусств им. И.И. Машкова, Волгоград.

Рисунок 163. – Дунчев С.Я. Пионерский салют. Середина XX века. Частное собрание.

Рисунок 164. – Цыбульник И.П. Пионервожатая. 1986. Частное собрание.



165



166



167

Рисунок 165. – Филантчев О.П. Семья летчика. Часть триптиха «Летчики». 1980. Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачева, Иркутск.

Рисунок 166. – Ватенин В.В. В саду. 1969. Частное собрание.

Рисунок 167. – Новикова Л.П. Мальчик с журавликом. 1967. Частное собрание.



168



169

Рисунок 168. – Филиппов З.И. Компот. 1967. Частное собрание.

Рисунок 169. – Жилинский Д.Д. Под старой яблоней. 1969. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.



170



171



172



173

Рисунок 170. – Браговский Э.Г. Петя. 31 декабря 1971. 1972. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Рисунок 171. – Глазунов И.С. Портрет сына художника Ивана. 1976. Московская государственная картинная галерея народного художника СССР Ильи Глазунова, Москва.

Рисунок 172. – Леднев В.А. Федя. Фильм о войне. 1979. Частное собрание.

Рисунок 173. – Барвенко В.П. Портрет сына художника. 1985. Частное собрание.



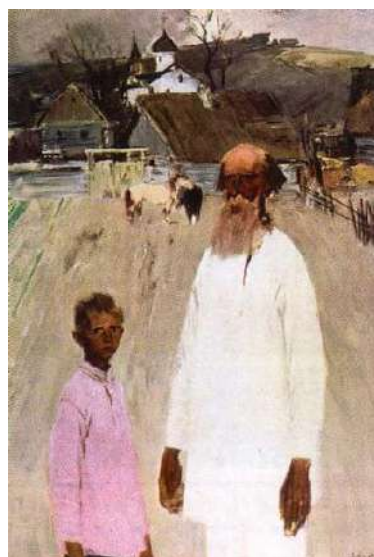
174



175



176



177

Рисунок 174. – Петров А.И. Портрет мальчика. 1985. Частное собрание.

Рисунок 175. – Ситников А.Г. Наташа. 1982. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Рисунок 176. – Шаманов Б.И. Девочка в голубом платье. 1966. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Рисунок 177. – Моисеенко Е.Е. Портрет Сергея Есенина с дедом. 1963–1964. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.



178



179



180



181

Рисунок 178. – Булгакова О.В. Автопортрет с дочерью. 1980. Ярославский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Ярославль.

Рисунок 179. – Шибаев Ю.Н. Среди берез. Нина. 1971. Приднестровский государственный художественный музей, Бендеры.

Рисунок 180. – Ватенин В.В. Девочка, лампа и птица. 1966, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Рисунок 181. – Комар В.А. Портрет жены с ребенком. 1972. Частное собрание.



182



183



184

Рисунок 182. – Кириллова Л.Н. Катя. 1976. Частное собрание.

Рисунок 183. – Хохловкина Э.Д. Митя с Чайкой. 1973. Частное собрание.

Рисунок 184. – Назаренко Т.Г. Утро, бабушка и Николка. 1971. Частное собрание.



185



186



187

Рисунок 185. – Шилов А.М. Портрет Оленьки Лезник.1996. Частное собрание.

Рисунок 186. – Мовлян А.В. Портрет мальчика. 2016. Частное собрание.

Рисунок 187. – Глухов В.А. Я люблю свою лошадку. 2017. Частное собрание.



188



189

Рисунок 188. – Шкандрий Н. У окна. 2013. Частное собрание.

Рисунок 189. – Трушникова О. Снежный шар. 2008. Частное собрание.



190..



191



..192..



..193

Рисунок 190. – Пересвет Д. Бе-бе-бе. 2006. Частное собрание.

Рисунок 191. – Бэнкси. Девочка с воздушным шаром. 2006. Частное собрание.

Рисунок 192. – Афиша к групповой выставке «Куда уходит детство» с изображением картины художника С. А. Тутунова «Зима пришла. Детство» в Вятском художественном музее (2023).

Рисунок 193. – Афиша к групповой выставке «Детство. Воспоминания...» из музейного собрания Центра пропаганды изобразительного искусства (2023).