

Д. А. Абдуллина

Образы «примерных детей» в отечественном детском портрете второй четверти XIX в.

В области отечественного портрета во второй четверти XIX в. возник новый «тип» детских портретных образов, который условно называется автором «примерные дети». Согласно ему, юные модели изображались в качестве воспитательных образцов как для самих портретируемых, так и их ровесников и потенциальных потомков. Этот «тип» формировался на стыке романтических представлений о добродетельности детства, христианских идеалов и одновременно нарастающих реалистических тенденций в искусстве. Он получил распространение среди столичных и провинциальных портретистов, что свидетельствует о его соответствии вкусам и потребностям публики того времени. В статье рассматриваются портреты детей из семей Томиловых кисти А. Г. Варнека и Капнист, выполненных Е. Ф. Крендовским. Они были созданы в начале и конце указанного временного периода соответственно, что позволяет проследить развитие «типа» в динамике. Особое внимание уделено тому, какими способами портретисты соединяли изображение реальных мальчиков и девочек, показанных в естественной обстановке домашних занятий, со сложным духовно-нравственным содержанием. Последние достигались за счет использования универсального языка христианской символики, смелого сопоставления изображений детей с образами Христа, Богоматери, ангелов и святых.

Ключевые слова: детский портрет, детский образ в портрете, история детства, воспитательная модель, педагогический идеал, христианская символика, дети в живописи, детская тема в искусстве

Darina A. Abdullina

Images of «educated children» in the Russian children's portrait of the second quarter of the XIX century

In the field of Russian portraiture in the second quarter of the 19th century, a new «type» of children's portrait images emerged, which the author conventionally calls «exemplary children». According to him, young models were portrayed as educational models for both the portrayed themselves and their peers and potential descendants. This «type» was formed at the junction of romantic ideas about the virtue of childhood, Christian ideals and, at the same time, growing realistic trends in art. It became widespread among both metropolitan and provincial portrait painters, which testifies to its compliance with the tastes and needs of the public of that time. The article examines portraits of children from the Tomilov families by A. G. Varnek and Kapnist, made by E. F. Krendovsky. They were created at the beginning and end of the specified time period, respectively, which allows tracing the development of the «type» in dynamics. Particular attention is paid to the ways in which the portraitists combined the images of real boys and girls, shown in the natural setting of home activities, with a complex spiritual and moral content. The latter was achieved through the use of the universal language of Christian symbolism, bold comparison of images of children with images of Christ, the Mother of God, angels and saints.

Keywords: Children's portrait, children's image in a portrait, childhood history, educational model, pedagogical ideal, Christian symbolism, children in painting, children's theme in art

DOI 10.30725/2619-0303-2020-4-152-158

Детский портрет в отечественном искусстве – явление, интерес к которому неизменно растет. В течение 2000–2010-х гг. в крупнейших музеях страны (Русском музее, ГМИИ им. А. С. Пушкина, Государственной Третьяковской галерее и ряде других) прошли выставки, посвященные проблеме детства в России прошлого. Особое внимание на экспозиции и в каталогах уделялось детскому портрету как важнейшему визуальному свидетельству истории детства. Отдельно проблеме портретирования детей в отечественной живописи XVIII–XIX вв. были также посвящены публикации С. А. Ганиной,

А. А. Малышевой, Г. Э. Хахулиной, Ю. И. Чежиной и некоторых других исследователей. Однако перечисленные авторы либо давали общий обзор развития данного типа портрета на разных этапах, либо концентрировали внимание на частных моментах бытования детских образов. Несмотря на очевидную актуальность данного явления, на данный момент нет трудов, в которых бы поднималась проблема типологии детских портретов, их взаимосвязи с историко-культурной средой, воспитательными идеалами и тенденциями в художественном мире. Исключение составляет

раздел диссертации Т. В. Яблонской «Классификация портретного жанра в России XVIII века: к проблеме национальной специфики» (1978), в которой исследователь определила детский портрет как отдельный портретный тип, изображающий на том этапе не детей, а «уменьшенные копии взрослых» [1]. При этом практически не освещен такой важный период в становлении детского портретирования, как первая половина XIX столетия. Между тем, согласно Н. Я. Берковскому, именно в тот период в области изобразительного искусства начал складываться «культ ребенка», появилась так называемая «детская тема» [2, с. 31]. Вслед за этим менялась и «формула представления» маленькой модели в портрете.

Ребенок в начале XIX в. начал восприниматься как идеальное создание, пришедшее из другого несравненно лучшего мира [3, с. 152]. Данные представления породили множество ангелоподобных образов на детских портретах романтического толка, сильно контрастировавших с прежними «маленькими взрослыми». Однако вторая четверть столетия — это уже пора так называемого «трагического романтизма» [4, с. 8], когда «мысль ушла в прибежище частной жизни», а возвышенность сменилась интимными камерными образами, поэтикой семейной жизни [5, с. 96]. Параллельно, в связи с этим портрет как жанр развивался в сложной художественной ситуации, когда наблюдалось «синхронное сосуществование» традиционных и новых типов образов [6, с. 187]. Одним из таких «новых типов» внутри детского портрета, по мнению автора статьи, в отечественном портрете второй четверти XIX столетия являлись образы «примерных детей».

Под ними понимаются живописные подобию детей, которые выступали теперь не только как способ фиксации черт, отдельного этапа взросления отпрыска или семейной преемственности, но и как зримый «инструмент» утверждения, трансляции и преемственности духовно-нравственных ценностей «родового гнезда». В этом смысле под «примерным ребенком» подразумевается служащий примером, т. е. «образцовый». Задача портретистов того времени заключалась в демонстрации различными выразительными средствами выстраиваемой родителями образцовой воспитательной модели, которая бы являлась примером для самосовершенствования самого ребенка, его ровесников и ясным назиданием потомкам. Важно отметить, что в рамках этой «формулы» портретисты решали сложнейшую задачу: совмещение объективного и идеального, «здесь и сейчас» маленького ребенка и перспектив на

будущее, конкретного и личного с общим и надличным, быстротечного и вечного.

Балансирование образной системы детского портрета в этих диспозициях давалось отнюдь не каждому художнику, как и не все заказчики имели четкие представления о том, какие именно воспитательные ценности им хотелось бы показывать публике. Поэтому зачастую в детских портретах ограничивались введением назидательного контекста за счет книги, связанной с процессом учения, или традиционного для детского образа еще с XVIII в. флорального мотива, указывающего на потенцию развития и vitalность возраста. Между тем для «примерных детей» как сложных смысловых систем этого «набора» явно не хватало. Возможно, отчасти в силу этого в тот период наблюдался рост интереса к морализаторским работам французских художников, прежде всего к той атрибутике, которую они использовали при раскрытии смысла произведений [7]. Правда, вызывавшие тогда внимание грезовские и шарденовские типы «детей вообще» отражали иные идеалы, чем те, что существовали в России второй четверти XIX в.

В области детского портрета, с одной стороны, словно возрождалась поучительность просвещенного классицизма, его идеально-нравственное начало. Однако происходило это уже в условиях романтической «эмансипации» детства. Так, конец XVIII столетия Ю. М. Лотман охарактеризовал временем, когда «постепенно в культуру входит представление о том, что ребенок – это и есть нормальный человек» [8, с. 70]. Уже ко второй четверти следующего века данное представление прочно вошло в сознание людей, особенно представителей образованного дворянства. В их среде также были сформированы и активно культивировались общие идеалы, которые предполагали службу монарху, верность родине, религиозность, нравственность, стремление к добру [9, с. 7]. Образы «примерных детей» были тесно связаны с этими идеалами.

В качестве примера тому могут служить знаковые для того времени изображения детей Томиловых кисти А. Г. Варнека (1825, Государственный Русский музей). Они были созданы в самом начале второй четверти XIX в., т. е. представляют собой один из первых примеров обращения художника романтического направления к выделяемому автором статьи «типу» детского образа. В. С. Турчин отмечал, что моделям в работах того времени Варнек «давал оценки точные и близкие к объективности», но в то же время отмечал внутреннюю значительность, мечтательность и недетскую силу духа [10, с. 70]. С. Р. Эрнст восторгался умом и наблюдательно-

стью художника, а также тем мастерством, с которым он изобразил «разные мелочи этих портретов, имея в виду пригоршню вишен, ракетку и волан у Николая или куклу Александры [11, с. 62]. Эти «мелочи» имели большое значение, так как указывали и на реальное занятие/увлечение конкретного ребенка, и на нечто больше, надличное.

Портреты объединены пространством дома – «родового гнезда». Именно его стены они и должны были украшать. На столе, за которым сидят дети (будто одновременно, но с разных сторон), расположены различные предметы для домашних занятий. Старший Роман увлечен сочинительством. Он мечтательно смотрит вверх, подобно «любимцу муз». На одном из грифонажей О. А. Кипренского (1814, Русский музей) из собрания Томиловых-Шварц есть изображение похожего мальчика за чтением. Рядом надпись – «Алексей Томи...» [12, с. 90]. Возможно, ребенок как-то был связан с этой семьей, поскольку он имеет сходство с сыновьями А. Р. Томилова, старшему из которых в тот год было два года, а младший только родился. Достоверно не известно, был ли знаком А. Г. Варнек с этой работой, но в доме Томиловых он бывал и имел возможность познакомиться с богатейшей коллекцией графики владельца. Явно то, что композиционное решение портрета Романа в целом повторяет это изображение так же, как и зеркально Николая.

Согласно Турчинову, центральным был образ младшей сестры Александры [10, с. 70]. Она повернута корпусом в сторону зрителя, фронтально, а братья обращены к ней: Николай справа, а Роман слева. Складывалась тем самым ситуация собеседования, правда, не моделей друг с другом, а детей с художником. Они словно демонстрируют ему и косвенно зрителю то, что для них наиболее важно.

Десятилетняя Александра, которая «торжественно восседает с куклой в руках» [10, с. 70], будучи центральным образом, напоминает Царицу Небесную на троне с младенцем Христом на руках. Подобно Богоматери, Александра за свою короткую жизнь также успела понести потерю. Кукла в ее руках чрезвычайно похожа на мать – В. А. Томилову, умершую за три года до написания портретов. Достаточно посмотреть на ее изображение в юности кисти В. Л. Боровиковского (1880-е гг., Музей В. А. Тропинина и московских художников его времени), чтобы отметить это сходство. Девочка указывает на куклу, напоминая о матери и в то же время словно дает знать, что рассматривает ее как образец. Есть здесь место и надежде, ведь фарфоровая ручка куклы приподнята девочкой так, будто благоговяет ее и братьев.

Николай скрестил руки, держа в одной из них ракетку для игры в волан. Мотив этой забавы нередко сопровождает детские образы в западноевропейском искусстве XVIII в. и более раннего времени. Другой рукой мальчик придерживает тарелку с горстью вишен. В той же европейской традиции вишни встречаются в руках у Младенца Христа или в изображениях Тайной вечери как символ Евхаристии [13, р. 16–17]. Эти плоды здесь могут быть связаны со своеобразным отождествлением Николая с образом Иисуса или указывают на его добродетельность [14, с. 197]. Отрок, условно повторяя «борения» Христа, замер в состоянии выбора между мирским удовольствием и жертвенностью.

Образ старшего брата кажется более ясным, так как его занятие письмом относится к процессу постижения знаний. В то время через чтение и письмо осуществлялось и воспитание. Согласно В. А. Жуковскому – наставнику царских детей и воспитателю своих собственных, «обращение с книгою prepares к обращению с людьми... привязывается ко всему доброму и прекрасному» [15, с. 90]. Речь снова идет о добродетели. Занятие письмом Романом можно косвенно связать с образом евангелистов или апостолов, которые изображались с Евангелием или свитком. Он старше, следовательно, стоит дальше, чем младший брат в онтологической близости к райским кушам и в гораздо меньшей мере может претендовать на сопоставление с Христом, чем Николай. Примечательно, что через 12 лет Варнеком будет создана серия образов евангелистов для иконостаса церкви святой Екатерины при Академии художеств, которые по композиции близки портрету старшего сына Томилова.

В портретах заложена и мысль о разных эпохах детства. Указывает на это и разное освещение: от спокойного рассеянного у играющей Александры до контрастного с ярко высвеченной фигурой у «просвещенного» Романа. Внимание к световым эффектам в тот период у Варнека отмечает и Турчин [10, с. 71]. Однако если бы художнику и заказчику было важно показать исключительно процесс «просвещения» детей от детских игр к учению, то развеска этих портретов была бы иной: от младшей сестры к старшему Томилову. Однако пendent был иным, поэтому эта смысловая линия могла учитываться, но не быть главной в замысле. Скорее всего, доминировала установка на религиозное прочтение образов, близкое миропониманию и заказчика, и художника.

В этом контексте получается следующая интерпретация образов детей Томиловых: в центре девочка, ассоциирующаяся с образом Бого-

матери, по левую руку – Николай, связанный с Христом, а по правую – Роман, напоминающий одного из тех, кто нес «благую весть» людям. Однако в многофигурном деисусе традиционно слева от Марии располагался Христос на троне, а справа – архангел, а вслед ему апостол Петр со свитком. Вместе с другими образами святых и ангелов они выражали идею «моления» и «прошения» за род человеческий. Общеизвестно также то, что в христианском воспитании важным моментом считалось и считается до сих пор привитие детям мысли о необходимости молиться за родителей и предков, т. е. спасение их души. Кажется вполне возможным, что, заказывая три одиночных, но схожих по композиции портрета своих детей, Томилов имел в виду именно это. Недаром девочка акцентирует внимание на кукле, похожей на умершую и уже сейчас нуждающуюся в молитвах мать. Отсюда, скорее всего, нарушение иерархии образов за счет центральной позиции Александры, а не Николая.

Еще одним подтверждением подобной трактовки образов детей может служить личность их отца – помещика А. Р. Томилова. Согласно Т. В. Алексеевой, он отличался совестью, острым чувством несправедливости и фальши, человечностью в межличностных отношениях. Он также трепетно заботился о светском и религиозном воспитании своих детей [16, с. 117]. Помимо этого, Томилов был знатоком и тонким ценителем искусства. Он прекрасно разбирался в символической сфере портрета, зная высокие образцы этого искусства. В его коллекции, размещенной в староладожском имении, были рисунки и картины Рембрандта, Рубенса, Рейберы, Тьеполо и других авторов.

Такой человек не мог подойти к продуцированию образов детей поверхностно, как и к выбору портретиста. Варнек был идеальной кандидатурой. Он часто бывал в гостях у Томиловых и лично знал дочь и двух сыновей. К тому же его предыдущий опыт в написании детских портретов не мог не остаться незамеченным, как и умение тонко чувствовать внутренний мир модели, деликатно включать в ее изображение комментирующие детали. Все это делало его кандидатуру предпочтительной. В итоге Варнек не только смог раскрыть уникальность внутреннего мира каждого ребенка, но и найти своеобразные способы трансляции воспитательных идеалов семьи, скорее всего, согласно замыслу самого Томилова.

Для определения дальнейшего пути развития образов «примерных детей» автор считает необходимым остановиться на созданных спустя двадцать два года после изображений То-

миловых портретах братьев и сестер из семьи Капнист (1848, Государственная Третьяковская галерея). Автором этих произведений был Е. Ф. Крендовский – художник, учившийся в столичной Академии художеств у А. Г. Венецианова, а впоследствии работавший в провинции. Фамилия этого портретиста не так известна, как столичного портретиста Варнека. Но созданная им обширная галерея детских портретов говорит об умении им находить созвучный мироощущению заказчиков и их пониманию детскости образный и пластический язык. Его «примерные дети» создавались за пределами столицы. Это уже прямое указание на расширение географии данной «формулы представления» детского образа, ее востребованности и на окраинах империи. «Примерные дети» на момент написания портретов успели превратиться в гибкую образную систему. Крендовский и многие другие портретисты того времени прекрасно ориентировались в ней. Они умели представлять модели так, как того требовала публика, а именно объективно, в незатейливой домашней атмосфере, но «внутренне содержательными» [17, с. 237]. Такими, например, выполненными им же изображениями детей из семейства Ширинских-Шихматовых и Аврамовых, отпрысков графа де Бельман и Лошкаревых.

К числу «примерных детей» следует отнести парные двойные миниатюрные портреты детей из семьи Капнист. Скорее всего, они были предназначены на память родителям. В портретах дети показаны в парах, разделяясь по гендерному принципу – «мальчики» и «девочки». Есть здесь и намек на вертикальную возрастную иерархию: старшие дети сидят, а младшие уважительно стоят. Образы связаны с пространством родного дома, а интерьеры, вероятно, конкретные. Девочки изображены на фоне стеновых панелей некоей комнаты, а мальчики под колоннами на балконе на фоне сада. И это неслучайно, так как замкнутость девичьего мира в отечественной культуре была тесно связана с представлениями о благочестии. В то же время мальчики, напротив, представляли собой динамичное начало, ориентированное на познание и освоение мира. Отсюда пребывание этих моделей на открытом воздухе.

В обоих портретах звучит мотив труда и учения, т. е. те воспитательные акценты, которые делались родителями детей – людьми чрезвычайно просвещенными, передовыми и заинтересованными в хорошем воспитании отпрысков. Так дедушкой юных моделей был В. В. Капнист – поэт и сатирик, борец с крепостным правом, друг Г. Р. Державина, И. И. Хемницера, Н. А. Львова. Он входил в круги, близкие

декабристам, как и сам отец детей. Такие люди, скорее всего, имели представления о том, как и чему именно следует обучать, к каким образцам стремиться. В воспоминаниях С. В. Капнист-Скалон отмечала, что Бог наградила Капниста «добрыми детьми» [18, с. 366].

Правда, занятия его внуков на портретах в сравнении с тем, что было принято изображать в тот период, кажутся необычными. Как правило, юные представители дворянства и тем более аристократии изображались в изящных позах, читающими или пишущими, прогуливающимися или отдыхающими в саду, реже музицирующими или играющими. А вот дети за работой, причем работой явно непростой, требующей выучки, терпения, применения силы касательно мальчиков, – явное отступление от правил. Видимо, выбирая именно этот вариант представления сыновей, А. В. Капнист стремился выразить свою личную позицию, касающуюся необходимости трудового воспитания и достижения такой важной христианской добродетели, как трудолюбие. И Крендовский учел это пожелание, так как в других детских портретах его кисти указания на труд – не самое главное.

Известно, что А. В. Капнист, будучи заточенным по делу декабристов в Петропавловской крепости, перед допросами и составлением письменных показаний неизменно обращался к Евангелию и верил в то, что оно помогает ему избегать опасностей и не ввергать своих друзей в них [18, с. 366]. Явно это не временное увлечение религией, вызванное трудными жизненными обстоятельствами, а результат последовательного религиозного воспитания внутри семьи, принципы которого он впоследствии перенесет и на своих детей. Неудивительно, что для такого религиозного человека важно было, чтобы детские портреты составляли такую воспитательную программу, которая бы отсылала к образам его веры.

Если взглянуть на портрет мальчиков, то уже в силу имен Петра и Павла рождается сравнение с апостолами, но атрибуты говорят о другом. Циркуль в руках у старшего брата – это символ Творца [14, с. 612.]. Мальчик вычерчивает на деревянной доске фигуру круга – образ мира. За ним – зеленая листва, которая может быть связана как с тварным миром, так и Эдемским садом, в который Бог ввел человека, чтобы он возделывал и оберегал его кущи. Здесь также прослеживается связь с темой «Борение в саду». В произведениях на этот сюжет нередко появляется фигура Бога-Отца в виде Ангела [14, с. 110]. Согласно этому сюжету, Сын делает сложный выбор между человеческим и божественным началом в себе, жертвой во имя людей

и личным спасением. В этом кроется важный воспитательный момент. Как указание на некое особое положение, Петр словно приподнят над землей, сидя на верстаке. С небесным миром его роднит синий цвет одежды.

Позади сбоку от мальчика виднеется мощная колонна, обвитая плющом. Это растение, в котором еще древние греки видели символ бесконечности и вечной юности, а христианская церковь добавила к этой интерпретации понятие «верности» [19, р. 237]. Плющ изображал Эль Греко в композициях с апостолом Петром – небесным покровителем мальчика, возможно, намекая на духовные качества святого и райские гущи, ключи от которых были у него. Вероятно, у Крендовского плющ намекает на искреннюю веру детей и/или их привязанность к дому, так как плющ ползет вверх по колонне – одной из опор крыши их дома.

Младший сын Павел изображен у нижней границы портрета, ближе к «земле». Ручная пила в его руках – атрибут образа Иосифа Обручника, который был «тектоном», т. е. плотником [14, с. 219]. Это слово с греческого языка переводится и в смысле строителя, создателя. Тем самым рождается диспозиция: Отец небесный – отец земной, божественный архитектор – земной воплощение его идей.

Существует сентиментальный тип икон, возникший после середины XVI в., «Святое семейство – учитель труда», на котором члены святого семейства предстают за повседневными делами [20, с. 94]. Изображение Иосифа с инструментами – не редкость и для светской живописи. У Варнека есть рисунок тушью с изображением «Святого семейства» (1811, Государственный Русский музей), на котором Иосиф изображен с точно же такой пилой, опирающимся на верстак. Важно подчеркнуть, что в христианстве образ Иосифа связан с важнейшими нравственными качествами, определявшими духовный облик христианина, а именно: любознательность, целомудрие, человеколюбие, кротость и жертвенность. Не о достижении ли этих добродетелей своими сыновьями помышлял А. В. Капнист, составляя вместе с Крендовским воспитательную программу портретов?

Занятия сестер Капнист кажутся не столь необычными. Вышивание – нечастое занятие на портретах юных дворянок, но это и не тяжелый ручной труд, а вполне подходящее их статусу рукоделие, свидетельствующее о талантах и усердии. Кукла в руках у младшей девочки, нежное прикосновение к руке старшей сестры – все своеобразно и очень лично. Если обратиться к христианской символике, то образ девочки с куклой опять-таки отсылает к образу

Богоматери с младенцем Христом. Изображение пряжи и вышивание ассоциируется с апокрифической легендой о времени пребывания Девы Марии в иерусалимском Храме. Будучи там, она будто бы ткала и вышивала одеяния для священников в присутствии ангелов и других служительниц. Этот сюжет появлялся в средневековых произведениях на тему «Введения во Храм» [14, с. 103, 143]. Складывается ощущение, что художник словно переносит одновременно на двух девочек образ Богоматери, существующей в двух разных ипостасях – до и после рождения Христа.

Правда, если соотносить возраст сестер и последовательность истории жизни Богоматери, то логичнее было бы за вышиванием показать младшую сестру, а старшую с куклой. Особенно, если учесть, что младшую девочку зовут Марией, тогда как старшую – Александра. Но это бы противоречило земному, реальному бытию вещей, ведь мотив куклы более соответствовал девочке младшего возраста, и не приличествовал повзрослевшей старшей. К тому же разговор ведется о вечном, существующем вне времени. Поэтому нарушение иерархии здесь вновь не кажется чем-то чрезвычайным.

«Примерные дети» в портретах Варнека и Крендовского сохраняли романтическое понимание ребенка как невинного создания, близкого божественному Абсолюту, и это позволяло им снимать несоответствия, противоречия, исключать любую двусмысленность. Такая особенность давала возможность наделять образы земных детей особым символическим значением, сопоставляя их через композицию и атрибутику с образами святых, ангелов, Богоматери и даже самого Бога, а уже через них с важнейшими для воспитания дворян христианскими добродетелями. Причем такое соотнесение в отношении детских моделей не казалось чем-то недопустимым и кощунственным.

Резюмируя, отметим, что в детском портрете второй четверти XIX в. модели из «невинных ангелов» превращались в сложно сконструированные по смыслу образцовые воспитательные модели. Составителями данных живописных дидактических программ, как правило, являлись заказчики портретов – родители или покровители изображенных детей. Художники, конечно же, внося свою лепту, все же следовали заданным установкам, общим местом которых были духовно-нравственные идеалы дворянства. Маленькая модель служила способом их демонстрации семейством и образцом для будущих поколений. Говорить с последними следовало на особом универсальном языке, понятным и доступным даже сквозь века. Весьма логичным

в подобной ситуации обращение к символике, связанной с христианским искусством, прежде всего, хорошо известному российским дворянам тех лет западноевропейскому.

Образы «примерных детей» также рассматриваются автором как своеобразное связующее звено, объединяющее период романтической идеализации детства в соответствии с духовно-нравственными идеалами дворянских семейств и нарастающее ближе к середине века стремление к объективной передаче модели. Причем и первое, и второе пребывали в «примерных детях» в состоянии сложного равновесия. Подобный баланс «идеального» и «земного» поддерживался в детском портрете до 1850–1860-х гг. – времени, пока в живописи не начали превалировать реалистические тенденции. При этом образ «примерного ребенка» продолжил свое существование в отечественном портрете, но уже как «интонационная форма», отвечавшая иным идеалам.

Список литературы

1. Яблонская Т. В. Классификация портретного жанра в России XVIII века: к проблеме нац. специфики: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. М, 1978. 205 с.
2. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-классика, 2001. 510 с.
3. Калверт К. Дети в доме: материал. культура раннего детства, 1600–1900. М.: Новое лит. обозрение, 2009. 267 с.
4. Валицкая А. П. Проблема романтизма в русской живописи первой трети XIX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.00 / Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Ленинград, 1972. 14 с.
5. Логвинская Э. Я. Интерьер в русской живописи первой половины XIX века. М.: Искусство, 1978. 120 с.
6. Панченко И. А. Русский портрет середины XIX века: художник – модель – зритель // Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета, 2013. № 16. С. 186–207.
7. Шарнова Е. Б. Жан-Батист Грез: взгляд из России // Искусствознание. 2018. № 3. С. 74–97.
8. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: быт и традиции рус. дворянства (XVIII – начало XIX в.). СПб.: Азбука, 2014. 540 с.
9. Шокарева А. Дворянская семья: культура общения: рус. столичное дворянство первой половины XIX в. М.: Новое лит. обозрение, 2017. 300 с.
10. Турчин В. С. Александр Григорьевич Варнек, 1782–1843. М.: Искусство, 1985. 167 с.
11. Эрнст С. Р. Картины русских художников в собрании Е. Г. Шварца // Старые годы. 1916. Кн. 1, янв.-февр. С. 50–93.
12. Собрание Томиловых-Шварц: из цикла «Коллекции и коллекционеры Русского музея»: каталог / Рус. музей. СПб.: Palace Editions, 2015. 130 с.
13. Wild R. Am Anfang war der Apfel – Die Frucht in Malerei und Graphik des 20. Jahrhunderts. Heidelberg, 2003. 196 S.

14. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М.: Крон-пресс, 1996. 655 с.
15. Никонова Н. Е. В. А. Жуковский – современник педагогического века Германии: нем. лит. о воспитании и творч. искания поэта 1840–1850-х гг. // Имагология и компаративистика. 2014. № 1. С. 84–124.
16. Алексеева Т. В. Исследования и находки. М.: Искусство, 1976. 159 с.
17. Алексеева Т. В. Художники школы Венецианова: альбом. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Искусство, 1982. 419 с.
18. Капнист-Скалон С. В. Воспоминания / коммент. Г. Н. Моисеева // Записки русских женщин XVIII – первой половины XIX века. М.: Современник, 1990. С. 281–388.
19. Rieder M., Rieder H.-P., Suter R. Pflanzen als Symbol- und Gleichnisträger // Rieder M., Rieder H.-P., Suter R. Basilea botanica. Basel: Birkhäuser, 1979. S. 236–242.
20. Иосиф (Крюков), игум. Духовный облик святого праведного Иосифа Обручника // Церковь и время. 2010. № 53. С. 72–102.
- Faculty of History of Saint-Petersburg University. 2013. 16, 186–207 (in Russ.).
7. Sharnova E. B. Jean-Baptiste Greuze: a view from Russia. Art Studies. 2018. 3, 74–97 (in Russ.).
8. Lotman Yu. M. Conversations about Russian culture: life and traditions of the Russian nobility (XVIII – early XIX centuries). SPb.: Azbuka, 2014. 540 (in Russ.).
9. Shokareva A. A noble family: communication culture: Russ. metropolitan nobility of the first half of the 19th century. M.: Novoe lit. obozrenie, 2017. 300 (in Russ.).
10. Turchin V. S. Alexander Grigorievich Varnek, 1782–1843. M.: Iskusstvo, 1985. 167 (in Russ.).
11. Ernst S. R. Pictures of Russian artists in the collection of E. G. Schwartz. Old years. 1916. 1, 50–93 (in Russ.).
12. The Tomilov-Schwartz collection: from the ser. «Collections and Collectors of the Russian Museum»: catalog / Russ. museum. SPb.: Palace Editions, 2015. 130 (in Russ.).
13. Wild R. Am Anfang war der Apfel – Die Frucht in Malerei und Graphik des 20. Jahrhunderts. Heidelberg, 2003. 196.
14. Holl D. Dictionary of plots and symbols in art. M.: Kron-press, 1996. 655 (in Russ.).
15. Nikonova N. E. V. A. Zhukovsky is a contemporary of the pedagogical age of Germany: German lit. on the upbringing and creative quests of the poet in the 1840–1850. Imagology and Comparative Studies. 2014. 1, 84–124 (in Russ.).
16. Alekseeva T. V. Research and finds. M.: Iskusstvo. 1976. 159 (in Russ.).
17. Alekseeva T. V. Artists of the Venetsianov school: album. 2nd ed., rev. and add. M.: Iskusstvo, 1982. 419 (in Russ.).
18. Kapnist-Skalon S. V.; Moiseeva G. N. (comment.). Memories. Notes of Russian women of the 18th – first half of the 19th century. M.: Sovremennik, 1990. 281–388 (in Russ.).
19. Rieder M., Rieder H.-P., Suter R. Pflanzen als Symbol- und Gleichnisträger. Rieder M., Rieder H.-P., Suter R. Basilea botanica. Basel: Birkhäuser, 1979. 236–242.
20. Joseph (Kryukov), abbot. The spiritual image of the holy righteous Joseph the Betrothed. Church and time. 2010. 53, 72–102 (in Russ.).

References

1. Yablonskaya T. V. Classification of the portrait genre in Russia in the 18th century: on the problem of nat. specifics: dis. on competition of sci. degree PhD in art history: 17.00.04 / M. V. Lomonosov Moscow State Univ. M., 1978. 205 (in Russ.).
2. Berkovsky N. Ya. Romanticism in Germany. SPb.: Azbuka-klassika, 2001. 510 (in Russ.).
3. Kalvert K. Children in the home: the material culture of early childhood, 1600–1900. M.: Novoe lit. obozrenie, 2009. 267 (in Russ.).
4. Valickaya A. P. The problem of romanticism in Russian painting of the first third of the 19th century: abstr. dis. on competition of sci. degree PhD in art history: 17.00.00 / I. E. Repin Inst. of Painting, Sculpture and Architecture. L., 1972. 14 (in Russ.).
5. Logvinskaya E. Y. Interior in Russian painting of the first half of the 19th century. M.: Iskusstvo. 1978. 120 (in Russ.).
6. Panchenko I. A. The Russian portrait in the middle of the 19th century: artist – model – viewer. Proceedings of the