

Абдуллина Дарина Александровна, ведущий научный сотрудник. Государственный Русский музей, Россия, Санкт-Петербург, Инженерная ул., 10. 191186. abdullina@muzped.net

Abdullina, Darina Aleksandrovna, leading researcher. The State Russian Museum, Ingenernaia ul., 10, 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. abdullina@muzped.net

РАСТИТЕЛЬНЫЕ МОТИВЫ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ДЕТСКОМ ПОРТРЕТЕ XVIII–XIX ВЕКОВ: РЕБЕНОК В ЦАРСТВЕ ФЛОРЫ

FLORAL MOTIFS IN CHILDREN'S PORTRAIT IN THE 18TH – 19TH CENTURIES: A CHILD IN THE KINGDOM OF FLORA

Аннотация. Растительные мотивы рассматриваются как важнейшие элементы символической системы жанра детского портрета XVIII–XIX вв. Их смысл связывается с бытовавшими тогда представлениями о природе детства как поры роста, развития, преддверия расцвета и надежд на изобилие в будущем, а также с традициями христианского искусства. XVIII столетие характеризуется тем, что в изображениях «маленьких взрослых» использовались символы, заимствованные из композиций модных «взрослых» портретов, что, вероятно, и придавало значению растений амбивалентный характер. Само детство воспринималось двойко — и как время невежества и ребячества, и как «эпоха», когда человек словно еще не вкусил запретный плод. Вторая ипостась ребенка превалировала в глазах сентименталистов и романтиков на рубеже веков. Они «выводили» своих маленьких моделей из домашних комнат в пространство сада или дикого парка, часто используя мотив дуба как «древа жизни». В первой трети XIX в. в детских портретах начали появляться пышные букеты, венки и роскошные гирлянды, вазы, корзины с фруктами. Дети в таком окружении словно «превращались» в «птиц, рожденных для счастья», тем самым образно подчеркивалась их метафизическая близость к райским кущам. Мир детства словно обособлялся от сурового взрослого мира в творчестве поздних академистов. Детские образы в салонных портретах буквально утопали в цветах и фруктах. Правда, прежняя семантика при этом нивелировалась, поскольку они становились маркерами «золотого детства», за пышностью цвета которых терялся ребенок, его «физиономия», столь важная для передвижников. Последние отказывались от флоральных мотивов в детских портретах, утрачивая в то же время ощущение детскости, что вместе с другими причинами могло повлиять на дальнейшее «угасание» жанра в XX столетии.

Ключевые слова: детский портрет; детский портрет XVIII в.; детский портрет XIX в.; детский образ; флоральные мотивы; растительная символика; цветы и плоды в портрете; детство в живописи; маркер детскости; детскость; история детства.

Abstract. In the 18th – 19th centuries, floral motifs are the most important elements of the symbolic system in the genre of children's portrait. Their meaning was associated with the prevailing ideas about childhood as a time of growth, development, the threshold of prosperity, and hopes for abundance in the future, as well as the traditions of Christian art. In the 18th century, the images of "little adults" used symbols borrowed from the compositions of fashionable "adult" portraits. This probably gave the meaning of plants an ambivalent character. Childhood itself was perceived in two ways as a time of ignorance and childishness, and as an "epoch" when a person had not tasted the forbidden fruit yet. The second hypostasis of the child prevailed in the view of Sentimentalists and Romanticists at the turn of the century. They "brought" their little models out of their homerooms into the space of a garden or a wild park, often using the oak motif as the "tree of life". In the first third of the 19th century, lush bouquets, wreaths and luxurious garlands, vases, and fruit baskets began to appear in children's portraits. Children in this environment seemed to "turn into" "birds born for happiness", thus, figuratively emphasizing their metaphysical proximity to Paradise. The world of childhood seemed to separate itself from the harsh adult world in the works of later academicians. Children's images in salon portraits literally drowned in flowers and fruits. However, the former semantics disappeared, because it became a marker of the "Golden childhood". Behind its splendor of color, the child was lost, as well as their "physiognomy" which was so important for the Peredvizhniki. The latter abandoned floral motifs in children's portraits, losing at the same time a sense of childishness, which, along with other reasons, could affect the further "extinction" of the genre in the 20th century.

Keywords: children's portrait; 18th-century children's portrait; 19th-century children's portrait; children's image; floral motifs; plant symbols; flowers and fruits in the portrait; childhood in painting; marker of childhood; childhood; childhood history.

«Дети — цветы жизни, которые появляются на свет головками вниз». Пожалуй, с этим высказыванием Антуана де Сент-Экзюпери и в наше время мало кто будет спорить. Однако подобное представление о природе детства существует не так давно. Коренные изменения наших ментальных доминант относительно восприятия и понимания этого феномена культуры произошли в XVIII–XIX вв., в период, когда на волне просветительских идей, сентиментализма и романтизма возникало «пресловутое очарование детством» [5, с. 46], а образ ребенка постепенно превращался в глазах современников в интересную и важную тему в искусстве. Формирующийся в то же время оте-

чественный вариант жанра детского портрета зафиксировал в себе эти перемены.

Если окинуть широким взглядом картину развития детского портрета в XVIII и XIX вв. — период зарождения и бурного развития жанра в нашей стране, становится очевидной связь между «формулой представления» ребенка и природным царством. Причем выражена эта связь была в различные периоды в разной степени и в разной форме. Это связано с очень многими социокультурными обстоятельствами, но в большей степени с тем, как виделось и понималось детство взрослыми, что именно хотелось им подчеркнуть в маленькой модели — близость или



Илл. 1. Л. Каравак. Портрет царевен Анны Петровны и Елизаветы Петровны. 1717. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

отдаленность от природы. Превратностям пути живописного портретного образа ребенка в царство Флоры посвящена предлагаемая вниманию читателя статья.

Ни для кого не секрет, что детский портрет — явление для нашей культуры на тот момент не свойственное, как и светское искусство в целом. У нас за некоторым исключением до XVIII в. не было традиции создания «живописных подобий» реального ребенка. А развитая и особо почитаемая иконография Младенца Христа еще и накладывала на это дополнительные ограничения. Изменили ситуацию иностранные художники, которые демонстрировали нашим портретистам разные варианты представления дитяти, а заодно предлагали уже готовую символическую систему, в том числе связанную с флоральными мотивами.

В Европе семантика растений в детском портрете — это метафоры роста, развития, расцвета с чаяниями на изобилие в будущем, а также тема назидания, что, как правило, и составляло главную идею изображений ребенка. Более того, можно утверждать, что природные элементы были важнейшими элементами символической системы жанра, а за желанием родителей — заказчиков портретов украшать своих чад цветами и фруктами или ставить их под раскидистое дерево таился глубокий смысл, связанный и с традициями христианского искусства, и с мифопоэтической архаикой тоже.

Характерный пример «переноса» европейских традиций на нашу почву — французский портретист Луи Каравак, по сути и заложивший основу жанра детского портрета в нашей стране.

Его кисти принадлежит серия аллегорических портретов с изображениями царских отпрысков — мальчиков и девочек, многие из которых украшены цветами. На одном из них автор изображает царевен Анну Петровну и Елизавету Петровну в образе римской богини Флоры [1, с. 68] (Илл. 1). Со стороны живописца и Петра I — заказчика портрета — это был весьма смелый шаг, но, что важно, подчеркивающий «людскость» семьи и передовые взгляды монарха.

Нам же важно здесь то, что художник соотносит модели с богиней, которую, как правило, изображали в виде взрослой женщины или девушки в самом расцвете сил и красоты. Так, в созданном за несколько десятилетий до портрета наших царевен семейном портрете Людовика XIV кисти Жана Нокре (1670, Версаль), который некоторыми исследователями считается иконографическим образцом для Каравака [1, с. 68], роль этой богини примеряет на себя повзрослевшая принцесса, что образно показывается за счет цветочной гирлянды в ее руках. Уже вступившая в замужество Саския изображается Рембрандтом в виде Флоры в целой серии портретов, выполненных с 1634 по 1654 г. Документальных подтверждений знакомства Каравака с ними нет, но, возможно, оно могло состояться посредством гравюр.

Важным моментом в переносе образа Флоры на земную женщину была не только персонификация «весны» ее жизни, но и присутствие назидательного намека на бренность ее цветения, быстротечность и эфемерность земного бытия вообще. Ч. Рипа в книге эмблем писал: «Роза по утрам распускается, благоухает и цветет, а вечером увядает и тем самым увядает —



Илл. 2. Я. М. Колокольников-Воронин. Автопортрет с женой Степанидой Семёновной и сыном Александром. 1820-е. Холст, масло. Тверская областная картинная галерея, Тверь

истинная эмблема хрупкости подлунных вещей» [Цит. по: 12, р. 6]. Тем самым одновременно в совмещении образа женщины и цветов соединялись топос вечно цветущего *locus amoenus* и мотив *temenno mori*, пришедший из аллегорических натюрмортов. Так, Рембрандт свою последнюю Флору создал уже после смерти супруги, словно стремясь увековечить пору ее жизни.

Однако в случае детских образов с трактовкой растительной символики происходит трансформация, и связана она с воздействием витальной силы детского и тем более девичьего («символа жизни») образа. Дочкам царя Каравак словно обещает пышными букетами, включением в идиллическую природную среду изобильную жизнь в будущем, нивелируя возможные негативные коннотации растительной символики. Елизавета венчает голову сестры белоснежными цветами жасмина, похожего на флердоранж, которым в Европе принято было украшать головы невест. Анемоны — «слезы» Афродиты по Адонису, бальзамин и настурция, предлагающие дружбу, василек и цинния — верность и доброта [15, р. 7] — нехитрый «язык цветов», указывающий зрителю на добродетели юных и невинных моделей. Семантическое ядро растений в портрете служит своеобразным противовесом заигрываниям художника с телесностью. Возможно, именно поэтому автор не вводит в изображение роз, отличающихся двусмысленностью, неуместной для детского портрета.

Подобная амбивалентность символики была симптоматична для того времени, ведь сам портретный образ ребенка будто балансировал на границе двух миров — детского и взрослого. Отсюда и двойственность значений, которая еще более усиливала неоднозначность в понимании природных элементов вокруг него. Возможно, именно из-за этого наши живописцы, усваивая уроки иностранцев, с величайшей осторожностью включали в «формулу представления» детей флоральные мотивы, дабы не бросить на свои модели тень. Редкие цветки или плоды в руках детей, растительные орнаменты на костюмах появляются по большей части во второй половине века и связаны они, скорее всего, с необходимостью следовать рокайльной моде.

Так, например, все тот же Каравак создал одиночный портрет Елизаветы в образе Венеры, а когда царевна стала императрицей, по ее заказу Гроот написал вольную копию картины. Немецкий мастер «превратил» ту же девочку, в той же позе и обстановке, в другую богиню — Флору (1748–1749, Екатерининский дворец Государственного музея-заповедника «Царское Село»), вложив ей в руку вместо медальона с изображением отца венок из роз. Именно венок, по мнению И. А. Королевой, как бы снимает неловкость с образа, извиняет его обнаженность [7, с. 286]. Вторит образу рокайльная рама, увитая растениями



Илл. 3. А. Г. Венецианов. Портрет детей Панаевых с няней. 1841. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва

и раковинами. Скорее всего, смена ролей была продиктована вкусом и предпочтениями самой модели [7, с. 285], для которой картина являлась «утонченным дифирамбом» и выразителем «грубоватой чувственности» [11, с. 141]. Такая трактовка была созвучна «цветочному» рококо, вводившему моду на прелестные девичьи и младенческие головки, часто сопровождаемые цветами. Недаром считается, что именно игривый рококо буквально жил в предчувствии открытия понимания детства

как «эпохи», которая как бы предшествует расцвету человеческих сил и во многом определяет его.

Заметим также, что дети украшались художниками не сложными по своей семантике розами или лилиями, а простыми полевыми цветами. Ярчайший пример этому — портрет Сарры Фермор, который был написан И. Я. Вишняковым. Такими цветами-миньонеттами усыпано платье девочек на других портретах того периода. И даже если они не были частью узора, то



Илл. 4. И. Ф. Хруцкий. В комнате (мальчики, рассматривающие альбом с картинками). 1854. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва

обязательно отыскивались в прическе или закалывались в лиф платья. Цветы оптимистично говорили о расцвете женственности, но в то же время своей простотой в сравнении с «благородными» пышными бутонами намекали на то, что девочкам еще только предстоит обрести взрослость.

Кстати, фигура самой Сарры напоминает перевернутый бутон цветка с намеренно вытянутыми художником руками-лепестками. Усиливает эффект переключки образа с молодыми деревьями за балюстрадой, состояние предрассветной природы. Образ расцветающего бутона становится аллегорией пробуждающейся женственности. Поэтому девочки, как правило, прижимают цветок в районе сердца или прячут его в прическу. Так, в Европе существовала традиция «прятать» цветок на невесте. Жениху его предстояло найти.

Интересно и то, что Вишняков, быть может, будучи знакомым с портретом Изабеллы Пармской Жан-Марка Наттье [11, с. 142], изображает свою маленькую модель на фоне пейзажа, но решает его в совершенно другом ключе, нежели французский портретист. У последнего виден берег моря, залитый солнцем и наполненный свежим воздухом. Все осязаемо и реально, возможно, даже можно узнать конкретное место. В портрете Сарры пейзажный фон кажется иллюзорным, зыбким, напоминающим идиллические ландшафты Пуссена или Лорена. Он более близок к изображению пейзажа в античной идиллии: «...согласно идиллической топике, описывается, как правило, весенний, летний или раннеосенний ландшафт: ясный солнечный день, зеленеющие склоны холмов, цветущие поляны, рощи с тенистыми деревьями, где в полдень можно спрятаться от палящего зноя, чистый источник, журчащий ручеек и т. д.» [Цит. по: 11, с. 16].

Между тем крайне редко в XVIII в. в девичьих портретах изображались плоды. Они также обладали сакральным значением, но говорили о более серьезном, вечном, связанном с маскулинными образами мальчиков. Поэтому, как правило, именно в руках мальчиков появляются плоды: яблоки, апель-

сины, вишни. Истоки подобной иконографии следует искать в христианской архаике, в рамках которой они нередко трактовались как плоды греха. Однако в контексте детского образа их значение претерпевает некоторую метаморфозу. Чистота и невинность ребенка снимает негативные коннотации, которые могли бы возникнуть в голове взрослого. То же яблоко в руках ребенка превращаются в символ не вкусившего греха «нового Адама» [13, р. 15], намек на райский сад. Вишни за счет своего цвета — это символы Страстей Христовых. Но в руках ребенка они трансформируются в знаки преемственности религиозной традиции, выбора ребенком пути веры.

Сын художника Я. М. Колокольникова-Воронина берет из рук матери вишни, принимая тем самым доминанту христианской веры в своем становлении как личности (Илл. 2). Обратите внимание, что цветок отложен в сторону. Это знак перехода от времени пустого цветения и женоподобности к периоду принесения плодов, то есть взрослости. Тем самым растительная символика помогает раскрыть дидактическую составляющую портрета, которая к середине XIX в. начинает усиливаться. То же самое можно сказать о портрете юного Томилова А. Г. Варнека, который принимает тарелку с вишнями, но еще не готов расстаться с ракеткой и воланом — предметами для игры, олицетворяющими «суету сует», пустое и бездейственное времяпрепровождение.

Вишни и цветы подле ребенка — это еще и персонификация темпорального. Они связаны с весной и началом лета, а уже упомянутые яблоко и апельсин, а также виноград — это разгар лета и начало осени — взрослость. Последний опять отсылает нас к христианской архаике. Это и символ Евхаристии, и плод, часто изображаемый на Древе Познания. В Евангелии от Иоанна Христос сравнивает себя с истинной виноградной лозой, а своих учеников — с отростками. Следовательно, и ребенок подобен этим побегам. Правда, виноград может быть и символом изобилия, вполне земных радостей и полноты чувств, символом будущей женщины. В нем ощущается звучание темы плодородия и чадородия. «Жена твоя будет, как плодородная виноградная лоза внутри вашего дома», — написано в псалме 127.

Отметим, что изображение плодов в XIX в. перестает быть только прерогативой мальчиков. Почему? Это был период, когда мир мальчиков и девочек сливаются в один детский мир. Даже костюмы и прически приобретают характер универсальных, то есть гендерный принцип сменяется возрастным. Детство начинают рассматривать как время, предшествующее созреванию и во многом определяющее его. Ребенок подобно растению родится, растет и созревает — известная просветительская метафора, берущая свои корни в глубокой древности. Однако, несмотря на природосообразность в педагогических воззрениях, идеология Просвещения негативно повлияла на растительные мотивы в детском портрете. Их вытеснила книга — символ просвещенного знания, перехода ребенка в «книжную вселенную», которая стала непременным атрибутом для изображений и мальчиков, и девочек.

Ситуацию изменили романтики, которые «вывели» ребенка в пространстве портрета из затемненных домашних комнат на свободу. Так, дети все чаще начинают изображаться на фоне пейзажа. «Пейзажный фон перестал быть только декоративным обрамлением» [10, с. 49]. Природа вокруг моделей романтиков одухотворяется, соотносится с внутренним миром модели. Естественно, что царство Флоры в детском портрете отличалось от взрослого, поскольку художники уже чутко улавливали разницу между ними. Если для презентации сложного внутреннего мира взрослого героя как нельзя лучше подходило предгрозовое состояние мира вокруг, сумерки или полумрак, то дети «жили» в вечно цветущей весне или лете под голубым облачным небом (Илл. 3). Изначально в портрете мог быть просто разукрашенный задник сцены или фантазийный итальянский пейзаж, а затем естественный ландшафт диких парков и лесов. На портретах рубежа веков мальчики и девочки бродят по дорожкам диких парков, играют, собирают цветы. При этом они подобны «Мальчику-с-пальчику» Жуковского тем, что абсолютно одиноки, оставлены взрослыми на попечение природе — лучшей воспитательнице новой породы людей. Причем в портретах романтиков пейзажный фон отражал «живое чувство понима-

ния красоты национальной природы» [10, с. 49], а ребенок становился эманацией ее вегетативных сил.

Большое значение в романтической концепции детского портрета обретал мотив могучего дерева. Как правило, он трактовался как тихое пристанище в мире бурь и разгула стихий, символ силы, плодородия и вечной жизни [10, р. 15]. В портретах того времени тектоника дерева контрастирует с облачным, грозным небесным миром, которым так упивались романтики. Ребенок же словно соединял эти два начала. И если взрослый искал обитель, то ребенок жаждал вырваться из нее, познать динамичный и таинственный окружающий мир. Древо — это опекающий взрослый, а ребенок — дух столь жежденной свободы.

Сень дерева в детском портрете — это и особое место, которое соединяет два мира, реальный и иллюзорный, волшебный, потусторонний, сказочный. В «Спящем пастушке» А. Г. Венецианова мы будто видим сон мальчика и в этом сновидении — образ родной природы. А в портрете В. А. Голике рядом с резвящимися под кленом детьми сосуществует с живыми активными малышами статичный образ умершего друга семьи художника Дж. Доу, но он здесь не в качестве мотива *memento mori*, а как напоминание детям об ушедшем и известном друге. Тем самым детский образ наделяет природу вокруг еще большей силой витальности, потенцией дальнейшего бурного развития, темпоральностью. Отметим также, что *locus amoenus* детского мира начинает конкретизироваться. Ребенок будто спускается с небес на землю. Маленькая модель помещается в пространства родительских садов и парков, будто утверждаясь в своем земном праве владеть ими в будущем. В этом случае ребенок представлялся взрослым как правопреемник в рамках группового семейного портрета.

Однако с 1830-х гг. детские образы на лоне природы становятся вновь редкими. Быть может, сказалось на этом то, что консервативный дух николаевского правления, настроения в обществе тяготели к нивелировке подобных опасных устремлений. В то же время они культивировали идею безопасного для ребенка лона семьи. Отсюда и то, что мир ребенка обособлялся, замыкался на пространстве домашних комнат, а к концу века в портрете возникает образ детской комнаты, в которой на волне увлечения домашними растениями и зимними садами время от времени появляются посланцы экзотической тропической и субтропической природы (Илл. 4). Посреди вечно зеленеющего и цветущего *caldarium* ребенок в портретном изображении уподоблялся оранжерейному цветку или плоду — хрупкому и беззащитному, который необходимо пестовать и лелеять, защищая от сурового взрослого мира, порой против его воли. Примечательно, что в 1870-х гг. выходит в свет сказка М. В. Гаршина «Attalea princeps», рассказывающая про прекрасную пальму из оранжереи, которая стремилась вырваться за пределы зимнего сада. Но в то же время дети на вошедших в моду семейных портретах в интерьере подобны цветам из одноименного стихотворения С. Я. Надсона «Цветы» 1883 г.: «...и за стеклом, глумясь над холодом и мглой, они так нежели, так радовали глаз, так сладко в душу веяли весной!» [9, с. 68].

Подобно оранжерейным диковинным растениям, в портретах поздних академистов и салонных художников как будто взамен утраченной близости к дикой природе романтиков дети начинают буквально усыпаться цветами и плодами. Однако воспринимались растения уже как своего рода клишированные приметы «золотого детства», которые уже тогда эксплуатировались набирающей обороты индустрией детства: изображение милых детишек с цветами украшали конфетные коробки и фантики, рекламные листки, обложки журналов и детских книжек, настольные игры [8, с. 210]. Они же были позаимствованы фотографией, как и другие приемы, композиционные схемы, разработанные в рамках портретного искусства. Портреты, которые писались на заказ, могли взять вверх над своей «соперницей», прежде всего, за счет яркости красок и эффектности, достигаемых в том числе за счет богатого флорального окружения.

Часто соотносимый с салонным искусством К. Е. Маковский в детских портретах, явно следуя вкусам и запросам заказчиков-родителей, изображал модели в костюмах и прическах с оборками и бантами, тем самым словно превращая девочек



Илл. 5. К. Е. Маковский. Портрет детей художника. 1882. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва

и маленьких мальчиков в прелестные бутоны. Нередко он вводил растительные мотивы в виде букетов или же помещал портретируемых детей в природное пространство. В портрете его собственных детей в саду перед нами, казалось бы, вновь предстают уже знакомые нам по романтикам «новый Адам» и «новая Ева» (Илл. 5). Однако в их предстании уже не чувствуется сакральной глубины, ведь за их спинами — не райские кущи, а идеально красивый, но искусственно созданный сад. Сад с четко заданными границами в то же время «ограничивает» и мир детства. Поэтому дети художника не резвятся на лоне природы, а замерли на фоне ее пышных декораций, проживая свое «долгое детство».



Илл. 6. М. В. Добужинский. Сад. 1909. Акварель, Гуашь, Карандаш. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Несколько особняком стоят детские образы передвижников, которые изначально отказались от растительной «памяти жанра», дабы сосредоточиться на ребенке, его «физиономии». Однако, когда реалистическая концепция детства начала сменять на «поэтическую», ребенок в портрете передвижников «новой волны» вновь оказался на природе, но уже не фантазийной, а настоящей, той самой, в которой он живет, растет, действует. Природа простая, прозаическая стала рассматриваться как штрих к раскрытию характера конкретного ребенка, который в портретах передвижников перестал обособляться, замыкаться на своем маленьком мирке. «Иногда они (передвижники — примеч. авт.) сосредотачивались на моменте незначительном с точки зрения событийности, но интересном по ощущению по глубокую, но внешне едва выраженный переживанию» [6, с. 197].

Например, появившиеся хризантемы и астры в двойном портрете дочерей И. Е. Репина являют собой не символ расцветающей женственности или метафору роста, а лишь подробность, часть «истории» девочек, пришедших из осеннего сада с цветами для мамы и собственных игр. Также и в «Стрекозе», где пейзаж и былинки являются вторичным в сравнении с ребенком. Они лишь подчеркивают его характер. Знаменитый образ Веры Мамонтовой В. А. Серова весь построен на игре природного света, рефлексак-переключках с персиками и листьями за окном. Или портрет сыновей Серова — Саши и Юры, буквально слившихся с потоками холодного вечернего воздуха побережья Финского залива. Природа у передвижников будто существует для того, чтобы показать «свежесть молодости» модели.

Растительная орнаментика была важным компонентом образной системы модерна, знаменующего собой рубеж веков. Красота для наших модернистов открывалась в том,

чтобы «удалением от видимой природы дойти до идеальных представлений бывшего в незапамятные времена пейзажа и человека», в «темпераменте художника» [4, с. 39]. Образ ребенка, например, в детском портрете мирискусников становился имперсональным, его «компоновка» будто бы случайной (Илл. 6). Дети, как правило, словно и не позируют (используется эффект случайного кадра, а порой ребенок и вовсе расположен спиной к зрителю). Их фигурки умело «вплываются» в канву причудливых природных линий, «растворяются» в них. Детский портрет под кистью модернистов создается в духе полюбившихся им японских гравюр, словно растворяется с окружением, которое олицетворяло «внутреннюю вселенную» самих портретистов, стремление к утраченной гармонии с природой [2, с. 258].

Резюмируя, отметим, что цветы, плоды, природные элементы и ландшафты в детском портрете в течение двух столетий развития жанра завоевали себе прочное положение в его образной системе. Изначально они заимствовались для изображения «маленьких взрослых» из символики взрослого портрета. Затем в связи с развитием романтической концепции детства образ ребенка начал помещаться в особое идиллическое пространство, подобное безмятежному райскому саду с обилием разного рода диких и цветущих растений. Образ сада соотносился с идеей невинного и прекрасного детства. Во второй половине XIX столетия цветы, плоды и иная растительность подле детского образа претерпели превращение в своеобразный маркер детского мира, неперемный и растиражированный атрибут этой золотой, но быстротечной поры. Растительные мотивы активно включались в композиции салонных детских портретов, а художники модерна будто влетали детские образы в прихотливую форму природной форм.

Список литературы:

1. Андреева Ю. С. Луи Каравак и секуляризация русского искусства // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2017. Т. 17. № 4. С. 66–76. DOI: <http://dx.doi.org/10.14529/ssh170409>.
2. Андропова И. О. «Японизм» в русском интерьере второй половины XIX — начала XX века // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2008. № 1. С. 256–259.
3. Белова Ю. Н. От пасторали Вагто к «Идиллии» Гейнсборо // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение. 2015. Вып. 4. С. 13–27.
4. Бенуа А. Н. Поиск красоты // Мир красоты. 1899. № 3–4. С. 36–39.
5. Вдовин Г. В. Персона — Индивидуальность — Личность. Опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII века. М.: Прогресс-Традиция, 2005. 248 с.
6. Гомберг-Вержбинская Э. П. Передвижники. Л.: Искусство, 1970. 235 с.
7. Королева И. А. Прижизненные портреты Елизаветы Петровны как источник визуального образа власти и правления императрицы // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: История. Международные отношения. 2018. Т. 18. Вып. 3. С. 283–289. DOI: <https://doi.org/10.18500/1819-4907-2018-18-3-283-289>.
8. Костиухина М. Детский оракул. По страницам настольно-печатных игр. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 656 с.
9. Надсон С. Я. Полное собрание стихотворений. СПб.: Новая библиотека поэта, 2001. 512 с.
10. Турчин В. С. Романтизм в русской портретной живописи // Художник. 1968. № 11. С. 46–49.
11. Чежина Ю. И. Костюмированный портрет в русском искусстве XVIII века как отражение духа эпохи: дис. ... канд. искусств. 17.00.09. Санкт-Петербург, 2006. 280 с.
12. Hyde E. *Cultivated Power: Flowers, Culture, and Politics in the Reign of Louis XIV*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005. 368 p.
13. Klot, von J. *Am Anfang war der Apfel. Die Frucht in Malerei und Graphik des 20. Jahrhunderts*. Berlin: EDITION BRAUS, 2003. 200 S.
14. Lehner E., Lehner J. *Folklore and Symbolism of Flowers, Plants and Trees*. Istanbul: Colchis Books, 1960. 128 p.
15. Seaton B. *The Language of Flowers: A History*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2012. 234 p.

References:

- Andreeva Yu. S. Louis Caravaque and Secularization of Russian Art. *Vestnik Yuzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Sotsial'no-gumanitarnyye nauki (Bulletin of the South Ural State University. Series: Social Sciences and Humanities)*, 2017, vol. 17, no. 4, pp. 66–76. DOI: <http://dx.doi.org/10.14529/ssh170409> (in Russian)
- Andronova I. O. "Japonism" in the Russian Interior in the Second Half of the 19th – Early 20th Century. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv (Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts)*, 2008, no. 1, pp. 256–259. (in Russian)
- Belova Yu. N. From Watteau's Pastoral to Gainsborough's "Idyll". *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta (Vestnik of Saint Petersburg University)*. Series 15: Arts, 2015, issue 4, pp. 13–27. (in Russian)
- Benoit A. Beauty Search. *Mir krasoty (Beauty World)*, 1899, no. 3–4, pp. 36–39. (in Russian)
- Chezina Yu. I. *Kostimirovannyi portret v russkom iskusstve 18 veka kak otrazhenie dukha epokhi (Costume Portrait in Russian Art in the 18th Century as a Reflection of Zeitgeist): PhD Thesis*. Saint Petersburg, 2006. 280 p. (in Russian)
- Gomberg-Verzhbinskaia E. P. *Peredvizhniki (The Wanderers)*. Leningrad, Iskustvo Publ., 1970. 235 p.
- Hyde E. *Cultivated Power: Flowers, Culture, and Politics in the Reign of Louis XIV*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press Publ., 2005. 368 p.
- Klot, von J. *Am Anfang war der Apfel. Die Frucht in Malerei und Graphik des 20. Jahrhunderts*. Berlin, EDITION BRAUS Publ., 2003. 200 p. (in German)
- Koroleva I. A. Lifetime Portraits of Elizaveta Petrovna as a Source of Visual Image of Power and Reign of the Empress. *Izvestiia Saratovskogo universiteta. Novaia seriia. Serii: Istoriia. Mezhdunarodnye otnosheniia (Izvestiya of Saratov University. New Series. Series: History. International Relations)*, 2018, vol. 18, issue 3, pp. 283–289. DOI: <https://doi.org/10.18500/1819-4907-2018-18-3-283-289> (in Russian)
- Kostiukhina M. *Detskii orakul. Po stranitsam nastol'no-pechatnykh igr (Children's Oracle. By Desktop-printed Game Pages)*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2013. 656 p. (in Russian)
- Lehner E. and J. *Folklore and Symbolism of Flowers, Plants and Trees*. Istanbul, Colchis Books Publ., 1960. 128 p. (in Russian)
- Seaton B. *The Language of Flowers: A History*. Charlottesville, University of Virginia Press Publ., 2012. 234 p.
- Turchin V. S. Romanticism in Russian Portrait Painting. *Khudozhnik (Artist)*, 1968, no. 11, pp. 46–49. (in Russian)
- Vdovin G. V. *Persona — Individual'nost' — Lichnost'. Opyt samopoznaniia v iskusstve russkogo portreta 18 veka (Person — Individuality — Personality. Experience of Self-knowledge in the Art of the 18th-Century Russian Portrait)*. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2005. 248 p. (in Russian)