

УДК 882.09-93 (09)

О.Н. Челюканова

Типология портрета в русской детской литературе 50-80-х гг. XX века¹

Аннотация. В статье выделяется несколько видов образа портрета в русской детской литературе 50-80-х гг. XX в. Рассматривая портрет с точки зрения его родства с портретом как произведением живописи, автор говорит о таких его видах, как автопортрет, портрет-двойник и портрет-маска. Говоря о функциональной специфике портрета, выделяет оживший портрет, кинематографический портрет, портрет-интертекст, аналитический и психоаналитический портрет.

Ключевые слова: детская литература, портрет, конвергенция, внутрилитературный синтез, экфрасис, интертекст, кинематографичность, психоанализ.

O.N. Chelyukanova

The typology of the portrait in Russian children's literature in the 50-80 years of the XX century

Summary. The article highlights several types of the portrait image in the Russian children's literature in 50-80 years of the XX century. Looking at the portrait from the point of view of its relationship with the portrait as a work of art, the author identifies such his types, as a self-portrait, a double portrait and a portrait-the mask. As for the functional specificity of the portrait, there are revived portrait, cinematographic portrait, portrait-intertext, analytical and psychoanalytical portraits.

Keywords: children's literature, portrait, convergence, intraliterary synthesis, ecphrasis, intertext, cinematography, psychoanalysis.

Интенсивные процессы конвергенции (сближения) искусств, в том числе литературы и пространственных искусств, позволили придать новую окраску традиционным видам художественного образа, таким, как портрет, пейзаж, интерьер. В детской литературе разрабатываются новые типы портрета именно благодаря выразительным формам жанрового внутрилитературного синтеза. Детская литература 50-80-х гг. XX в. испытывает повышенный интерес к внутреннему миру человека, нюансам в описании его личности, и вследствие этого портрет оказывается наиболее значим среди других видов художественного описания. При этом в детской литературе рассматриваемого периода часто не случайно возникает образ портрета как жанра живописи,

т.е. зачастую писатель прибегает к экфрасису, позволяющему через образ живописного полотна расширить содержательный план произведения, указать на поэтическое, психологическое и даже лирическое в портретах, которым соположен экфрасис. Вопрос о синтезе живописи и литературы в портрете, о типологии портрета волновал отечественных исследователей литературы уже в 30-х гг. XX в., затем эту традицию продолжили исследователи более позднего периода [1; 2; 3; 4]. В 1967 г. Б.Е. Галанов в своей книге «Искусство живописи» обратился к проникновению художественных средств живописи в литературный портрет [5]. Новый разворот этой проблемы нашел отражение в монографии Л.Н. Дмитриевской «Пейзаж и портрет: проблема опре-

¹ Статья выполнена в рамках гранта в форме субсидии на поддержку научных исследований в рамках реализации мероприятий 1.1-1.5 федеральной целевой программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009-2013 годы.

деления и литературного анализа (пейзаж и портрет в творчестве З.Н. Гиппиус)» (2005) [6]. Этому вопросу также касаются исследования Н.А. Дворяшиной, Г.Ю. Завгородней, Н.А. Игониной, И.Г. Минераловой и др. [7; 8; 9; 10; 11].

Необычайно богатый материал в области синтеза живописи и литературы дают как раз произведения В. Медведева, и прежде всего роман «Свадебный марш» (1974), герой которого, Алик Левашов, постигает мир через «процесс и результат» рисования, и страницы романа наполнены его рисунками, прежде всего портретами других персонажей. В романе портрет предстает как чистый лист, на котором жизнь оставляет свои знаки. По портретам, созданным Аликом, можно проследить внутренний сюжет произведения. Не случайно их так много: для героя они очень значимы. Галерея портретов оказывается динамическим психологическим портретом персонажа. Он словно пытается остановить какие-то значимые мгновения сюжета, тем самым сконцентрировав внимание на лицах, характерах, поступках.

Нередко герои Медведева и других детских писателей этого периода обращаются к образам известных полотен, изображающих людей. Как отмечает Г.Ю. Завгородняя, в литературных произведениях «целый ряд описаний внешности героев подается через обращение к конкретным художественным образцам или творческой индивидуальности того или иного художника» [10, 116]. В детской литературе 50-80-х гг. XX в. специфика такого рода синтеза заключается в том, что описание внешности далеко не всегда оказывается значимым, на первый план выходит преимущественно сопоставление личностных качеств персонажей или переживаемых ими жизненных ситуаций. В произведениях других детских писателей этого периода также можно обнаружить очень интересные случаи интерпретации образа портрета. Анализ образа портрета в произведениях для детей и о детях в русской литературе 50-80-х гг. XX в. позволил выделить несколько видов этого образа. Если рассматривать портрет в литературном произведении прежде всего с точки зрения его родства с портретом как произведением живописи, то нужно говорить

о таких видах портрета, как автопортрет, портрет-двойник и портрет-маска.

1. Автопортрет

Главный герой «Свадебного марша» В. Медведева Валентин Левашов – талантливый семнадцатилетний художник – не раз на страницах романа создает и комментирует собственный портрет. Интересны его самоинтерпретации в «Автопортрете с Юлой» по мотивам «Автопортрета с Саскией» Рембрандта, когда на первый план выходит его стремление к творчеству и чувство к Юле; рефлексия брошенности в зарисовке «Вчера я на «Волгу» смотрела»; переживание одиночества и необходимости в мудром, понимающем собеседнике («Ищу философа»). Наиболее полным предстает самораскрытие Валентина в рисунке, с помощью которого он пытается объяснить свое душевное состояние Мужчине. Как Все: «А я достал из кармана свой автопортрет и говорю: «Вот это я, а в середине в виде аквариума – это моя душа... А на душе у меня, как в аквариуме, сейчас. Аквариум зарос, джунгли, ветви торчат из воды. Вода мутная-мутная, а в мутной воде в стеклянной бочке плавает одичавшая золотая рыбка. Вот эта золотая рыбка – она одичавшая. Она плавает в аквариуме моей души» [12, 123]. Этот автопортрет отражает смятение, которое царит в мыслях и в чувствах героя, его стремление разобраться в себе, найти в себе самое ценное, осознать и сберечь это.

2. Портрет-двойник

Двойники большинства персонажей в романе «Свадебный марш» – это их портреты, нарисованные Валентином. Любимую девушку Юлу он изображает чаще всего. Показателен в этом отношении другой портрет-двойник Юлы – это женщина, изображенная на «дурацкой литографии в рамке, на которой был изображен мужчина вроде Каренина, в сюртуке. Он сидел в кабинете за столом, а у ног его полусидела молодая женщина с белокурыми распущенными волосами и в такой позе, будто она просила у Каренина прощения – за измену, наверное» [12, 76-77]. Эта дешевая и плохо выполненная литография отражает сущность девушки, оказавшейся корыстной и неверной, не пощадившей чувства человека, который ее любит, а сюжет, напоминающий сюжет романа Толстого

«Анна Каренина», намекает на скорую измену героини. Так оказывается, что главный герой переносит центральный конфликт произведения на созданный им самим портрет и разрешает его внутри портрета раньше, чем в жизни.

Двойником девушки предстает и юная невеста с картины Пукирева «Неравный брак», и Саския Рембрандта, и женщина в черном Левитана. Таким образом, можно отметить, что Валентин пытается осознать Юлу, ее личность, поведение и поступки, словно подставляя ее образ в шаблонные, устоявшиеся социальные и нравственные ситуации, которые и находят свое образное выражение в общеизвестных сюжетах классических произведений мировой и отечественной живописи. Собственные же размышления героя о ней воплощаются в шаржевый «стареющий» портрет, который охарактеризован как «беспощадный».

Иногда двойник с портрета наделяется свойством выполнять те или иные функции оригинала. Так, Валентин, не желая позировать обнаженным, оставляет художнице вместо себя рисунок: «Вот вам моя обнаженная натура!» [12, 131]. Следующий этап в этом процессе приобретения двойником самостоятельности – способность портрета обрести плоть и кровь и жить вместо своего оригинала. Валентин ничего не знает о женихе Юлы, кроме возраста: «немножко пожилой», а именно ему 38 лет. Как всегда, думая в категориях живописи, он находит ему зримое воплощение – старика сановника, жениха с картины Пукирева. Этот образ постепенно принимает в его сознании реальные черты, вызывает на себя всю ненависть к удачливому сопернику, рождает по-юношески бескомпромиссное и необдуманное стремление действовать, восстанавливая справедливость. И, наконец, образ пукиревского жениха метонимически переносится на совершенно постороннего пожилого человека по двум признакам: возраст и соседство с молодой девушкой. Захваченный созданной им самим иллюзией, Валентин обличает старика, передает ему привет – «письмо от художника Пукирева» – брошенную самим Валентином карикатуру. Именно эта карикатура-послание и разрушает иллюзию: в результате громкого скандала выясняется, что перед Валентином отец и дочь.

Иногда портрет оказывается не полным, а частичным двойником персонажа. Так, образ Федора Левашова, отца Валентина, много лет назад словно раздвоился: в реальности остался заурядный, никому не известный музыкант из ничем не примечательного оркестра, не подающий больше надежд, – но при этом в течение многих лет портрет, написанный Гронским, хранит его талант, его голос и славу, яркие краски его личности, которые, казалось бы, ушли безвозвратно.

Портрет Беллинсгаузена в повести В. Крапивина «Оранжевый портрет с крапинками» (1985) появился в результате обратного метонимического процесса: маленький герой, осознавая свое духовное родство со знаменитым мореплавателем, назначает его своим двойником и наделяет чертами, которые могли бы указать на это сходство: «Он даже похож на меня немножко, и волосы такие же... Ну, там не цветной портрет, но я же все равно знаю» [13, 21].

3. Портрет-маска

В романе В. Медведева «Свадебный марш» портрет-маска несет особую функцию: маски присваиваются персонажам, жизненная позиция которых непонятна или неприятна главному герою Валентину. Для «умопомрачительного мужчины» Алик рисует целых пять вариантов портрета, которые предстают равноправными, равнозначными. Пять вариантов портрета – не более чем пять разных масок лицемерного и фальшивого человека, рассуждающего о любви цинично и пошло, напомнимшего Алику «старого Умпу, ненавидящего все и всех, никому и ничего не верящего» [12, 41]. Масками можно считать портреты Умпы, Сулькина и Проклова в зоопарке. Карикатурные, преувеличивающие недостатки изображения достаются, таким образом, однотипным персонажам (на это намекает и сходство внутренней формы слов «Умпа – умопомрачительный»). Образы звериных масок-портретов близки маскам волков, лис и зайцев одноклассников главной героини повести В. Железникова «Чучело» (1981).

Маской кажется и лицо Гронского: оно выглядит неестественно молодым, чужим на его теле «старого мужчины», лицом даже не

человека, а вечно купидона, юного мифического существа. Валентину «всегда хотелось нарисовать ему фломастером морщинки» – эти слова сказаны словно не о живом человеческом лице, а о листе бумаги [12, 136].

Лицо мальчика Фаддея из «Оранжевого портрета с крапинками» не раз предстает как «портрет», словно независимо от общего облика героя, а точнее, подменяя его собой: «В неярких лучах за стеклом, как на глянцевой фотобумаге, проявился знакомый веснушчатый портрет с расплюснутым носом» [12, 44]. С помощью этой метонимии автор подчеркивает главное во внешности ребенка: веснушки и расплюснутый нос.

Говоря о функциональной специфике портрета в произведениях детских писателей 50-80-х гг. XX в., выделим такие его виды, как оживший портрет, кинематографический портрет, портрет-интертекст, аналитический и психоаналитический портрет.

1. Портрет-интертекст – портретное описание, опирающееся на литературные или художественные штампы. Практически любой портрет в романе В. Медведева интертекстуален, т.к. содержит скрытые или явные отсылки к произведениям живописи, скульптуры, архитектуры, литературы, причем их авторы называются здесь же: Валентин пишет свои автопортреты на сюжеты Рембрандта («Автопортрет» с Саскией), Н. Ге («Что есть истина?»), Юлу изображает в виде Саскии или в виде «женщины в черном» по мотивам полотна Левитана «Осенний лес» и т.д. Иногда портрет персонажа воссоздается исключительно ассоциативным способом, посредством интертекстуальных деталей:

«- Вы меня путаете с картиной «Дети, бегущие от грозы». Разве я похож на тех двух детей сразу?

- Нет, не похожи... Сейчас вы похожи на грозу, которая в начале мая» [12, 59].

В повести «Оранжевый портрет с крапинками» библиотекарь Юля воспринимает читательские карточки как портреты детей: книги, которые читают дети, становятся основным характеризующим фактором. Особое внимание уделено главному герою Фаддею. «Читательские интересы Фаддея Сеткина были крайне

разнообразны. Если не сказать – беспорядочны. «Приключения Электроника» и «Оливер Твист», «Словарь юного астронома» и «Воспоминания о сынах полков», «Сказки народов Севера» и «В плену у японцев» капитана Головнина. А еще – «Казачьи» Толстого, «Мальш и Карлсон» и «Мифы Востока...» [13, 46].

2. Оживший портрет. Портрет утрачивает свою статичность и из раз и навсегда заданной картины превращается в живую, динамичную сценку. У Радия Погодина сам процесс создания картины связывается с умением художника уловить внутреннюю динамику будущего полотна, рассмотреть закономерности бесконечного движения красок и форм. Сережка «сидел долго, вглядываясь в трещины, в бугры штукатурки и неожиданные карнизы выступающей плинфы – древнего новгородского кирпича. И странно, дощатая заплата, дивно пахнувшая сосной, вдруг придала движению стен и каменных сводов иллюзию бесконечности. Тени текли перед Сережкиными глазами, отдавая видимые горизонты и предметы, отбрасывающие тень, словно он поднимался к некой вершине, откуда дано ему все узреть. Тени переливались по неровным лепным стенам, то сгущаясь, то ослабляя тон, то голубые, то сиреневые, то розовые, то в неожиданно светлую желтизну. ... Иногда... стена ломалась, казалось бы, пластичные линии, не соглашались с ними – их приходилось соскребать, забеливать и искать новые» [14, 9].

Рисунки Валентина, героя романа В. Медведева «Свадебный марш», продолжают существовать и за пределами бумажного листа, плавно перетекают в реальную действительность, становятся ее частью. «Я взял блокнот и нарисовал себя за рулем «Волги». Затем я нарисовал Эдуарда Бендарского за рулем американского наишикарнейшего «ягуара». На первом плане со спины я нарисовал Юлу и под этим рисунком подписал: «Вчера я на «Волгу» смотрела...» Потом сделал из этого рисунка голубя и пустил его в небо. Голубь перелетел кусты и исчез за яблонями» [12, 54].

Фаддейка из «Оранжевого портрета с крапинками» В. Крапивина рассказывает о собственном портрете, который нарисовал художник «Почти одними рыжими красками»

[13, 52]. Юля не видит портрета, т.к. художник увез его с собой, и получает представление о нем только по этой цветовой характеристике – явно недостаточная информация, когда речь идет о живописи. Но описание самого мальчика, его характера, ярких штрихов внешности позволяет читателю составить впечатление об этом портрете: «золотистый глаз Фаддейки засиял», «огненные клочья, рвущиеся из-под шапки», «взгляд с насмешливой искрой», «улыбка-полумесяц» [13, 55] – так образ главного героя становится лучшей иллюстрацией к его же портрету.

3. Кинематографический портрет

Такой портрет вырастает в небольшой ролик, приобретает несвойственные для него черты сюжетности, сценарности, получает музыкальное сопровождение и наделяется яркой красочностью – и в результате читатель словно наблюдает происходящее из зрительного зала.

Художник Сережка из повести Р. Погодина «Красные лошади» видит своих персонажей в импрессионистических ярких, но неожиданных красках, в движении, в динамике: «В том бы углу старика надо нарисовать зеленого, а тут девок розовых. Будто они убегают и хохочут» [14, 14]. Портрет в рассказе неотделим от пейзажа реального и пейзажа-картины, от образов лошадей, который лейтмотивом проходит сквозь произведение:

«Тысячи красных русел и руслиц змеились между трав и кустарника; по ним еще бежала вода, она звенела со всех сторон, порождая в Сережкином воображении картину: голубые и зеленые лошади холодных тонов, красные глиняные горшки, пестрые усатенькие свистульки и девушка, которая куда-то уходит. «Еще мужика нужно темного», – подумал Сережка. Но темный мужик никак не влезал в композицию» [14, 28]. Описание человека, потребность в этом описании, таким образом, возникает в сознании героя не случайно: портрет призван дополнить картину в колористическом и семантическом отношении, показать место и роль человека в картине, а через нее – в мире.

Роман В. Медведева «Свадебный марш» кинематографичен по своей природе, эта черта присуща и образам портрета. Как отмечает А. Михалков-Кончаловский, «кинемато-

графично то, что написано зримо, наглядно, физически конкретно. Скажем, Эйзенштейн в подтверждение кинематографичности Пушкина разбирает строки из «Полтавы». Все замечательно наглядно, можно, не выбрасывая ни слова, дробить текст на кадры режиссерского сценария» [15, 143]. Подобным образом можно проанализировать и любой из предстоящих в романе Медведева портретов, созданных рукой Алика. Человек изображен в динамике, в действии, словно в эпицентре события, причем окружающие персонажи показаны в ролях второго плана, их основная функция заключается в том, чтобы создать динамику вокруг главного героя созданного Валентином рисунка.

4. Аналитический портрет позволяет вскрыть сущность того или иного явления, показать наиболее характерные черты личности персонажа. В романе «Свадебный марш» к числу аналитических можно отнести карикатуры и шаржи, созданные Аликом. Это связано со спецификой мышления главного героя. Сестра Наташа говорит о нем: «Художники рисуют рисунки, а ты думаешь рисунками» [12, 51]. Размышления Алика о повседневной жизни, об окружающих, на философские темы – все это отражается в его рисунках. Карандаш движется по бумаге одновременно с мыслью героя, иногда опережая ее, иногда следуя за ней, иногда набрасывая ее вербальное выражение, но всегда в диалоге, в полифонии. Так возникают очень интересные, подчас необходимые авторские комментарии к портрету. Вот один из аналитических автопортретов Валентина: «Я вытащил из кармана блокнот и набросал картину Николая Ге «Что есть истина?». Понтий там вопрошает Христа. Только вместо Понтия я изобразил себя, и еще я перед словом «что» поставил большую букву «В». Получилось: «В что есть истина?». То есть в «Что?», в «Где?», в «Почему?», в «Что случилось?». Особенно в «Что случилось?». Это я все объяснил Наташе. Ну, в общем, истина не в самой истине, а в ее поисках. Ну, в том, чтобы докопаться до нее...» [12, 54]. Закономерности появления аналитического портрета Валентин осмысливает следующим образом: «Я изучал ее, как художник, пишущий портрет: надо же проникнуть за кулисы лица, прямо в душу» [12, 62].

Портрет, по мысли Валентина, должен предельно точно отражать тончайшие движения души: «Может, Эдуард через Умпу действовал. Тогда, конечно, картина совсем другая. Не тот портрет Бендарского. Надо перерисовать. Как говорит Гронский, человек в жизни редко на себя похож и очень часто скрывает «главную идею своей физиономии» [12, 29].

У Радия Погодина аналитический портрет закономерно и логично вписывается в стилистические рамки импрессионизма:

«А пионеры? Почему пионеры квадратные?

- Они же в трусах, – ответил Сережка.

- А пионерки? Почему треугольные?

- Они же в юбках, – ответил Сережка»

[12, 16].

Не только образы, нарисованные Сережкой, но и реальные люди характеризуются необычным качеством – способностью или неспособностью «помещаться» или «не помещаться» в картину». Нужно отметить, что образы животных или неживой природы, предстающие на картинах, не рассматриваются в рамках этой ценностной шкалы. Скажем, красные лошади – всепроникающий образ, который и на картине, и в реальной жизни не знает материальных границ. Человек же, по мысли художника Сережки, должен иметь свое верное место в композиции картины. Можно сказать, что понятие «поместиться в картину» – это метафора, обозначающая умение осознанно и творчески найти свое верное место в жизни, вписаться в ее «композицию», найти гармоничные и правильные взаимосвязи с другими ее «персонажами», будь то человек, животное или неживая природа. Дается эта способность лишь истинно живому, гармоничному, талантливому, – например, самому Сережке: «- Темный мужик в картину не помещается, – искренне сокрушаясь, сказал Сережка. – И я тоже...

- Ты поместишься» [14, 27].

5. Портрет-психоанализ, в котором скрытые движения души героя портрета или главного героя произведения вскрываются с помощью метафор, намеков, специально предпринятого анализа. Таков портрет-сон Валентина «Осенний день» в романе В. Медведева «Свадебный марш». Жанр этой картины синкретичен: это и пейзаж (фоном для картины служит левитанов-

ский «Осенний день», и портрет (изображение Юлки); здесь присутствует элемент палимпсеста, т.к. образ молодой женщины в черном был вписан в картину художником Николаем Павловичем Чеховым, братом А.П. Чехова; кроме того, картина эта соприкасается с разными уровнями реальности: экскурсия в Третьяковской галерее – очевидно, реальное воспоминание Валентина, реальная картина Левитана «Осенний день», картина, какой ее воспринимает Валентин как художник, он сам внутри картины и, наконец, сон героя как пространство, в котором существует эта картина. В этом портрете-пейзаже на первый план выходят чувства и мысли героя, который предчувствует потерю любимой девушки, но пока еще не может смириться с этой потерей, отвергает саму вероятность этого вопреки происходящему. Сон Валентина насыщен юнгианскими символами, характеризующими сферу бессознательного: лес, деревья, дорога, женский образ (позитивная Мать), его внезапное и необратимое исчезновение, блуждания героя – с их помощью выстраивается интересный понятийный ряд: осмысление собственной жизни / поиск верного пути / невозможность найти его в данном семантическом контексте, т.е. в рамках отношений с этой девушкой. Так, уже на первых страницах романа автор намекает на его основное содержание и на финал: отношения Валентина с Юлой мучительны, запутанны, девушка самоустранилась из них, а все поиски ее ни к чему не приводят. Символично и исчезновение Юлки: в начале сна герой совершенно убежден в ее присутствии на картине (иначе говоря, в его жизни) и упрямо не желает слушать доводов экскурсовода (метафора здравого смысла?), убеждающей его в обратном. Эта любовь не имеет перспективы – и «исчезающий» портрет Юлы становится предвестником этого. Все портреты Юлы в романе так или иначе содержат мотив исчезновения или ухода героини: в «Автопортрете» по мотивам Рембрандта Юла спрыгнула с колен героя и вылезла через окно в сад, где стоит машина Бендарского; в рисунке «Вчера я на «Волгу» смотрела» Юлка нарисована со спины, а ее симпатия к Альке датирована вчерашним днем. Таким образом, изображения Юлы выражают то, что Валентин

уже смутно ощущает, но еще не готов принять: девушка потеряна для него навсегда.

В повести «Оранжевый портрет с крапинками» предстает целая череда необычных портретов главного героя Фаддея, которые раскрывают его душу. Например, песня про рыжих коней. Образ огненно-рыжего коня, полного сил и жизни, рвущегося в бой, отражает и внешность веснушчатого мальчика, и его неумную энергию, стремление насытить каждую минуту своей жизни событиями, динамикой. Еще один портрет Фаддея, выполненный в необычной «технике», прекрасно выражает его сущность – «небольшая охапка садовых оранжево-морковных лилий с длинными лепестками. Лепестки усеивала россыпь темно-коричневых крапинок ... Не было лица, но Фаддейка, озорно, с золотой своей искоркой, глядел на Юлю из путаницы растрепанных вихров и россыпи веснушек» [13, 18]. Любимая планета Фаддейки – Марс – также выступает своего рода портретной характеристикой: «Этот Марс представился Юле не хо-

лодным и покрытым красными песками, а добрым и теплым. Сплошь поросшим вот такими оранжевыми крапчатыми цветами. Над ковром этих цветов, над выпуклым красно-апельсиновым полем под лилово-синим густым небом расстился в беге огненный конь. И стоял у него на спине Фаддейка – с разметавшимися волосами, в сбившейся рыжей майке, веселый и ловкий. Смеялся, качаясь и взмахивая тонкими руками...» [13, 43].

Представленная типология портретов в произведениях детской русской литературы 50-80-х гг. XX в. условна, т.к. в одном и том же образе портрета можно усмотреть черты двух и более типов, выделенных нами. Соприкасаются в некоторых своих признаках и функциях автопортрет, аналитический портрет и портрет-психоанализ; портрет-маска и портрет-двойник; оживший и кинематографический портрет. Поэтому данная типология может и должна быть подвергнута дальнейшей систематизации и детализации.

Литература

1. Жинкин Н.И. Портретные формы // Искусство портрета. М.: Гос. Акад. худож. наук, 1928. С. 7-53.
2. Гарбичевский А.Г. Портрет как проблема изображения // Искусство портрета. М.: Гос. Акад. худож. наук, 1928. С. 53-76.
3. Шапошников Б.В. Портрет и его оригинал // Искусство портрета. М.: Гос. Акад. худож. наук, 1928. – С. 76-86.
4. Алпатов М. Очерки по истории портрета. М. – Л.: Искусство, 1937. 96 с.
5. Галанов Б.Е. Искусство портрета. М.: Сов. писатель, 1967. 207 с.
6. Васильев С.А. «... Золотописьмо тончайших жил...» (Литература и другие виды искусства). М.: МГПИ, 2007. 160 с.
7. Дворяшина Н.А. Феномен детства в прозе символистов (К.Д. Бальмонт, З.Н. Гиппиус, Ф. Сологуб). Сургут: РИО СурГПУ, 2009. 291 с.
8. Дмитриевская Л.Н. Пейзаж и портрет: проблема определения и литературного анализа (пейзаж и портрет в творчестве З.Н. Гиппиус). Ярославль: Литера, 2005. 135 с.
9. Игонина Н.А. Способы лиризации в малых жанрах русской классической прозы: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. М., 2011. 176 с.
10. Завгородняя Г.Ю. Стилизация и стиль в русской классической прозе. М.: Литера, 2010. 276 с.
11. Минералова И.Г. Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма. М.: Изд-во Лит. ин-та им. А.М. Горького, 2006. 272 с.
12. Медведев В. Свадебный марш. М.: Советская Россия, 1981. 204 с.
13. Крапивин В. Оранжевый портрет с крапинками. М.: Издательство АСТ, 2005. 237 с.
14. Погодин Р.П. Красные лошади. М.: Детская литература, 1986. 398 с.
15. Михалков-Кончаловский А.С. Парабола замысла. М.: Искусство, 1977. 232 с.

References

1. Zhinkin N.I. Portretnye formy // *Iskusstvo portreta*. M.: Gos. Akad. hudozh. nauk, 1928. S. 7-53.
2. Garbichevskij A.G. Portret kak problema izobrazhenija // *Iskusstvo portreta*. M.: Gos. Akad. hudozh. nauk, 1928. – S. 53-76.
3. Shaposhnikov B.V. Portret i ego original // *Iskusstvo portreta*. M.: Gos. Akad. hudozh. nauk, 1928. S. 76-86.
4. Alpatov M. Oчерki po istorii portreta. M. – L.: *Iskusstvo*, 1937. 96 s.
5. Galanov B.E. *Iskusstvo portreta*. M.: Sov. pisatel', 1967. 207 s.
6. Vasil'ev S.A. «... Zolotopis'mo tonchajshih zhil...» (*Literatura i drugie vidy iskusstva*). M.: MGPI, 2007. 160 s.
7. Dvorjashina N.A. Fenomen detstva v proze simvolistov (K.D. Bal'mont, Z.N. Gippius, F. Sologub). Surgut: RIO SurGPU, 2009. 291 s.
8. Dmitrievskaja L.N. Pejzazh i portret: problema opredelenija i literaturnogo analiza (pejzazh i portret v tvorchestve Z.N. Gippius). Jaroslavl': *Litera*, 2005. 135 s.
9. Igonina N.A. Sposoby lirizacii v malyh zhanrah russkoj klassicheskoj prozy: dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.02. M., 2011. 176 s.
10. Zavgorodnjaja G.Ju. Stilizacija i stil' v russkoj klassicheskoj proze. M.: *Litera*, 2010. 276 s.
11. Mineralova I.G. Russkaja literatura Serebrjanogo veka. Pojetika simvolizma. M.: Izd-vo Lit. in-ta im. A.M. Gor'kogo, 2006. 272 s.
12. Medvedev V. Svadebnyj marsh. M.: Sovetskaja Rossija, 1981. 204 s.
13. Krapivin V. Oranzhevyy portret s krapinkami. M.: Izdatel'stvo AST, 2005. 237 s.
14. Pogodin R.P. Krasnye loshadi. M.: Detskaja literatura, 1986. 398 s.
15. Mihalkov-Konchalovskij A.S. Parabola zamysla. M.: *Iskusstvo*, 1977. 232 s.