

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

*На правах рукописи*

**АЛФЕРОВА  
НАТАЛЬЯ ВАСИЛЬЕВНА**

**ФУНКЦИИ ПОРТРЕТА В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ**

Специальность 24.00.01 – теория и история культуры

**АВТОРЕФЕРАТ**  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата культурологии

Санкт-Петербург  
2006



Работа выполнена на кафедре музейного дела и охраны памятников  
Санкт-Петербургского государственного университета

**Научный руководитель:** доктор философских наук, профессор Татьяна  
Витаутасовна Чумакова

**Официальные оппоненты:** доктор философских наук  
профессор Вадим Викторович  
Прозерский

кандидат культурологии  
Людмила Борисовна  
Михайлова

**Ведущая организация:** Санкт-Петербургский  
государственный морской  
технический университет

Защита состоится 22 сентября 2006 года в 16.00 часов на заседании  
диссертационного совета Д.212.232.55 по защите диссертаций на соискание ученой  
степени доктора наук в Санкт-Петербургском государственном университете по адресу:  
199034, Санкт-Петербург, В.О., Менделевская линия, д. 5, философский факультет, ауд.  
16.7

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке им. М. Горького Санкт-Петербургского государственного университета

Автореферат разослан « \_\_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2006 г.

Ученый секретарь  
Диссертационного совета,  
Кандидат философских наук, доцент



А.А. Никонова

**Актуальность исследования** Гуманитарные исследования последних десятилетий отличает рост интереса к проблеме человека и его презентации в художественной культуре. В современных условиях портрет рассматривается как самый достоверный из жанров, благодаря присущей ему документальности, и обусловленному эпохой художественному обобщению образа. Портрет как особый жанр является самым многозначительным: философским, социальным, эстетическим, психологическим “отпечатком культурного языка эпохи, личности”, и в силу своей жанровой специфики он обладает большей, нежели другие жанры, художественной концентрацией модели мира и человека (Ю. М. Лотман). В культурологическом и историко-психологическом планах феномен портрета и его функции предстают как явления, зависящие одно от другого и изменяющиеся по мере изменения одного из явлений.

Портрет как форма “художественно-образного человековедения” (Т.С. Юрьева) дает возможность выявить типологию личности в социокультурной динамике. Между образом человека в художественном произведении и концепцией личности в определенной культурной ситуации устанавливаются взаимоотношения, подлежащие пристальному и разнообразному изучению, потому что “исследование портрета связано с выяснением кардинальных проблем общей истории и теории искусства, и даже выходит за эти обширные пределы” (А. А. Сидоров). Портрет отражает изменения, происходящие в мировоззрении людей на определенном историческом этапе, что так же определяет культурную ситуацию и подходы к передаче личности. Так, например, догмат об иконопочитании и тесно связанная с ним идея обожения человека, определили особую роль иконных образов. На этой основе строится одна из важнейших функций православного образа. Отсюда, особая роль иконных образов святых и, позже, портретных образов, которые занимают в истории сознания и культуры России свое, совершенно особое место (“жизненное пространство”), а отношение к ним заключает в себе исторически сложившиеся стереотипы, способные пролить свет на оформленный и бессознательный исторический опыт. Представляется, что функции портрета, рассматриваемые в данном контексте, являются важной частью культурного опыта в целом, и без их самоосмысления общество обречено топтаться на месте, рискуя утратить историческую самобытность.

Изучая явление портрета в культуре, как воплощение личностного идеала, “частицу духовного опыта бесконечной череды поколений” (М. С. Каган), его функционирование, необходимо принять во внимание не только степень реализации этого идеала, но желание и возможность для человека идентифицироваться с ним на разных исторических этапах.

Актуальность исследования определяется необходимостью целостного историко-культурного осмысления функций портрета в отечественной культурной традиции.

#### **Степень научной разработанности темы.**

Проблема исследования функции портрета в русской культуре является междисциплинарной и находится на стыке многих гуманитарных дисциплин.

Интерес к закономерностям, определяющим специфику художественных произведений различных исторических эпох и стран, возник достаточно давно. Автор фундаментальной «Истории истории искусства» Жермен Базен связывает появление основ такого подхода с именем Ипполита Тэна, который объяснял феномены искусства влиянием климатических факторов.

В России, как нигде, исторические условия способствовали формированию самого широкого интереса к проблемам взаимосвязи художественного творчества с общественными институтами и идеями. В XIX в. в центре дискуссий оказались представления о роли искусства в обществе. В полемиках литературных критиков: В. Г. Белинского, Н. А. Добролюбова, Д. И. Писарева, - Н. Г. Чернышевский выдвинул идею социальной и исторической обусловленности эстетических идеалов (предвосхитив базовые предпосылки, исследуемые в последующем теоретиками социологии искусства).

Интерес к феномену портрета в это время занял значительное место в работах отечественных исследователей: В. Я. Адарюкова, А. П. Новицкого, Д. А. Ровинского, Г. Д. Филимонова, - которые заложили основы для дальнейшего изучения истории развития портретного жанра в русской культуре.

Следствием этого интереса стали многочисленные выставки, оказавшие большое воздействие на общероссийскую культуру своего времени: «Выставка русских портретов известных лиц XVI – XVIII вв.» (Санкт-Петербург, 1870), «Историко-художественная выставка русских портретов в Таврическом дворце в пользу вдов и сирот павших в бою воинов» (Санкт-Петербург, 1905), экспозиция «Два века русской живописи и скульптуры» (Париж, 1905. г.), «Выставка старинных картин» (Санкт-Петербург, 1908). Каталоги и словари, появление которых сопровождалось демонстрацией произведений, явились первыми изданиями такого рода в России.

В начале XX в. Я. А. Тугендхолд первым среди отечественных исследователей говорил о том, что портрет не «низший» жанр искусства, и его проблема далеко не так проста, как казалось многим в то время. Дальнейшие исследования портрета в многообразии своих аспектов разрабатывались в 1920-х гг. в среде, связанной с исследователями в ГАХН (Г. О. Винокур, А. Г. Габричевский, Н. И. Жинкин, Б. В. Шапошников).

В это же время развивается направление социотропной психологии, проблематика которой носит гуманитарно-теоретический характер, и ориентирована на изучение социокультурных факторов психической деятельности. В конце 1920-х годов важную позицию социопсихолога выразил Л. С. Выготский, который в написанной “Психологии искусства” утверждает: “Искусство есть общественная техника чувства, орудие общества, посредством которого оно вовлекает в круг социальной жизни самые интимные и самые личные стороны нашего существа”. В это время появляются работы представителей социокультурного направления: Г. В. Плеханова, А. А. Сидорова, А. А. Федорова-Давыдова, В. М. Фриче. В 1925-1931 гг. развивается социологическая секция Института археологии и искусствознания, входившего в Российскую ассоциацию научно-исследовательских институтов общественных наук (РАНИОН). Ее руководитель В. М. Фриче формулировал основную задачу секции как “построение социологии быта и искусства как дисциплины, устанавливающей закономерную зависимость и связь между определенными формами и типами общественных организаций и соответствующими им формами и типами материальной культуры”. В основу работы было положено “приложение метода исторического материализма к принципиальным проблемам археологии и искусствознания”. Публикации этого направления возобновились лишь в 1980-е годы.

Знакомство с научными трудами, посвященными изучению различных аспектов портретного жанра и портретных образов, показывает, что многосложность явления “портрета” порождает множество различных подходов к исследованию данного предмета. Специфика культурологического познания требует междисциплинарного подхода при изучении функционирования портретных образов в культуре. Поэтому неизбежным становится обращение к специальным исследованиям по изучению культуры, социологии, психологии. И это в первую очередь касается функционального подхода. Исследование функций портрета было бы невозможно без появления функционального подхода к исследованию искусства и культуры, который в 1970-х гг. был разработан М. С. Каганом, определившим культуру как систему бытия. Анализируя социальные функции искусства, он отстаивал идею полифункциональности. Вместе с тем, в отечественной литературе постепенно утвердилось понятие “художественная жизнь общества” (Ю. В. Перов, 1980, 2001). Такая терминология предполагает, что границы искусства как бы сливаются с рамками социума в целом. В то же время А. Н. Сохор (1981) говорит о “рассмотрении всех аспектов взаимоотношений искусства и общества” и даже о “взаимоотношениях человека и искусства”. В исследовании, напротив, искусство как бы выведено за рамки общества, представляется сторонним объектом, связанным с обществом лишь некими

взаимоотношениями. Такого рода противоречия в конце XX в. встречаются часто, даже в рамках одной и той же работы.

В ряде последующих работ теоретиков культуры Э. В. Соколова (1989.) и А. С. Кармина (1997), рассматривавших культуру как социальную систему, особое внимание было обращено на роль элементов культуры. При этом выделялись различные функции культуры: информационная, адаптивная, интегративная, коммуникативная и функция социализации. Одновременно, в русле эмпирической социологии искусства велось исследование аудитории искусства, изучение стимулов приобщения публики к разным видам искусства, статистический и количественный анализ процессов художественного творчества и восприятия О. А. Кривцуном (1998). В последние годы о возможностях осмысления функционирования культуры как пространства реализации ее ценностей, воплощения их в реальном бытии пишет В. П. Большаков (2002) и А. Я Флиер (2000, 2002). А. Я. Флиер, разделив функции культуры на универсальные уровни, в своих исследованиях подытоживает: "все функции культуры – социальные".

Однако направленность исследований культурологов до недавнего времени не позволяла им углубиться в фундаментальные проблемы портрета. Расширенное изучение проблем формообразования, стилевых и технических особенностей портрета оставалось преимущественно в сфере искусствоведческого знания. Фундаментальные по глубине выводы по истории русского портрета содержат труды историков искусства: М.И. Андрониковой М. В. Алпатова, А. Н. Бенуа, А. П. Белецкого, Г. К. Вагнера, Р. Ю. Вишпера, Г. Габричевского, И. Е. Даниловой, С. М. Даниэля, Евангуловой, Л. С. Зингера, Т. В. Ильиной, М. К. Каргера, Т. Л. Карповой, А. В. Лебедева, В. Н. Лазарева, Н. М. Молевой, Е. С. Овчинниковой, А. Б. Стерлигова, Г. Ю. Стернина, Л. И. Тананасовой и других.

В конкретизации принципов культурно-исторического подхода к проблеме развития портретного искусства следует опираться на труды отечественных специалистов в области истории и философии культуры, так как "выявление общекультурной роли актуального вида искусства может прояснить картину закономерностей исторической динамики видов искусств" (О. А. Кривцун).

В 20-е и 30-е годы в отечественной эстетике подобную задачу ставил перед собой И.И. Иоффе (1927,1933). Исследователь исходил из того, что "непереводимость языка одного искусства на язык другого есть доказательство не автономной специфики, а органической целостности художественной культуры", пытаясь вывести динамику видов искусств из особенностей общего познавательного процесса.

Аналогичные цели ставил в своих исследованиях по разработке теоретической модели движения литературного процесса, эволюции его литературных жанров

П.Сакулин (1925,1928). Его выводы базировались на понимании им типологии общенсторического процесса как результата подвижной иерархии ведущих форм общественного сознания.

Культурологические подходы к изучению искусства, использовавшиеся И. И. Иоффе, П. Н. Сакулиным, Т. Манро, А. Хаузером, получили развитие в современной эстетике. Наиболее важными стали труды специалистов, связанные с обоснованием необходимости типологического изучения культур. Мысль о неповторимом характере каждого типа культуры как целостного единства разрабатывалась Л.М. Баткиным. Он отмечал, что "понятие "стиля" или "типа" культуры посягает на целостно-человеческое духовное содержание". Близкой позиции придерживался Ю.М.Лотман, рассматривавший каждый культурный тип не в качестве этапа на пути к последующему, а как уникальное образование со своими внутренними имманентными правилами. В работах С.С.Аверинцева, Д.С. Лихачева, А.Ф.Лосева, анализируется, как общие характеристики культуры преломляются в жизни искусства, выводя на передний план тот, либо иной вид искусства, либо его жанр. Они подчеркивали, что анализ места и роли искусства в каждом историческом типе культуры может помочь обнаружить общие закономерности, обеспечивающие лидирующее положение отдельных видов искусства, их культуротворческие функции.

Особое влияние, на развиваемую в диссертации концепцию так же оказали работы: А. Н. Бердяева, С.Н. Булгакова, В. В. Бычкова, В. М. Живова, М. С. Кагана, А. М. Папченко, К. Б. Соколова, Б. А. Успенского, Г. Филимонова, П. Флоренского, Н. А. Хренова, Т. В. Чумаковой, Ш. М. Шукурова.

В исследовании проблем изучения психологических аспектов исследования портрета в настоящее время необходимо обращаться к фундаментальным разработкам в отечественной психофизиологии и культурологии: понимание культуры как адаптирующего механизма деятельности нации, культуры, любой социальной и биологической системы со своей специфической автобиографической памятью, установками восприятия художественных образов. Это работы К. В. Анохина, А. Г. Асмолова, А. Н. Леонтьева; Г. Е. Крейдлина, Э. С. Маркаряна, В. В. Нурковой, Д. А. Леонтьева; А. В. Соколова; К. В. Судакова, Л. В. Чермошкиной и др.

Работы, упомянутых здесь исследователей, создают фундаментальную научную базу для дальнейших исследований, делают возможной работу по изучению функций портрета на обширном материале русской культуры XI-XX вв.

**Цели и задачи исследования.** Исследовать функционирование портрета с точки зрения общих закономерностей культурно- исторического процесса в контексте отечественной культуры XI - XX вв.

Реализация этой цели обусловила постановку следующих задач:

- определить условия воздействия художественного портрета и установить общие закономерности его восприятия, утвердившиеся в культурно-историческом процессе;
- рассмотреть значение художественной установки как системы ожиданий, которая складывается в преддверии восприятия портретных образов (в древнерусской культуре);
- выявить и последовательно сопоставить культурно – обусловленные особенности мемориальной функции портрета в отечественной культуре;
- выявить и сопоставить основные социокультурные функции портрета;
- рассмотреть механизмы межличностной коммуникации в восприятии портрета;
- исследовать и сравнить типы художественного видения портретного образа (стереотипа) как знакового признака эпохи.
- определить место и значение рассматриваемой специфики бытования отечественного портрета в общей системе русской и западноевропейской материально-художественной культуры.

**Источники исследования:** В диссертации были использованы источники двух видов — художественные произведения (артефакты), и письменные (исторические, литургические и философские). Для исследования были привлечены материалы из собрания Российской национальной библиотеки (коллекции графического русского портрета В. Я. Адарюкова, Д. А. Ровинского, Ф. И. Тюменева, коллекция фотопортретов XIX-XX вв.), каталоги и альбомы научной библиотеки Академии художеств, Российской государственной библиотеки, фонды Государственного Русского музея, Государственного Эрмитажа, Государственной Третьяковской галереи, Государственного исторического музея, частных коллекций и архивов, а также постановления, законы и уставы Российской империи XVIII –XX вв., каталоги выставок и рецензии, материалы периодической печати, свидетельства современников.

**Объектом исследования** является наследие отечественного портрета в живописи, графике, фотографии. **Предмет исследования:** функции портрета в пространстве русской культуры.

**Границы исследования** определяются постановкой вопроса и очерчиваются хронологическими рамками - с XI в. по XX в. Такая широкая историческая ретроспектива



способствует постижению целостной картины функционирования портрета в разных слоях русского общества, попыткам выявления формирования национальных стереотипов поведения, зафиксированных в портретных образах. За пределами исследования остаются вопросы стилей, и отличия частного и группового портретов.

**Методологические основы диссертации** были определены сложностью и многогранностью изучаемой проблемы. Методологический принцип, положенный в основу изложения материала, заключается в комплексном подходе к изучению истории зарождения портретных образов и развития портретной живописи как к объекту, имеющему внутренние, обусловленные своей спецификой, закономерности, и как к процессу, детерминированному внешними условиями развития культуры.

Существуют принципиальные отличия между культурологическим и искусствоведческим анализом, так как сохраняется существенная область, свойственная лишь науке об искусстве. Предметом исследования здесь выступает преимущественно произведение высокого эстетического качества, и кроме того, вещь должна пройти проверку временем, найти свое место в системе художественных ценностей своей эпохи. Когда же произведение становится предметом культурологического анализа, то, "чем более обыденным и характерным для времени представляется памятник, тем более плотно он может выразить именно культурологический аспект эпохи, а не уровень творческой одаренности мастера или оригинальность художественных способов..." (И. В. Белинцева).

Соединение исторического подхода и метода генерализирующей индивидуализации (по Э. С. Маркаряну) позволяет дать значительно более широкую и перспективную интерпретацию культурно-исторического развития портретов - парсунов и портретных произведений, проследить органический процесс, в котором реализация внутренних закономерностей развития объекта могла быть осуществлена только путем взаимодействия с социокультурной средой, и посредством этого взаимодействия.

В работе над диссертацией в качестве инструмента исследования на основе комплексного подхода применены следующие методы: историко-культурологический, искусствоведческий, и герменевтический подход. Так же использованы сравнительный метод исследования, социокультурный, психологический подходы и семиотико-коммуникативный анализ, позволяющие с большей степенью полноты и достоверности определить картину функционирования сложного объекта - портрета в истории отечественной культуры.

Контент-анализ позволил рассмотреть функции портрета в широком контексте русской культуры, а факторный анализ – выделить основные факторы, способствовавшие зарождению и дальнейшей эволюции функционирования портретных образов.

В результате такого исследования создаются предпосылки для всестороннего изучения и обобщения материала по функционированию портрета.

**Основные научные результаты.** В работе произведен комплексный, культурно-исторический анализ функций портрета в русской культуре на примерах живописных полотен, графических работ и фотографии. Определены основные, культурно значимые функции портретирования: мемориальная, социальная и коммуникативная.

Впервые стали предметом специального научного исследования границы функционирования русского портрета (“малых” и “больших” форм), а также различные типов портретных образов в отечественной культуре, взятое в аспекте их генезиса. Такой подход к изучению материала потребовал поиска новых приемов анализа, пригодных для сфер, еще вчера не входивших в область культурологии. Представленная связная картина смен различных состояний развития портрета в отечественной культуре показала, каким образом в каждом последующем состоянии сохраняются и используются результаты предшествующих эпох.

**Научные результаты диссертации** заключаются в следующем:

- осуществлен комплексный, культурно-исторический, психологический, искусствоведческий анализ функционирования портрета в русской культуре на примере изобразительного искусства и фотографии.
- в научный оборот введен термин “лицевое поведение”, которое посредством портрета показывает индивидуальные поведенческие навыки, и одновременно отражает поведенческий опыт эпохи – ее информационные слепки, какими являются динамические стереотипы (по Судакову), что демонстрирует нам разные уровни проявления личностных и коллективных динамических стереотипов.
- исследована коллекция портрета И. Ф. Тюменева (РНБ).
- в научный оборот введен портрет А. Я. Головина “Два образа композитора Скрябина”, предложена реконструкция истории написания портрета, проанализированы технические возможности восприятия портрета.
- намечены направления исследования проблемы портрета в рамках современной отечественной культуры.

**Положения, выносимые на защиту:**

- Функции древнерусского портрета определяются значением художественной установки: представлением о высоком предназначении человека, утвердившемся в культурно-историческом процессе;

- Портретные образы в древнерусской культуре посредством синхронизирующей и интегрирующей функций имели мемориальное назначение;
- Переход мемориальной функции от иконы к портрету происходит одновременно с переходом приоритета от власти церковной к светской, и вместе с тем выявляет каноничность портретов правителей (государей, вождей) переходных эпох;
- В отечественной культуре в одну и ту же эпоху разные типы художественного видения сосуществуют, что приводит к усложнению процесса взаимодействия функций портрета;
- Содержание социальной функции портрета в культуре состоит в том, что портретирование представляет собой продуцирование образов конкретной эпохи; в этом содержании присутствует документально—этнографический компонент, и компонент, воплощающий в себе культурную трансмиссию;
- Типологические особенности восприятия портретов, складывающихся в сознании разных социоментальных групп, в истории русской культуры не основываются на самостоятельном суждении публики, чьи эстетические вкусы, следовали и продолжают следовать за внушением “модных” направлений;
- Портретирование выполняет важную коммуникативную функцию, определяя место и значение бытования отечественного портрета в общей системе русской и западноевропейской материально-художественной культуры.

#### **Практическая значимость исследования.**

Диссертация является первым культурологическим анализом функций портрета в русской культуре XI – XX вв. Теоретическая значимость работы определяется тем, что изложенные в ней результаты углубляют имеющиеся представления о роли портрета в отечественной культуре. Специальное исследование функций портрета восполняет определенный пробел в отечественной и зарубежной литературе.

Материалы и выводы диссертации могут быть использованы в исследовательской работе, а также в учебно-педагогической практике при составлении учебников и пособий, для чтения лекций и проведения семинарских занятий по курсам культурологи и истории культуры.

**Апробация и внедрение результатов исследования:** основные положения и результаты диссертационного исследования использовались при подготовке семинарских и лекционных занятий по историческим и культурологическим дисциплинам, проводимых на филологическом факультете СПбГУ, в Северо - Западном институте печати при СПбГУТД. Отдельные аспекты материалов исследования были представлены на научных

конференциях в виде докладов: “Проблема становления и типология портретного жанра в России во второй половине XVII века” (XVII конференция студентов, аспирантов и молодых ученых “Проблемы социально – политической истории и культуры средних веков”, СПбГУ, Санкт – Петербург, 24 – 28 ноября 1997 г.); “Образ православного священника в русском гравированном портрете XIX века” (научно—практическая конференция “Духовные и социальные проблемы современной России в свете православия”, Санкт – Петербург, 17 – 18 декабря 2001 г.); “Апофеоз Серебряного века: портрет А. Н. Скрябина кисти А. Я. Головина” (научно—практическая конференция “Петербург в мировой культуре”, СПбГУ, Санкт – Петербург, 14-15 апреля 2003 г.); “Мода и лицо: портрет в российской периодической печати конца XIX – начала XX века.”, (VIII Международная научно—практическая конференция “Мода и дизайн: Исторический опыт – новые технологии”, Санкт – Петербург, 4– 7 июля 2005г.); “Образ православного священника в фотографии конца XIX – начала XX вв. ” (теоретическая конференция “Религиоведение как междисциплинарная наука”, Санкт – Петербург, 27- 30 марта 2006 г.); “Исследование цвета в живописи. На примере портрета Скрябина кисти Головина” (научно-практическая конференция “Дни науки”, Санкт – Петербург, 17 марта 2006 г.)

**Структура диссертации:** Работа включает в себя: введение, четыре главы, с рубрикацией на параграфы, заключение и список литературы. В приложении представлен иллюстративный материал.

#### **Основное содержание диссертации**

**Во Введении** обосновывается выбор темы, ее актуальность и научная новизна; определяются цели и задачи исследования, а также методы; формулируются теоретические положения, выносимые на защиту. Дается общий обзор историографии и источников.

**В первой главе “Психология художественного восприятия портрета”** феномен портрета в культуре и его восприятие рассматривается в сопоставлении эстетического и психологического контекстов. Глава состоит из двух параграфов: **“Реконструкция восприятия портретного образа в культуре”** и **“Синхронизирующая и интегрирующая функции портретных образов в древнерусской культуре”**.

В первом параграфе рассматриваются актуальные вопросы соотношения воздействия произведения искусства и характера его восприятия. В нем разработана классификация ступеней восприятия портретного образа в культуре. Исследованы свойства восприятия человеком образа, раскрываются особенности воздействия внешней реальности на человека. Использование психологического анализа позволило сравнить и проанализировать “типы” личностей различных культур. Исследование типического

определяется как одно из необходимых условий в изучении индивидуального своеобразия восприятия портретного образа в культуре, процессов сохранения и воспроизведения культурной памяти.

Каждая культура и каждый народ вырабатывают типовые методы миметического поведения и стереотипные языковые способы говорить о них. Двойником языка тела, с набором осознаваемых нами невербальных знаков, качественно отличных от вербальных, в истории культуры стал метаязык портрета. Главной особенностью семантического языка портрета является его естественная схожесть с природными невербальными знаками человека, их производность. Природные качества (кинестетическое поведение) дают возможность художнику моделировать метаязык портретного образа в зависимости от его назначения, заказа, и собственного желания творца.

Эмоции образуют целостный обобщенный (параметр, показатель) критерий, который является “эмоциональным состоянием” среды, культурной группы, культурной ситуации в целом. Таким образом, информация, которую зритель считывает с портрета, организует или дезорганизует его жизнедеятельность, потому что степень интенсивности переживания художественного произведения может быть ничуть не меньше, чем действительного события. Для средневековой культуры художественные эмоции – это не только парциальные эмоции. Основываясь на комплексе исследуемых эстетических воззрений, художественные эмоции древнерусского человека – это чувства, связанные с сильным переживанием, побуждающие воспринимаемого к преобразованию действительности, к подражанию образу. Необходимо учитывать, что на определенном культурном этапе, в рамках распространенных этических норм, художественная установка “как система ожидания, которая складывается в преддверии восприятия произведения искусства” (О. А. Кривцуц) меняется, и открывает картину сосуществования в одной и той же культуре разных типов восприятия искусства.

Во втором параграфе “Синхронизирующая и интегрирующая функции портретных образов в древнерусской культуре” раскрывается одно из главных понятий русской культуры — “образ”.

Об истоках истокам формирования образа человека в древнеславянской культуре можно судить на основе тех сведений, которые сохранились в устной традиции. Фольклорные источники позволяют выявить изменения, в представлениях о человеке в народной культуре, существующие вплоть до XX в.

Для народной танатологии является характерным представление о том, что смертные части (т.е. плоть человека), способны “исцеляться” смертью, а “бессмертные части” (душа, кости, волосы, зубы) сохранять свою целостность. Именно им

приписывается народной традицией возможность удерживать в памяти индивидуальные черты человека.

Необходимым материальным носителем “мгновенного события” — жизни человека — является душа, которая в силу своей телесности (душа страдает, ликует, болит), способна к перемещению. Стадия духовного тела, т. е. “живого”, по народным представлениям может быть прервана, поэтому в народной культуре, в обычаях и обрядах образ человека, его внешние индивидуальные черты не используются, чтобы не навредить конкретному лицу.

На примерах лексического анализа корней слов (“человек” — от “чело” — верхняя часть тела; от корня “ke1” — возвышаться, и от “век” — первоначальное значение “жизненная сила”; tels, tele — “образ, тень, изваяние”, teluot — “придавать форму”) образ человека в древнеславянской культуре предстает как система, структура которой восходит к мифологической картине мира древнего человека.

В параграфе анализируются понятия “лицо”, “личина”, “маска” в русской культуре. Данные “аналоги”, *выступающие как эквивалент лица, использовались*, выполняя компенсаторную функцию, эмоционально насыщая и развлекая зрителя. В отечественной культуре языческие образы имели особый образный строй, и продолжали быть “активными” в делах людей на протяжении многих столетий, в плоть до начала XX века.

Положительное отношение к портретным образам в пространстве деревенской культуры в прошлом столетии формируется постепенно в два этапа: во — первых, во второй половине XIX века, благодаря распространению офенями литографированных портретов православного духовенства, во — вторых, в первой трети XX столетия, крайняя граница данного этапа ориентировочно 30-е годы XX века, связан он с распространением фотографии.

Портрет исследуется в специфическом функционировании по отношению к целостной древнерусской культуре. В основе понимания образа древнерусского человека после принятия христианства лежало “Писание”. Если ветхозаветные тексты были важнейшим источником для формирования представлений о “телесном” человеке, то новозаветные и патристические тексты — о человеке “духовном” в среднесовременной Руси. Социальное функционирование искусства в то время можно определить как процесс, когда при восприятии произведений искусства происходило социокультурное моделирование, в ходе которого и русские мастера, и зрители — прихожане (реципиенты), непосредственно участвовали в построении совместной картины мира. В этих условиях иконные образы или “портретные” иконы (термин, введенный Г.Д. Филимоновым в XIX

в.) имели функции синхронизации и интеграции тезисов о человеке из книжного писания, и искусства, т. е. иконописи.

Восприятие иконного изображения средневековым русским человеком следует рассматривать как сосредоточение норм “внешней телесности” верующего, так как *образ человека* становится своеобразным медиатором между Богом и мирозданием.

Существование донаторского, ктиторовского “образа — портрета” князя, святого, были необходимы раннесредневековому русскому государству. В этих “портретных” образах в русской культуре проявился поиск центрального идеала мировой культуры — совершенного человека. Мысль о новом человеке, новом типе человека, — вот главные, далеко не исчерпывающие характеристики древнерусского христианина, которого должен был сохранить мастер в его образе.

Во второй главе “Мемориальная функция портрета в русской культуре” исследуются портретные образы русской культуры разных столетий. Представлен философско—культурологический и искусствоведческий материал, раскрывающий функции иконных и портретных образов Древней Руси. Основываясь на культурологическом анализе, дается характеристика портретного образа с точки зрения церковной и светской культуры, что позволяет характеризовать *последующие* портреты русских правителей, определяется область их функционирования в культуре. Глава включает два параграфа: “Проблема перехода мемориальной функции от иконы к портрету” и “Каноничность русских портретов государей и вождей “переходных” эпох”.

Мемориальная функция портрета — одно из первых функциональных включений портретного образа в русскую культуру. Исторически изменчивая суть предмета в русской культуре предоставляет материал для анализа историко—культурной ситуации в целом.

Опираясь на культурологический анализ в первом параграфе второй главы “Проблема перехода мемориальной функции от иконы к портрету” портрет исследуется как знак власти церковной и светской. Рассматривается функционирование портретного образа русского князя в связи с развитием представлений о его богоизбранности. Подчеркивается, что этот процесс происходил одновременно с закреплением понятия об особой святости русской иконы в конце XV в. Оба культурные явления одновременно вводятся в круг забот не только церкви, но и государя. Если ранее отношение между государством и личностью, даже если эта личность — князь, характеризовалось определенной мерой условности, то с конца XV столетия в русской культуре происходят важные изменения. Естественный облик человека метонимически замещается его

изображением, за которым закрепляется место в государственной системе. Искусствоведческий анализ росписей Архангельского собора, исторические свидетельства о стенописях Золотой и Средней Золотой Палат Московского Кремля, росписи и иконы Успенского собора в Свяжске, датский портрет Ивана Грозного и другие документальные свидетельства позволяют сделать заключение о ярко выраженной мемориальной функции портретных ранних образов культуры средневековой Руси.

Во второй половине XVI — в начале XVII столетий в русской эстетике на теоретическом уровне определились две противоположные концепции восприятия изображения человека: миметическая (историческая, реалистически — натуралистическая) и символическая. Огромную роль в изменении эстетических ценностей, следовательно, в отношении к оценке и восприятию человека в изобразительном искусстве сыграло формирование нового придворного церемониала. В это пограничное время постижение знакомого, канонически закрепленного образа требовало гораздо меньшего напряжения, чем восприятие стилистически принципиально новых трактовок. Складывавшийся новый придворный церемониал был связан с процессом постепенного преодоления стереотипных, клишированных приемов восприятия в русской культуре образа человека, который закончился в петровское время.

В следующем параграфе “Каноничность русских портретов государей и вождей “переходных” эпох” показано как софиократические и утопические идеи влияли на формирование мемориальной и мифологической функций портретных образов “государя” в России XVII — XX вв. Происходящая в конце XVII века в русской культуре “смена эстетем” (М. Фуко), смещение “культурного фокуса” (М. Херсковиц), осуществлялась на почве не “обмирщения религии”, а “обожествления мира” в смысле оправдания видимого мира. Вследствие происходящего процесса оправдания — “обожествления” окружающего естественного мира, поиски мироощущения “себя” позволили выстроить в русской культуре репрезентативную формулу парадного портрета, синонимом которому на протяжении полувека становится царский портрет. Смысловая нагрузка царских образов конца XVII — начала XVIII столетия раскрывается с помощью анализа схемы живописного произведения, где подчеркивается фронтальное расположение изображенных по отношению к зрителю, акцент на их “лицах”. В работе прослеживается дальнейший процесс сакрализации образа монарха в официальном православии, когда императорский культ постепенно вводился в обиход синодальной церкви, где культивировалось восприятие портретного изображения как сакрального. Парадные образы петровского времени изначально наполняются готовыми смыслами, часто лежащими вне судьбы или личных качеств отдельного портретируемого правителя—



человека. Так, в акте “обожения” портретируемого монаршего лица в произведениях второй половины XVIII в. были уже задействованы все коды барокко со свойственным ему эмблематизмом мышления, дидактикой и рационализмом. (Портреты императрицы Екатерины II, позже: императора Александра I, императора Александра III). Дальнейший генезис мемориальной функции портретных образов в культуре рассматривается на примерах царских изображения XVIII — XX вв., а также портретах советских лидеров.

Институционализируемая культура XVIII века стала предлагать готовые “трафареты” изображения правителя. “Трафаретность” царского портрета в русской культуре предполагала в первую очередь, сочетание схемы парадного портрета, принятого в европейской культуре, и возможность “предстояния” перед ним, т. е. поклонения образу подданными. При этом акт “поклонения” правильнее отождествлять с актом “вспоминания”. Таким образом, мемориальная функция портретных образов неразрывно оказывается связанной с концептуальным свойством русской культуры — ее заостренностью, искренней и последовательной, на будущее, на память и признание потомков: “Портрет отсутствующих присутствующими и умерших живыми представляет” (М. В. Ломоносов).

В XVIII веке из строго установленных взаимоотношений заказчик (царствующая особа, сановники) — мастер, в должностной и материальной зависимости творца от заказа, естественно вытекала сверхзадача портрета — идеологизация модели, от ренессансной концепции “природы творящей и развивающейся — *natura, naturans*”. Данная сверхзадача стала главным условием для всех художников, изображающих русских правителей в течение всей истории русской культуры с момента выделения портрета как самостоятельного явления русского искусства. Живописец, развивая идею своих работ, — зримый образ власти с учетом опыта отечественного искусства и русских представлений о достоинстве — ориентировался на статичный, монументальный, замкнутый в себе образ, лишенный саморазвития.

Мемориальная функция в портретных изображениях советских вождей, за исключением художественно — документальной трактовки портретов Лешиа 20 — 40 годов, работая на ложных (но построенных на принципах визуального правдоподобия) образах “социалистического реализма”, продолжала традицию передачи “монументальности” образа модели. Поэтому знаковый характер изображения современного лидера до конца XX в. вытекает из принципиального нежелания передать все его характеристики любыми технологиями.

Третья глава “Социальная функция портрета в русской культуре” посвящена исследованию функционирования портретных образов русских людей в широкой

культурной среде России в XVIII – XX веках. В первом параграфе главы “**Портретное изображение как “объективный” образ культурной эпохи**” представлены методологические подходы к изучению функционирования различных портретных образов.

Исследование портретных изображений как структурных памятников социума может идти двумя путями: во первых, мы можем описать цепочки определенного рода событий, в которых и художник, и модель выступают как функции, во вторых, могут быть рассмотрены люди как функции, участвующие в своей жизни в определенных последовательностях событий. Делается вывод, что только в самом произведении нужно искать необходимые указания тому, что хотел выразить в нем художник; причинно — следственную связь использования произведения заказчиком (зрителем). Следовательно, задача, которая поставлена, может звучать так: изучив все эстетические особенности известного художественного произведения, связанные с ее формой и содержанием — определить ее место в иерархии изобразительных образов, реконструировать его местонахождение, использование внутри социума, и определить ценность произведения для каждой личности в данной культурной общности.

Помимо структурно — семиотического метода исследования, подходящего для выявления канонических особенностей образов, использовался метод “разглядывания”. Как отметил П. Вирильо визуальный текст можно уподобить “телесной партитуре”, которую мы “прочитываем” в процессе разглядывания. В этом случае изучение портретного образа лаконично вписывается в исследование социокультурной среды. Ведь свойства эпохи — культ всего, что может воздействовать на чувства, расшевелить эмоции, послужить для удовольствия, украсить жизнь. Так характеризуется индивидуальность русской культуры середины XVIII столетия, когда портрет затрагивает сферу идеологии общества, область ее репрезентации и само — репрезентации. В исследовании уделяется значение социальному расслоению общества, что повлияло на функционирование портретных образов в культуре.

Для раскрытия социальной функции портретных образов в русской культуре второй половины XVIII—XIX веков рассматриваются особенности портретных образов времени правления наследниц Петра I, складывающиеся в отдельную культурную форму, обладающую своей логикой развития, и своими специфическими способами репрезентации.

Завоеванием екатерининского времени стало разделение портретного канона на “мужской” и “женский”, хотя ранее исключительно “мужской” канон постулировался как общекультурный. На примере образного ряда произведений показано, что такая

тенденция была связана с введением в круг культурной идеологии категории женской “красоты”. Социальная функция портретного образа фиксировала различные способы изображения мужчин и женщин, их телесности. В работе уделяется внимание тенденции сближения женских и мужских портретных образов во второй половине XVIII века.

В параграфе отмечается, что в Петербург приезжают иностранные мастера со сложившимися взглядами и навыками социально — бытового поведения, что повлияло на социальную функцию “столичного” портрета, изменило его строй.

Рассматривается значение изображения социального статуса ребенка в портрете. Больше внимание детскому портретному образу уделяется во втором параграфе главы **“Документально — этнографическая функция портрета в рамках социальной функции портретных образов”**. Параграф посвящен исследованию социальной функции портретных образов “экзотических” лиц, особенностей бытования провинциального портрета, а также проблеме демонстрации национального костюма в изображении, который в свою очередь, в разное время являлся символом демонстрации социального статуса модели. Сделан вывод, что, получив оформление и в рамках парадного “столичного” портрета, “документально — этнографическая” функция портретных образов не была самостоятельной, ее можно назвать функцией “второго плана”, т. е. портретируемых второго плана.

В детском портрете в XVIII веке в русской культуре складывается изображение ребенка — слуги, воспитанника “экзотических” для века национальностей. Например, портрет мальчика — арапчика в произведении И. П. Люддена “Портрет кронпринцессы Шарлоты Христины Софии” (1728 (?), ГИМ) или в “Конном портрете императрицы Елизаветы Петровны” (Г. Х. Гроот, 1743, ГТГ), калмычки Аннушки (1767, Кусково), воспитанницы В. Шереметевой, написанный И. П. Аргуновым. В “веке” Елизаветы и Екатерины этнические характеристики были своеобразной забавой, игрушкой. Впервые, в детском портрете (детей — слуг: арапчат, калмычек, камчадалов и детей других национальностей) в русской культуре происходит фиксация на антропологических особенностях того или другого этноса, отличного от “европейца”. В миниатюре мы сталкиваемся с изображениями людей других национальностей намного раньше, например, в “Титулярниках”. Портретные изображения восточных правителей, представленные в них, чрезвычайно выразительны (портреты бухарского хана Абдул Газы, персидского шаха Сулеймана, китайского правителя). В русской живописи XVIII — XIX вв. изображения взрослых людей “малых” народностей отсутствуют. Преобладающим большинством станут портретные образы европейцев, — итальянцев,

немцев, французов, исполняемые русскими художниками в России или во время “пенсии” за границей.

Изображения детей входили в композицию официального парадного портрета эпохи, являясь показателем социального статуса модели, поэтому “документально—этнографическую” функцию портретного образа нельзя отделять от социальной функции портрета. Позднее, в XIX веке “документально — этнографическая” функция будет связана с функциями исторической и бытовой картины. Непосредственная область ее применения раскроется в создании серий художественных альбомов и живописных работ, написанных во время научных этнографических экспедиций исследователями — художниками “по необходимости”, или живописцами, участвующими в них.

Тема высокого социального статуса модели и роли русского национального костюма раскрывается в анализе портретов современниц Екатерины II: портрет купчихи А. М. Гундоревой (в овале), у И. П. Аргунова “Портрет неизвестной в русском costume” (1784г., ГТГ), у Д. Г. Левицкого в портрете А. Д. (Агаши) Левицкой (1785 г., ГРМ). Дальнейшее продолжение этой традиции проявится позже, в произведениях А. Г. Венецианова в 1825 – 1830х годах (Портрет жены художника в русском costume, 1824 – 1830гг., ГТГ). В XIX веке причины портретирования моделей в русском costume будут связаны с идеями передачи “правды жизни”, и завоеваниями художников — реалистов. Второе, и более масштабное обращение к портретированию человека в русском costume в императорской России произойдет в конце XIX — начале XX века, и будет связано с развитием искусства фотопортрета. Выше сказанное подтверждает, что за “романтическим интересом к народной культуре” как это назвал (О. Фиджес), в среде русской интеллигенции в XIX столетии сформировалась идея самоценности русской культуры. Однако, в появляющихся в последнем десятилетии XIX в. и в первом десятилетии XX столетия портретных образах в народном costume практически отсутствует индивидуальность. На первое место выдвигается “театральность” образа, игра с costumeом, показывающая социальный статус портретируемого.

В третьем параграфе “Социальная функция портрета как культурная трансмиссия” рассматривается использование современного понятия этнопсихологов “культурная трансмиссия”, включающее в себя процессы инкультурации и социализации, и представляющее собой механизм, с помощью которого этническая группа передает свои основные характерные черты “по наследству” своим новым членам, прежде всего детям.

Данный механизм включен в исследование портретных образов. Ведь используя культурную трансмиссию, группа может увековечить свои особенности в последующих поколениях. На основании выделенных трех видов трансмиссии (вертикально,

горизонтальной, “непрямой”) определены временные рамки лидирующих видов трансмиссии (в XVIII — XX вв.).

В параграфе анализируются изменения русской культуры конца XVIII — середины XIX веков. “Родовой”, парадный портрет в это время уступает место “интимному” изображению: карандашному, акварельному, гравированному портрету. Осуществляя память культуры, ее символы в очередной раз трансформируются, и меняются под воздействием общей культурной ориентации XIX века.

Благодаря искусству портрета (живописного, графического) этого столетия гармонично воздействуют на человека “вертикальная” и “непрямая” культурные трансмиссии, потому что не отдельно взятый рай, а вся жизнь и весь мир — являются предметами божественной заботы человека девятнадцатого века. С этой заботой человека переплетается “музейный характер” картины мира данной эпохи. Домашние и общественные портретные галереи соблюдали строгий иконографический состав. В основе экспонирования и репродуцирования лежали патриотические идеи объединения русского общества, создание пантеона идейных и духовных вождей. Изучение портретных собраний подтверждает, что в субкультурах России во втором десятилетии XIX века существует свой групповой идеал личности, который идентифицируется в первую очередь, с героем прошедшей Отечественной войны 1812 года. В представлении героев — моделей состоит одна из важнейших функций портретного искусства в целом, а в XIX столетии эта функция приобретает приоритетные позиции. Особенностью героепочитания и портретирования в указанное время стало то, что через почитание героя происходило сближение субкультур. Делается вывод, что выявление героев — моделей с их ценностными внешними и внутренними качествами способствует пониманию процессов культурной трансмиссии, происходящих в обществе.

В ходе эмпирического исследования русских портретных образов коллекций гравированных и литографированных портретов Д. А. Ровинского, В.Я. Адарюкова, Ф. И. Тюменева, а также собрания открыток конца XIX — начала XX вв. (Отдел эстампов, РНБ) были получены результаты в условиях применения критериев количества и качества изображений XIX — начала XX вв.

Если для выявления “героя — модели” за единицу анализа брать живописный портретный образ, его количественное и качественное исполнение, видно, что в визуальной сфере общественных предпочтений сохраняется иерархия, аналогичная государственной. Представленное в работе деление на категории портретных изображений связано с проблематикой выделения и анализа субкультурных общностей, т. е. отдельной групповой идентификацией в рамках русской культуры.

В качестве примера социальная функция портретных образов, способствующая отдельной групповой идентификации, подкрепляется исследованием портретов русских духовных лиц, которые являются немногочисленной частью русских портретных образов. Было изучено собрание гравированного и литографированного портрета В.Я. Адариюкова (РНБ). Исследование позволило сделать выводы, что литографированные портреты того времени: выполняются с живописных оригиналов; с фотографий моделей; исполнены мастерами для крупных книжных изданий; характер литографированных портретов “парадный” и “полупарадный”, изображения даны погрудными (“оплечными”), с поворотом в  $\frac{3}{4}$ ; преобладают черно — белые портретные образы над цветными.

Проблема групповой идентификации в работе продолжена на примерах исследования акварельных портретов. Обращается внимание, что функционирование купеческого портретного образа в станковой живописи было отличным от графических образов, акварельных. Подчеркивается, что акварельные портреты заняли в русской культуре промежуточное положение между станковыми произведениями и фотопортретом, они предвосхитили функции фотографии.

Прослеженные этапы развития акварельного, литографического и фотографического портретов позволяют сделать вывод, что возможно и необходимо выделять в портретах “типичные” и “исключительные” образы, объединять их в группы, и причислять к тому или иному поколению.

**Четвертая глава “Коммуникативная функция портрета”** делится на два параграфа: “Художественная коммуникация как движение художественно — культурных смыслов в социальном времени и пространстве” и “Конструирование социальной реальности в портретном жанре”.

В современной теории коммуникаций наиболее часто фигурируют три модели социальных коммуникаций — линейная, интеракционная и транзакционная. В первом параграфе, опираясь на представление о социальной коммуникации как движения смыслов в социальном времени и пространстве, дается определение художественной коммуникации. Личность в портретном жанре раскрывается, когда модель (портретируемый) и его коммуникативное проявление (портрет) наиболее полно соответствуют информационным структурам и каналам связи социокультурной среды. В параграфе исследован портрет кисти А. Я. Головина “Два образа композитора Скрябина”, который в научный оборот вводится впервые. На основе результатов лабораторного исследования произведения, ставятся проблемы коммуникативной функции портретных образов, и определяется сложность и важность коммуникативного процесса, происходящего по схеме: заказчик — мастер — зритель. В портрете заключены два вида

информации: семантическая и эстетическая, и только последняя для него специфична. В параграфе подчеркивается важность среды в которой расположен портретный образ, выявляется проблема массового восприятия портрета и “режиссуры” его представления.

Во втором параграфе “Конструирование социальной реальности в портретном жанре” изучаются процессы, повлиявшие на эволюцию портретного жанра в конце XIX века. Возможность широкого тиражирования портретных изображений повлекла за собой необходимость осуществления государственного контроля за деятельностью фотографов в русском обществе. Сложившаяся в России на рубеже XIX – XX веков историко-культурная ситуация потребовала помимо строгой государственной цензуры портретных образов в станковой живописи и литографии идентификации человека, показанного в фотопортрете.

Использование фотографии в качестве нового образца коммуникации позволило индивиду перейти на новую, более высокую социальную позицию, с одной стороны, например, портретные фотографии (семейные или индивидуальные) мелкого купечества или крестьянства. С другой стороны, “идея человека” перестала быть главным стержнем портретной концепции, о чем в начале XX столетия спорят русские философы, исследователи искусства.

В главе анализируются коммуникативные нарушения функции портрета в отечественной культуре XIX – XX веков. Делается вывод, что портрет становится инструментом “точного” конструирования социальной реальности в произведении. Выбор значений знака, закладываемого и расшифровываемого субъектом в смысловом поле портрета — сложная и скрытая работа личности в пространстве культуры по отношению к человеку как субъекту в социальном пространстве. Выделяются функции, которые реализуются в коммуникативные процессы в портрете: трансляция межличностных установок, направленных от модели (заказчика) к зрителю, т. е. самопрезентация посредством определения набора требований к художнику (фотографу) для достижения передачи требуемой информации; выражение эмоциональных состояний, направленных не столько на узнавание их, но являющихся “эталонными” для субъектов одного культурного типа; регулирование отношений субъектов внутри культурной среды. Их можно объединить в общую категорию, характеризующую ситуацию взаимоотношений людей, и отличающую ее от ситуации случайного столкновения (данная ситуация применима к рекламным образам), — следовательно, ее можно назвать категорией “межличностной синхронизации”.

В Заключении диссертации подводятся итоги исследования, которые подтверждают высказанные положения о функциях портретирования в русской культуре.

### Список публикаций по теме диссертации:

1. Алферова Н.В. Проблемы становления и типология портретного жанра в России во второй половине XVII века.// Проблемы социально – политической истории и культуры средних веков. Тезисы докладов. конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, СПбГУ, Санкт – Петербург, 24 – 28 ноября, 1997 г. — СПб.: “Д. Буланин”, 1998. — С. 44 - 45.
2. Алферова Н.В. Образ человека в искусстве. (К постановке проблемы).// Гуманитарные науки и медицина: история и современность. Материалы межвузовской научной конференции, 25 мая 1999 г. - СПб.: ВМА, 1999. — С. 32 –34.
3. Алферова Н.В. Портрет русского духовенства из коллекции В. Я. Адариюкова (РНБ).// Русская религиозность: проблемы изучения. - СПб.: “Нева”, 2000. — С. 236 -243.
4. Алферова Н.В. Образ православного священника в русском гравированном портрете XIX века.// Духовные и социальные проблемы современной России в свете православия. Материалы научно- практической конференции (17-18 декабря 2001)./ Под. ред. А. Л. Казина - СПб., 2002. — С. 120 -126.
5. Алферова Н.В. Апофеоз серебряного века: портрет А. Н. Скрябина кисти А. Я. Головина.// Петербург в мировой культуре. Материалы научной конференции (14-15 апреля 2003)./ Под ред. Ю. К. Руденко. - СПб.: Изд-во С. – Петерб. ун – та, 2005. — С. 134 -137.
6. Алферова Н.В. Мода и лицо: портрет в российской периодической печати конца XIX – начала XX века. (Расширенные тезисы).// Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии. Материалы международной научной конференции / Под. ред. Н. М. Калашниковой – СПб.: ИПЦ СПГУТД, 2005. – С. 320 -323.



Подписано в печать 05.05.2006  
Формат 60x84 1/16. Бумага офсетная. Печать офсетная.  
Усл. печ. л. 1,4. Тираж 100 экз.  
Заказ № 320.

Отпечатано в ООО «Издательство "ЛЕМА"»  
199004, Россия, Санкт-Петербург,  
В.О., Средний пр., д.24, тел./факс: 323-67-74  
e-mail: [izd\\_lemma@mail.ru](mailto:izd_lemma@mail.ru)

