

Е. И. Вожик

«ВЕЧНЫЕ ФЛАМАНДЦЫ»: ЯЗЫК ОПИСАНИЯ ФЛАМАНДСКОЙ ЖИВОПИСИ В 1830–1850-х гг.

Резюме

В статье анализируется прагматика упоминаний фламандской (голландской) школы живописи, распространенных в литературе 1830–1850-х гг., а также устанавливаются возможные пути складывания языкового и мыслительного клише, которое представляют собой рассуждения об эстетическом качестве фламандского искусства. Реконструкция практик, сопутствующих восприятию живописного произведения в первой половине XIX в., показывает, что знакомство с полотнами фламандской школы, несмотря на то что они были широко представлены в частных и императорских собраниях, осуществлялось в первую очередь по разнообразным печатным изданиям (каталогам картин, сборникам литографий и полиטיפажей, зарубежной и отечественной периодике, а также изданиям энциклопедического или искусствоведческого толка), выстраивавшим повествование о фламандской живописи не только на визуальном, но и на вербальном уровне. Определение круга возможных иконографических и преимущественно текстуальных источников, формирующих представление о живописной манере художников-фламандцев, позволяет остановить внимание на некоторых особенностях ее репрезентации и описания. Так, фламандская школа в 1830–1850-е гг. чаще всего характеризуется обобщенно — нередко через короткое словесное обозначение, своего рода формулу. Не всегда обладая внешним единообразием, такие формулы вместе с тем содержат в себе устойчивый комплекс смыслов, который соотносится с активно обсуждаемой в критике этого периода проблемой отражения действительности в искусстве.

Ключевые слова: фламандская школа живописи, визуальное восприятие, язык описания, словесная формула, эстетический канон, Г. Гегель, критическая программа

Ekaterina I. Vozhik

THE FLEMISH SCHOOL OF PAINTING AND THE LANGUAGE OF ITS DESCRIPTION IN THE 1830S–1850S

Abstract

The article deals with the pragmatics of references to the Flemish (Dutch) school of painting that pervaded the literature of the 1830s–1850s; it also considers how speculations about the aesthetic quality of Flemish art eventually turned out to be a linguistic and mental cliché. By reconstructing the practices that accompanied the perception of a painting in the first half of the XIX century, the author shows that although Flemish art was well represented in private and imperial collections, knowledge of this art was primarily obtained from various publications (catalogues of paintings, lithographs and polytypes, domestic and foreign periodicals, encyclopedias and art criticism). These iconographic and mainly textual sources formed both a visual and a verbal narrative about the Flemish painting style and therefore considerably influenced the way this style was represented. The author demonstrates that the Flemish school of the 1830s–1850s is most often characterized in general terms — frequently through a short verbal formula. Although they usually lacked in formal consistency, such formulas nevertheless contained a stable set of meanings. This set of meanings corresponded with the problem of the correlation between art and reality, which was actively discussed in the press at that time.

Keywords: Flemish school of painting, visual perception, language of description, verbal formula, aesthetic canon, Georg Hegel, critical program

DOI 10.31860/2712-7591-2024-1-54-79

В 1831 г. литератор К. П. Масальский, готовя к публикации собрание своих сочинений, существенно перерабатывает стихотворение «Картина Петергофа», появившееся несколькими годами ранее на страницах «Сына отечества и Северного архива» [Масальский 1829, с. 119], с намерением включить его в состав поэмы «Мщение ветерка». В результате традиционное поэтическое описание дворцово-паркового ансамбля Петергофа открывалось изображением пестрой столичной толпы, направляющейся за город:

Весь Петербург собирается в дорогу.
Через Калинкин мост стремится, как река,
Народ к воротам триумфальным.
Какие хлопоты жандармам и квартальным!
Карет, телег, колясок, дрожек ряд
И без конца и без начала
К заставе тянется. Все за город спешат;
Как будто бы вода столицу потопляла.

Везде встречает взор
 Корзинки, узелки с съестным и самовары.
 Здесь песенников хор
 Идет под звук рожка, бандуры иль гитары;
 Там тащит римлянин шарманку на плечах;
 Здесь спор у мужиков зашел о калачах
 И пряниках: они огромную корзину
 Рассыпали, запнувшись, на траву.
 Там, небо сброся с плеч, поставил на главу
 Атлант — клубнику и малину.
 Но где нам дописать картину!
 Жаль, что Теньер свой карандаш
 Не завещал ни одному поэту,
 А взял с собой и кинул в Лету.
 [Масальский 1831, с. 44–45]

Желая составить у читателей сколько-нибудь яркое впечатление от этой картины — сюжетной, многоперсонажной, изобилующей бытовыми подробностями, — Масальский использует модную аллюзию на фламандского живописца Теньера (Давида Тенирса Младшего)¹, важным достоинством произведений которого признавался их миметический потенциал: так, в десятом томе «Энциклопедического словаря» К. Крайя под редакцией А. В. Старчевского (1848) говорится, что главные качества таланта Тенирса состоят в «верной снимке, умении подметить характеристические черты из жизни фламандцев, глубокой наблюдательности и бойкой кисти» [Старчевский, с. 212].

Подобные отсылки к фламандской (голландской) жанровой живописи так называемого золотого века очень характерны для русской литературы первой половины века девятнадцатого; особенно распространены они в 1830–1840-е гг., когда, по выражению А. Ф. Вельтмана, в литературе, как и во фламандском искусстве XVII в., «как это естественно!» берет верх над «как это изящно!» [Вельтман, с. 67–68]. По числу упоминаний в разнообразных литературных, критических и научных сочинениях фламандские и голландские жанристы (Давид Тенирс, Адриан ван Остаде, Арт ван дер Нер, Герард Дау, Паулюс Поттер, Габриель Метсю, Франс ван Мирис, Герард Терборх и др.) оставляют далеко позади французских или испанских художников, хотя последние в рассматриваемую эпоху известны образованной публике ничуть не меньше.

¹ В России Тенирса называли Теньером на французский лад; одно из немногих упоминаний его имени в правильной огласовке встречается в «Энциклопедическом лексиконе» А. А. Плюшара [Плюшар, с. 153]. Аналогично, с учетом особенностей французского произношения, видоизменялись имена и других фламандских и голландских художников.

Хрестоматийную известность получила стихотворная строчка «фламандской школы пестрый сор», описывающая новый, «прозаический» идеал жизни автора-повествователя в романе «Евгений Онегин» [Пушкин, с. 201] (см. об этом: [Лотман, с. 742; Газиева]). Изображение «фламандского мужика с трубкою и выломанною рукою» встречается среди низкосортных картин на Шукином дворе главному герою гоголевского «Портрета» [Гоголь, с. 79]; комнатой «во вкусе Теньера» называет студию Чарткова экзальтированная любительница художеств, заказывающая у него портрет своей дочери [Гоголь, с. 100]. Прекрасной коллекцией фламандской живописи владеет Адуев-старший, человек дела, думающий и чувствующий «по-земному» [Гончаров, с. 217]; в финале «Обыкновенной истории» «теньеровской» картиной «хлопотливой, семейной жизни» будет любоваться уже Адуев-младший, вернувшись из столицы в деревню [Гончаров, с. 446; см. также с. 742–743, 761–762 (коммент.)]. Частью своей литературной программы делает Тенирса писатель А. Е. Измайлов, назвавший себя «Российским Теньером первым» [Измайлов, с. 613] и обогативший русский язык окказионализмами «теньерить» и «теньерство» в стремлении охарактеризовать свой писательский стиль (см.: [Доманский; Рублева]).

Ко второй половине XIX в. знание о художественной манере Тенирса существенно трансформируется, а характерные черты его живописи нередко предстают в гиперболизированном виде. Например, «Теньером в своем роде» называет себя главный герой очерка И. В. Омуревского «Без крова, хлеба и красок» (1883) — нищенствующий художник Иван Петрович Толстопяткин, «забитый талант», пишущий грубо-натуралистические, «бесстыжие» картины, сюжеты которых, вероятно, привели бы в смущение и самих фламандских художников:

Он (эскиз) изображал часть занесенного снегом забора у дровяного двора, при слабом лунном освещении в морозную ночь. Подле забора, на снегу, лежало какое-то жалкое подобие человеческой фигуры в образе замерзшей старухи, облеченной в такие же жалкие лохмотья; сквозь дыры их просвечивало тощее синеватое тело. На изможденное лицо старухи падал красновато-желтый луч от фонаря, который держал в руке наклонившийся над ней городской, с поднятым выше ушей воротником форменной шинели. Налево, несколько отвернувшись от трупа, весь закутанный в теплую шубу дворник флегматично отправлял естественную потребность [Омуревский, с. 169].

Отдельные упоминания художников-фламандцев, безусловно, встречаются и позднее, в начале XX в. Характерно, однако, что в это время фламандское искусство и представление о мире уже не кажется актуальным, современным, а аллюзии на Тенирса, Остаде или Мириса осмысляются как

примечательная особенность литературы ушедшей эпохи. Так, В. Данилов в 1915 г., рассуждая на страницах «Русского архива» об идейно-эстетическом сходстве фламандцев с такими писателями, как Ф. Н. Глинка, А. В. Кольцов, Д. В. Григорович и В. И. Даль, называет Тенирса «символом реализма в русской литературе» 1830–1840-х гг. [Данилов, с. 164].

Мы не проводим здесь строгого различия между художниками фламандской и голландской школ живописи; это решение связано с тем, что определения «фламандский» и «голландский», разделяемые многими искусствоведами XIX в. (см., например: [Siret]), в анализируемых нами контекстах, как правило, также не различаются: предпочтение обычно отдается первому из них или же они используются как синонимы. На повсеместную путаницу определений «фламандский» и «голландский» сетует в статье 1856 г. художественный критик В. В. Стасов, объясняя это склонностью русских литераторов перенимать «французскую смутную терминологию» [Стасов, с. 32]². Так или иначе, еще французские просветители выделяли у фламандской и голландской школ живописи общие достоинства и недостатки:

Фламандская школа (*в живописи*). Полотна этой и голландской школ отличаются совершенным пониманием светотени, завершенностью работы без сухости, искусным сочетанием хорошо подобранных цветов и мягкой кистью. Что касается ее недостатков, то они у нее общие с недостатками голландской школы. Очень жаль, что художники этих двух школ, усердствуя в раболепном подражании природе, изобразили ее такой, какая она есть, а не такой, какой она могла бы быть... [Encyclopédie, p. 315]³.

В этой статье мы постараемся сделать несколько предварительных замечаний о том, как русская письменная культура изменяла свое представление о фламандской живописи, и тем самым выйти за рамки жанра реального комментария к отдельным упоминаниям Метсю или ван дер Нера в литературе. Не пытаясь определить, насколько справедливы указания на эстетическое качество фламандской живописи, мы оценим их прагматику, а также установим возможные пути складывания языкового и мыслительного клише, которое представляют собой многочисленные апелляции к художникам-фламандцам. Для этого нами будет предпринята попытка реконструировать практики, сопутствующие восприятию живописного произведения в первой половине XIX в., и в общих чертах воссоздать способ бытования фламанд-

² В частности, Стасов неодобрительно высказывается о терминологии, используемой Луи Виардо. На страницах книги «Музеи Европы» Виардо, действительно, заявляет, что разделение фламандской и голландской школ живописи «не имеет никакого смысла и никакой пользы; более того, оно невозможно» [Viardot, p. 117] (аргументацию этой точки зрения см. далее).

³ Здесь и далее при отсутствии ссылки на русское издание перевод выполнен мной.

ского искусства в поле внимания отечественных литераторов, любителей изящного и читателей периодических изданий.

Воображаемые фламандцы

Один из героев романа А. Ф. Писемского «Тысяча душ» (1858), Бела-вин, рассказывая своей собеседнице о местах в Петербурге, где можно «эстетически» провести время, называет итальянскую оперу и Эрмитаж, главным богатством которого, по его представлениям, являются полотна Мурильо и картины фламандской школы [Писемский, с. 297]. Фламандское и голландское собрания действительно составляли важнейшую часть эрмитажной коллекции со времен Екатерины II (см. об этом в путеводителе 1859 г.: [Сомов, с. 83]). Тем не менее рядовые ценители изящных искусств испытывали затруднения с тем, чтобы взглянуть на оригиналы полотен Дау или Поттера: хорошо известно, что Эрмитаж был открыт для посетителей 5 февраля 1852 г.; до этого его живописные коллекции были доступны весьма ограниченному кругу лиц.

Картины фламандских живописцев можно было найти и едва ли не в каждой частной коллекции художеств, которые создавались в первой трети XIX в. на волне интереса к собиранию и экспонированию предметов искусства. «У кого же этого нет?» — равнодушно замечает еще одна героиня «Тысячи душ» о полотнах фламандской школы в собрании вице-губернатора [Писемский, с. 362]. Активно о частных коллекциях писал, например, П. П. Свинын, стремясь создать на страницах журнала «Отечественные записки» воображаемый «музей», сокровищницу искусств, которая могла бы умножить славу Российской империи (см. об этом: [Вишленкова]). В 1820 г. Свинын составил подробный перечень московских частных собраний редкостей, библиотек и картинных галерей и описал их содержимое: так, из этих описаний следует, что полотна Тенирса, Поттера и Остаде были не редкостью в собраниях картин Н. Б. Юсупова, М. П. Голицына, А. С. Власова, А. С. Васильчикова и многих других коллекционеров [Свинын]⁴. В это же время утверждалась идея об открытости и публичности таких собраний: выражением этой идеи служило, например, создание первой общедоступной картинной галереи Голицынской больницы в Москве (1810–1817), фламандская коллекция которой также оживленно обсуждалась в прессе (см.: [Третьякова]).

⁴ Обладатели частных собраний и сами нередко каталогизировали их содержимое, стремясь словесным описанием произведения искусства создать эффект адекватности реальному перцептивному опыту. Одним из первых такой каталог составил гр. А. С. Строганов — еще один известный владелец коллекции картин фламандской школы (см.: [Stroganoff]).

Вместе с тем чтобы понимать, как работали фламандские художники, не обязательно было смотреть на оригиналы их полотен: визуальная «грамотность» образованного человека первой половины XIX в. формировалась множеством источников⁵. Одним из самых ранних изданий, посвященных картинам императорского собрания, была «Эрмитажная галерея» (1805–1809) Ф. И. Лабенского, украшенная гравюрами с известнейших картин Эрмитажа. Уже у Лабенского читатель находит знакомую по более поздним изданиям характеристику фламандской школы: «Живопись, столь часто занимавшаяся ничтожными предметами и посвящаемая одному увеселению глаз...» [Лабенский, т. 1, с. 5]. Своеобразным продолжением каталога Лабенского было описание предметов искусства в эрмитажной коллекции, составленное Г. Шницлером для «виртуальных» посетителей галереи⁶.

Из европейских изданий особую известность получил многотомный компендиум Ж. Дюшена и Э. А. Ревейля «Musée de peinture et de sculpture...» (1829–1834), содержащий биографические сведения о художниках, а также гравюры с их полотен, дополненные развернутыми словесными описаниями. Так, восьмой том «Музея живописи и скульптуры» (1830) содержит обширные сведения о Тенирсе, главным талантом которого признается здесь умение правдиво изображать «знакомые до банальности сцены из жизни фламандцев» [Duchesne, Réveil, p. 915], а любимым объектом изображения — «кермессы, или фламандские крестьянские праздники» [Ibid., p. 851]; в числе произведений Тенирса, сюжет, композиция и художественное задание которых описаны Дюшеном, — «Сельский праздник» («Fête de village»), «Курильщик» («Un fumeur») и др.

Аналогом справочника Дюшена и Ревейля в России явилась «Императорская Эрмитажная галерея» (1844–1847), еще до выхода из печати ставшая масштабным событием в сфере отечественного книгоиздания. П. Ф. Гойе-Дефонтену, стараниями которого этот проект был реализован, удалось предложить российской публике литографии прекрасного качества — при этом по весьма умеренной цене. Н. А. Некрасов назвал издание Гойе-Дефонтена «предприятием, художественнее которого (...) у нас ничего еще не бывало» [Некрасов, с. 113] и отдельно отметил его доступность — от 2 до 3 рублей серебром за тетрадь: «Дешевле этого быть не может!» [Там же]. Важным следствием дешевизны этого издания мыслилась свобода распространения знания о сокровищах Эрмитажа и создание воображаемого сооб-

⁵ См. об этом в связи с репрезентацией картин Сальватора Розы в английской романтической литературе: [Wordsworth, Jay, Woof, p. 90]; см. также на примере анализа экфрасиса в стихотворении А. С. Пушкина «Буря»: [Мазур].

⁶ О фламандской и голландской школах см. по указателю: [Schnitzler, p. 134–141].

щества любителей художеств, частью которого теперь могли стать и жители провинции [Некрасов, с. 130]⁷. Еще одной значимой для нас особенностью «Императорской Эрмитажной галереи» Гойе-Дефонтена было то, что она содержала немало литографий картин фламандской и голландской школ, описанных на французском и русском языках: «Дуо» («Le duo»), «Разговор наедине» («Le tête-à-tête flamande»), «Сельский праздник» («Fête de village»), «Старый музыкант» («Le vieux musicien») Тенирса; «Отдыхающее стадо» («La vache qui pisse»), «Сторожевая собака» («Le chien de garde»), «Белая лошадь» («Le cheval blanc»), «Молочница» («La laitière») Поттера; «Кухарка» («La cuisinière»), «Мотальщица» («La dévideuse»), «Читательница» («La liseuse») Дау; «Зима» («L'hiver»), «Голландский скрипач» («Le violon hollandais») Остаде и др.

Во второй половине 1820-х гг. к изданию литографий с картин фламандской школы из собрания Эрмитажа приступило Общество поощрения художников. Основная серия была закончена к 1831 г., отдельные же репродукции поступили в продажу в конце 1835 — начале 1836 г.; это были литографические копии с картин Тенирса («Деревенский праздник» И. С. Щедровского, «Деревенский музыкант» К. С. Осокина, «Сельский пейзаж» А. М. Калашникова). Сюжеты из жизни голландских крестьян пользовались большой популярностью, поэтому вскоре за фламандской серией последовали издания, содержащие уже оригинальные литографии («Сцены русского народного быта» с рисунками Щедровского, «Сцены из народной жизни» Р. К. Жуковского, «Знакомые» Н. А. Степанова и др.) (см.: [Мирослобова, с. 212–216, 219–225]).

Безусловно, популяризации фламандского искусства и «канонизации» способа мыслить о нем способствовало также распространение с 1830-х гг. массовой тиражной графики — недорогих политипажных изданий и, в частности, иллюстрированных справочников по всем областям знаний. К числу таких «энциклопедий в картинках» можно отнести «Картины света» А. Ф. Вельтмана и «Живописное обозрение» Н. А. Полевого. Оба издателя, по собственному признанию, ориентировались на аналогичные английские и французские сборники: в 1832 г. был опубликован первый номер английского «The Penny Magazine» (1832–1845), иллюстрированного еженедельника для рабочих; подобные издания выходили также во Франции («Le Magasin pittoresque» (1833–1938), «Le Magasin universel» (1833–1840)) и Германии («Das Heller-Magazin» (1834–1842)) (см. подробнее: [Грачева]); все они, в свою очередь, черпали сведения из авторитетных словарей,

⁷ См. об этом также в «Северной пчеле»: [Межевич].

к числу которых относится, например, знаменитый «Biographie universelle ancienne et moderne...», впервые увидевший свет в 1810–1820 гг. Стремясь упростить процесс издания, Вельтман и Полевой покупали готовые поли-типажи у зарубежных коллег, поэтому российские читатели имели возможность знакомиться с картинами из собрания Лувра или Лондонской национальной галереи, не выходя из дома. Так, в «Живописном обозрении», более богатом политипажами в целом, были опубликованы оттиски с таких картин фламандских живописцев, как «Точильщик» («Le rémouleur», «The Knife-grinder») Тенирса, «Курильщик» («Le fumeur», «The Smoker») Остаде, «Мать» («La mère», «Mother») Дау, «Мыльные пузыри» («Bulle de savon», «Soap Bubbles») Мириса и др.

Большой вес имели суждения о фламандской школе, высказанные в зарубежной журнальной периодике, в первую очередь французской, внимательно прочитываемой отечественными литераторами — в том числе авторами периодических изданий о художествах (Н. В. Кукольник, А. Н. Струговщиков и др.) и статей об искусстве в специализированных разделах толстых журналов (В. П. Гаевский, А. Н. Майков и др.). Так, имена фламандских художников нередко появляются на страницах «Journal des débats», где они фигурируют в рассуждениях о частных коллекциях картин или выставках французских художников. Например, в одном из фельетонов газеты за 1831 г. Дау, Тенирс, Терборх и другие фламандцы называются создателями «лучших руководств по подражанию природе» [Journal des débats 1831, p. 2]. Примечательно, что к концу 1830-х гг. упоминания представителей фламандской школы все чаще выступают в роли метафоры, позволяющей дать оценку писательской манере того или иного литератора. Таково, к примеру, суждение о современной французской поэзии, испытывающей влияние прозы и потому подобной полотнам Тенирса [Journal des débats 1835, p. 1]; см. также заметку Филарета Шаля о сходстве фламандской живописи и писательского стиля Ч. Диккенса: [Chasles 1839], а также позднейшие аналогичные упоминания фламандских художников (например, в связи с романом Г. Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома» [Journal des débats 1853, p. 3]). Постепенно так называемый фламандский стиль, постоянно обсуждаемый в прессе, становится настолько узнаваем, что для его обозначения хватает нескольких слов. Именно об этом, в сущности, пишет в фельетоне 1849 г. Жюль Жанен, рассуждая о неповторимом своеобразии манеры А. Дюма-сына, особенности изображения дуэлей в пьесах которого ярко свидетельствуют о принадлежности его воображению и перу — подобно тому, как кабаки и крестьянские праздники («les cabarets et les kermesses») на живописных полотнах являются знаком авторства Тенирса [Janin, p. 1].

Не последнюю роль в процессе формализации знания о типическом фламандском направлении в искусстве сыграли, как кажется, многочисленные, встречающиеся почти в каждом номере газеты объявления о продаже картин, в которых отсутствуют имена написавших их художников, но фигурируют названия живописных школ и формульные указания на сюжеты полотен («*intérieur d'un ménage / de cabaret*», «*paysans / kermesses*», «*buveurs / fumeurs*» — нередко с определением «*flamand(s)*»; то же самое в отечественной прессе).

Представляется, что названные здесь издания оказали не меньше влияния на формирование общей осведомленности о фламандском искусстве, чем специализированные книги о живописи на русском языке, подробно характеризующие национальное качество разных художественных школ и авторскую манеру отдельных их представителей, — хотя бы потому, что эти издания оказались в распоряжении российских читателей довольно поздно, уже во второй половине 1850-х гг. В первую очередь речь идет о книге А. Н. Андреева «Живопись и живописцы главнейших европейских школ» (1857), во многом ориентирующегося на комpendиум Дюшена—Ревейля и справочники А. Сире [Siret] и Л. Виардо [Viardot], а также о путеводителе «Картины Эрмитажа» (1859), составленном известным историком искусства А. И. Сомовым в жанре аннотированного каталога и предлагающем совершить уже не виртуальное, а реальное путешествие по залам Эрмитажа. Вместе с тем книги Андреева и Сомова полезны для нас тем, что аккумулируют повторяющиеся сведения из других источников, демонстрируя один из наиболее значимых изводов «фламандского канона».

Так, частью этого канона, несомненно, являлись некоторые факты из жизни фламандских живописцев, имевшие полулегендарный характер. Например, история о том, как Тенирс однажды расплатился за трактир средствами, которые были выручены им с продажи написанного за час портрета слепого флейтиста, получила распространение как в периодике (см.: [Литературная газета; *The Penny Magazine*, p. 258]), так и в энциклопедических изданиях (см.: [Biographie universelle, p. 141]) и отсюда перешла в позднюю искусствоведческую литературу (см.: [Андреев, с. 221–222]); большинство указанных здесь изданий в связи с этим сюжетом приводит также характерное прозвище Тенирса — «обезьяна искусства» (*Singe de la peinture, Ape of Painting*). Судя по всему, не менее известной была и легенда о том, как Дау потратил несколько дней на то, чтобы тщательно выписать на картине ручку метлы (см., например: [Живописное обозрение 1840, с. 34; Siret, p. 114; Гойе-Дефонтен, тетр. 28; Сомов, с. 122; Андреев, с. 264–265]).

Традицию мифологизации жизненного пути Тенирса остроумно описывает в повести «Прекрасный человек» (1840) И. И. Панаев. Ее персонаж молодой литератор Зет-Зет сочиняет драму с куплетами под заглавием «Давид Теньер, или Фламандские нравы»; драма ставится на сцене Александринского театра, но успеха не имеет. Показательно, что Панаев соединяет сюжетный ход популярной биографической легенды о Тенирсе с романтическим мотивом безумия художника, введение которого призвано выдать в Зет-Зете эпигонствующего графомана, бездумно воспроизводящего знакомые повествовательные клише:

— В первом акте я представил Теньера, списывающего копии с Тинторетто и Рубенса: он живет совершенно обеспеченный и, по-видимому, счастливый, но гений его не дает ему покоя: он мучится, сам не зная отчего, худеет, бледнеет... уж если человек болен душевно, то, заметьте, непременно и лицо его изменяется. К нему приходит заказывать один вельможа копию: он берется окончить ее в два дня; но душевная болезнь его в эти дни увеличивается, и он не может приняться за кисть. На третий день вельможа является за картиной, узнает, что Теньер еще не начал заказанной ему копии, кричит, сердится. Теньер говорит: «Так ждите же здесь, копия ваша через час будет готова!» — и с диким вдохновением схватывает кисть. Изумленный вельможа остается. Ровно через час копия, не уступающая оригиналу, готова. Вельможа осыпает Теньера похвалами и золотом и хочет взять копию, но Теньер в бешенстве выхватывает ее у него из рук, режет ножом и с диким хохотом выбегает из мастерской [Панаев, т. 2, с. 32–33]⁸.

Таким образом, жизнеописания наиболее известных представителей фламандской школы осмыслились как неотъемлемая часть их художественной программы. Следствием такого подхода к биографиям фламандских жанристов было то, что в критике и публицистике о них нередко писали так же, как и о персонажах их картин: фламандцы, как правило, «веселые и добродушные», «здоровые и сытые, навеселе, с трубкою в зубах, с забавным рассказом» [Живописное обозрение 1835, с. 122], «дикие и неуклюжие», «толстяки» [Дружинин 1988, с. 130] и т. п.

Этот краткий обзор, не претендуя на полноту, тем не менее позволяет установить некоторые закономерности распространения знания о произведениях фламандской школы, знакомство с которыми, несмотря на их ши-

⁸ Характерно, что спектакли о жизни известных художников действительно получили распространение на сценах европейских театров: например, в России была известна постановка о жизни Рубенса под названием «Страшный суд» («Рубенс в Мадриде, или Король и живописец») — выполненная В. А. Каратыгиным переделка исторической драмы Ш. Бирх-Пфайфер (Birch-Pfeiffer) «Rubens in Madrid», имевшая водевильный характер; премьера этой постановки состоялась 11 января 1843 г. на сцене Александринского театра (см.: [Дризен, с. 259–260]).

рокую представленность в частных и императорских картинных галереях, осуществлялось в первую очередь по разнообразным печатным изданиям. Так, фламандский канон, по всей видимости, утверждался благодаря каталогам картин, сборникам литографий и политипажей, современной периодике, а также изданиям энциклопедического или искусствоведческого толка, выстраивавшим повествование о фламандском искусстве не только на визуальном уровне, но и — преимущественно — средствами языка, за счет апелляции к воображению читателя. Примечательно, что полотна фламандской школы, составлявшие достояние многочисленных российских коллекций, едва ли казались отечественным литераторам более известными, чем картины, которые экспонировались в крупнейших европейских столицах. Так, вполне в беньяминовском духе, об этом пишет Некрасов: «...но надо признаться, что многие из нас до сей поры более обращают внимания на каждую гравюру, вышедшую в Париже, чем, например, на художественные сокровища, хранящиеся в Эрмитажной галерее...» [Некрасов, с. 145].

Слово о фламандцах

На наш взгляд, определение круга возможных иконографических и, в первую очередь, текстуальных источников, формирующих представление о фламандском характере в искусстве, позволяет остановить внимание на некоторых особенностях его репрезентации и описания. Так, следует признать, что многим авторам, высказывающимся по вопросам искусства или сравнивающим литературу с живописью, практически не свойственно обращение к сюжетам отдельных фламандских полотен, а также анализ художественных (особенно колористических) средств, использованных тем или иным живописцем. Фламандская школа чаще всего характеризуется литераторами обобщенно — нередко через короткое словесное обозначение, своего рода формулу, не всегда обладающую формальным постоянством, однако содержащую в себе устойчивый комплекс смыслов. Попробуем продемонстрировать это на нескольких примерах, не выделяя среди отзывов о фламандцах «положительные» и «отрицательные», но останавливая внимание на схемах рассуждения, лежащих в их основе.

Одной из наиболее расхожих в России и Европе формул фламандской живописи становятся «фламандские коровы»⁹ или «коровы Поттера». Впрочем, одна из коров, изображенная этим художником, получила особую

⁹ О коровах и овцах на картинах фламандских художников уже в 1819 г. пишет обозреватель газеты «Journal des débats», отмечая, впрочем, что выбор подобных сюжетов не делает чести порядочным пейзажистам [Journal des débats 1819, p. 1].

популярность: речь идет о картине 1649 г. из эрмитажного собрания, известной во Франции как «La vache qui pisse» и проходящей под менее красноречивыми названиями у отечественных знатоков живописи («Отдыхающее стадо» [Гойе-Дефонтен] или просто «Корова» [Сомов]). Несмотря на то что на этом полотне изображены «животные всех домашних пород, фотографически верно срисованных с натуры и написанных с крайней, но далекой от сухости окончательностью» [Сомов, с. 111], устоявшийся способ смотреть на него и строить о нем высказывание ограничивал фокус внимания зрителей одной суггестивной деталью картины. Например, у П. А. Вяземского в рассуждении о природе таланта Н. В. Гоголя читаем: «Смотрите на картины Теньера, на корову Поль Поттера и спросите после: как могло возвышенное искусство посвятить кисть свою на подобные предметы?..» [Вяземский, с. 149–150]; А. А. Фет в путевом очерке «Из-за границы» (1856), описывая картину Рембрандта «Похищение Ганимеда», хранящуюся в Дрезденской картинной галерее, отмечает, что младенца Ганимеда страх заставляет «делать то же самое, чем прославилась известная корова Поля Поттера (в нашем Эрмитаже)» [Фет, с. 32]¹⁰. Коров Поттера упоминает И. С. Тургенев в письме к Клоди Виардо от 14 (26) мая 1872 г.: «...я еще хочу сходить в Эрмитаж посмотреть его живописную коллекцию — и увижу, красивее ли коровы настоящего *Пауля Поттера*, чем моя» [Тургенев, с. 382]¹¹.

Другим общим местом во фламандской живописи могло считаться изображение мужиков, крестьян и — шире — так называемых естественных, если обращаться к языку Руссо, людей. Например, В. П. Гаевский в одном из обзоров выставки в Академии художеств проводит характерное сравнение персонажей Тенирса и Остаде с «разноплеменными типами» русских людей, или «русскими мужичками», к изучению которых следовало бы применить свою «наблюдательную кисть» художнику А. А. Риццони, чье «направление таланта» близко фламандской живописной манере [Гаевский, с. 77]. Аналогичное сравнение встречается и в одном из фельетонов А. В. Дружинина, где критик анализирует рассказ Вашингтона Ирвинга «Дольф Хейлигер» из сборника «Брейсбридж Холл» (1823) и указывает на сходство его героев — голландских поселенцев, «которые борются с могучей природой без пособий, доставляемых образованием и ассоциацией», — с персонажами картин фламандских жанристов. Дружинин относит их к числу «людей, которые не могут спать на своей постели и счастливы только тогда, если им приходится провести ночь под открытым небом, у костра, в виду широкой реки и ди-

¹⁰ О полемике вокруг картины Рембрандта см.: [Долинин, с. 179–184].

¹¹ По-видимому, имеется в виду картина из личного собрания писателя.

кого леса, в кругу болтливых товарищей-охотников» и противопоставляет их образованным европейцам, не знакомым с «поэзией кочующей жизни» и не ценящим «прелесть наблюдательности» [Дружинин 1865, с. 155–156].

Эта мысль доведена до предела у Н. А. Полевого, отметившего, что фламандская живопись известна «искусством изображать простую, грубую природу» [Живописное обозрение 1836, с. 79], и раскрывшего это утверждение в описании картины Тенирса «Точильщик»:

Имя *Теньера* напоминает того веселого, добродушного фламандца, который посвятил свои дарования и кисть свою изображениям фламандских *кермессов*, или деревенских праздников, свадьбам, разгулю, шалостям поселян, своих соотчичей. Корчма, гульба фламандцев, пьяные брабантские старики и веселые голландские старушки, пиво, трубка, волынка, пляска и ссора, которая кончится миром за последней кружкой пива, и за неспособностью соперников ни ссориться, ни шевелиться; проказы солдат, остановившихся на постое; трактир, кабак, с его застойкой, его облаками табачного дыма, карточным столом, шашечной доской; иногда семейная сцена — рождение, крещение, свадьба, игры детей — вот предметы, которые изображал Теньер, из которых создал он свой особенный род [Живописное обозрение 1835, с. 122]¹².

То, что казалось Полевому веселыми проказами и праздничным разгулем, называлось также «тусклой и будничной стороной существования», как в переведенной для «Современника» в 1849 г. повести Жюлья Сандо «Искатель приключений», содержащей характеристику «интимного» романа о частной жизни:

...надо вам знать, что интимный роман — самый низкий, самый простонародный род романа. Были ли вы в Нанте? (...) Без сомнения, вы заметили там картины фламандской школы; это большею частью сцены из домашней жизни или внутренности кухни. Ну, мой молодой друг, вот вам интимный роман: это существование с самой тусклой и будничной его стороны [Sandeau, p. 20–21; Сандо, с. 268–269].

Подобные трактовки фламандского искусства были так многочисленны, что в 1856 г. художественный критик В. В. Стасов дал гневную отповедь литераторам, упрекавшим голландских живописцев в неизбирательности и сводившим содержание их картин к изображению «кухни, или жареного гуся, или жирного пирога, или толстой кухарки» [Стасов, с. 35]. Рассуждения Стасова могли бы быть дополнены и другими примерами суженного представления о фламандской школе. Так, отсылки к ней появляются в случаях, когда прибегающий к ним автор относится к описываемому им предмету с покровительственной снисходительностью или иронией. Так выглядит

¹² См. политипаж с этой картины: [The Penny Magazine, p. 257].

сцена сватовства у М. Е. Салтыкова-Щедрина в повести «Жених» (1857), посвященной разоблачению провинциальных нравов:

Иван Павлыч сел подле невесты на диване, Порфирий Петрович расположился на кресле подле Ивана Павлыча, а Софья Григорьевна на диване же по другую сторону Тисочки. Таким образом, они представили из себя прелестнейшую семейную картину в фламандском вкусе [Салтыков-Щедрин, с. 45].

А так — эпизод знакомства с престарелыми родителями Каролины Павловой, описанный в литературных воспоминаниях И. И. Панаева:

Маменька была одета с немецкою аккуратностью и шепетильностью, в отлично сплюенном чепчике и в искусно гофрированном воротничке около шеи. Папенька в летнем пальто цвета небеленого батиста. Длинные серебряные его волосы, с тщательным пробором на середине головы, спускались до плеч. Эти две фигуры были точно сняты с какой-нибудь фламандской картины [Панаев, т. 6, с. 208–209].

Другие примеры формализованных сравнений в аналогичных контекстах дают также фельетон А.-О. Кювилье-Флери 1853 г. [Cuvillier-Fleury, p. 1] или повесть Л. Ф. Де Роберти «Трое» (1860) [Де Роберти, с. 170].

Следствием влияния классической риторической традиции следует, вероятно, признать тот факт, что характеристики фламандского искусства нередко строились на контрастном сравнении его с явлениями, выражающими, по мнению пишущего, противоположную мысль. Такие противопоставления были широко распространены во французской прессе. В 1839 г. Филарет Шаль сравнивает роман О. де Бальзака «Цезарь Бирото» с лицом, покрытым морщинами; разворачивая эту идею, критик использует ряд антитез в попытке определить значение того, что он называет «фламандской кистью» («le pinceau flamand»):

...эти морщины — великая заслуга портретов, написанных фламандской кистью. Бальзак считает их, раскапывает, выводит на поверхность, лелеет с отеческой заботой и любовью. До тех пор, пока на теле нашего современного общества будут бородавки, морщины, веснушки, неровности, складки, шрамы, у писателя, от которого мы отправляемся, не будет недостатка в произведениях. (...) Сможет ли г-н Бальзак, не свергая Декарта, не уничтожая Бэкона, довольствоваться ролью любознательного художника, рожденного для воспроизведения сцен, а не драм; случайных событий, а не закономерностей; непредсказуемых движений, а не торжества логики; волнений на водной глади, а не настоящей бури или штиля; он видел то, чего никто не видел; он слышал то, чего никто не слышал; это многого стоит [Chasles 1838].

Дружинин в 1850 г. ставит фламандскую школу живописи в оппозицию к «блестящим, ужасным, историческим» сюжетам и «увлекательным,

грандиозным» событиям, необходимым в беллетристических произведениях [Дружинин 1865, с. 341]. В том же духе отзывается о творчестве А. Е. Измайлова А. Д. Галахов, упоминая рядом с именем Тенирса классиков древнегреческой высокой поэзии: «Везде и во всем читатель увидит одно и то же: он увидит, что Измайлов не имел способности выражать нежное и величественное. Желая подчас показаться Анакреоном или Пиндаром, он всегда являлся Теньером» [Галахов, с. 69]. Полевой же противопоставляет «смешным рокам» фламандской живописи «идеал красоты, являемой Аполлоном Бельведерским» и добавляет, что фламандская живопись «есть то же в живописи, что волынка в музыке, задний двор при великолепных чертогах, пародия в Поэзии» [Живописное обозрение 1835, с. 202–203].

Система координат, в которой фламандская школа была противопоставлена «высокому» началу в искусстве, закреплялась эстетической теорией Г. Гегеля, получившей распространение в России со второй половины 1830-х гг., и в частности трактовкой, которую он дал фламандской (голландской в его терминологии) живописи [Hegel, p. 139, 144–147; Гегель, с. 89–90, 94–96]. Вместе с тем, вводя эту оппозицию, немецкий философ высказывался радикально иначе. Так, по Гегелю, как историческая и религиозная живопись, так и жанровые картины с изображением таверн и сельских праздников в равной степени отражают и одновременно оформляют голландский национальный характер. Более того: его воплощением на полотнах голландских художников служит не столько их содержание, которое оценивалось как «низкое» в категориях ранней эстетики, сколько использованные в них изобразительные средства, техника их исполнения [Гегель, с. 95]¹³.

Знакомство с этой концепцией Гегеля очевидно, например, у А. И. Герцена («От дикой, грозной фантазии ада и страшного суда до фламандской таверны с своим отвернувшимся мужиком, от Фауста до Фобласа, от Requiem'a до „Камаринской“ — все подлежит искусству...» [Герцен, с. 136]), однако еще глубже идею немецкого философа воспринял В. Г. Белинский, у которого сравнения писательского стиля с фламандской манерой письма являются уже не просто приемом, но частью критической программы. К положениям Гегеля Белинский прибегает, выстраивая аргументацию в защиту натуральной школы, «Ревизора» и «Мертвых душ» Гоголя, а также гоголевского — «теньеровского» — направления в целом:

...Мадонну и сцены мужиков, как ни различны эти явления, произвел один и тот же дух искусства (...) Рафаэль и Теньер оба художники и оба нашли содержание

¹³ О бытовании гегелевской теории в России см. в статье: [Стасов].

своих произведений в той же действительности, бесконечно разнообразной и всегда единой, как разнообразна и едина природа, как разнообразно и едино существо человека [Белинский, с. 248]¹⁴.

Вопрос снятия противоречия между «Рафаэлем и Теньером», или пушкинским и гоголевским направлениями в литературе, решался позднее и Дружининым, внимательным читателем Гегеля и Белинского. Исследователь его творчества А. М. Бройде показал, что если в статье «Русские в Японии» (1856) Дружинин был склонен относить Гончарова к пушкинскому направлению, то спустя несколько лет в статье о романе «Обломов» (1859) критик отметил способность писателя сочетать пушкинское и гоголевское начала, раньше казавшиеся Дружинину противоположными (см.: [Бройде, с. 403–405]). Представляется, что эволюцию взглядов критика удачно характеризует и его способ описания фламандской живописи. Значительную часть статьи о путевых заметках Гончарова Дружинин посвящает объяснению того, почему фламандское искусство не только не может быть презираемо за антиэстетизм, но и является «настоящей», «чистой» поэзией, обнаруживаемой в том, «что всеми считалось за безжизненную прозу» [Дружинин 1988, с. 129], — сознательно избранной стратегией видения и изображения мира, а не изъяном в его восприятии («Фламандцы все знали, все понимали и все-таки имели силу остаться фламандцами» [Там же, с. 130]). В рассуждениях же об «Обломове» Дружинин прибегает к другому типу аргументации: достоинством фламандской школы и Гончарова признается не только способность выражать чистую поэзию, подобно Челлини, Рафаэлю, Шекспиру или Пушкину, но и национальность, укорененность в окружающей действительности и усердие в ее постижении — то, за что Дружинин называет Гончарова реалистом, «достойным быть самой натуральной школы», при отсутствии «бесплодной и сухой натуральности» [Там же, с. 447].

Случаи Белинского и Дружинина, отличающиеся более глубоким осмыслением фламандского искусства и опорой на философское знание, безусловно, выделяются на общем фоне во многом случайных высказываний о фламандской школе, нередко решающих публицистическую задачу. Вместе с тем и у Белинского, и у Дружинина обращения к фламандцам выполняют вспомогательную функцию, потому что призваны включить пишущего в контекст спора о способах изображения действительности¹⁵. В этом смысле, на наш взгляд, совершенно не важно, приравнивается ли фламандский

¹⁴ Подробнее см., например: [Terras, p. 204–205].

¹⁵ Подробнее об этом в связи с формированием эстетических канонов «натуральной» школы см.: [Leblanc].

стиль к безжизненному натурализму или осмысляется как умение разглядеть поэзию в обыденном. В обоих случаях речь идет о художественном образе, которым опосредовано восприятие литературного произведения и действительности, — емкой метафоре, формуле или слове-сигнале, которые маркируют позицию автора по тому или иному вопросу и таким образом позволяют сократить промежуточные ходы мысли. Так, фламандская школа живописи может быть рассмотрена лишь как одна из подобных метафор: к их числу следует также отнести, например, дагерротип, образ которого с начала 1840-х гг. часто возникает в спорах о задачах искусства¹⁶.

Внешне разнообразные, несводимые к единому знаменателю способы обращения к фламандской живописи, распространенные вплоть до середины XIX в., к началу 1860-х гг. начинают унифицироваться, приобретая не только смысловую, но и формальную устойчивость, а затем и вовсе практически пропадают со страниц периодических изданий. Новое поколение литераторов — М. А. Антонович, Н. А. Добролюбов, Д. И. Писарев, Н. Г. Чернышевский и др. — избирает способ оформления мысли, для которого почти не характерны живописные аллюзии, с намерением обеспечить читателю более прямой доступ к реальности. Примечательно, что вновь открывающиеся возможности для знакомства с оригиналами живописных произведений, охотно используемые литераторами-разночинцами¹⁷, оставляют их удивительно равнодушными к «эстетическому» языку описания.

Таким образом, «карандаш Теньера» действительно оказывается, по выражению Масальского, брошен в Лету: для того чтобы внимательно рассмотреть оставленный им след, русскому и — шире — европейскому наблюдателю потребуется немало времени; пока же, в первой половине XIX в., представление о фламандской школе живописи имеет преимущественно словесную природу и определяется воспроизводимыми описательными стратегиями, которые мы постарались показать в этой статье.

¹⁶ См. подробнее: [Вожик]; о смежности понятий «фламандская школа» и «дагерротипизм» пишет также М. Брансон в книге «Russian Realisms»: [Brunson, p. 51].

¹⁷ Н. А. Добролюбов рассказывает родным о своих «эрмитажных» впечатлениях в письме от 6 января 1854 г.: пораженный богатством эрмитажной коллекции, он признается, что об этих «дивных» произведениях «никакого понятия не дает ни печатный эстамп, ни мертвая ученическая копия, каких несколько случилось нам видеть в прежнее время» [Добролюбов, с. 92]. Подобным образом фиксирует свои впечатления от увиденного в Эрмитаже Д. И. Писарев, который 5 мая 1852 г. сообщает матери, что ему наконец удалось увидеть картины, с которыми он был раньше знаком только по описаниям [Писарев, с. 51].

Литература

- Андреев — Живопись и живописцы главнейших европейских школ: Настольная книга для любителей изящных искусств / Сост. по лучшим соврем. изд. А. Н. Андреевым. СПб.: Изд. М. О. Вольфа, 1857. 580 с.
- Белинский — *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1956. Т. 10. 474 с.
- Бройде — *Бройде А. М. А. В. Дружинин: Жизнь и творчество.* Copenhagen: Rosenkilde & Bagger, 1986. 533 с.
- Вельтман — *Вельтман А. Ф.* Картины света: Энциклопедический живописный альманах на 1836 г.: В 2 ч. М.: Тип. С. Селивановского, 1837. Ч. 2. 452 стб.
- Вишленкова — *Вишленкова Е. А.* Виртуальный «музеум» Павла Свинына — забытая сокровищница русского искусства // История и историческая память. 2011. № 3. С. 108–120.
- Власова — *Власова О. В.* Частное коллекционирование русской гравюры и литографии в России в конце XVIII — начале XX в.: Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2004. 217 с.
- Вожик — *Вожик Е. И.* «Псевдорреализм» и «дагерротипизм»: к вопросу о языке литературной критики рубежа 1840–1850-х гг. // Текстология и историко-литературный процесс: VII Международная конференция молодых исследователей: Сб. ст. М.: Буки Веди, 2018. С. 62–76.
- Вяземский — *Вяземский П. А.* Сочинения: В 2 т. М.: Худож. лит., 1982. Т. 2. 383 с.
- Гаевский — [*Гаевский В. П.*] Выставка в Имп. Академии художеств. Октябрь, 1849 // Современник. 1849. № 11. Отд. II. С. 58–84.
- Газиева — *Газиева К. Т.* «Фламандской школы пестрый сор» в контексте романа в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин» // Методология, теория и практика в современной филологии, культурологии, искусствоведении, истории: Материалы Междунар. науч.-практ. конф. Новосибирск: Центр содействия развитию научных исследований, 2013. С. 98–105.
- Галахов — [*Галахов А. Д.*] Сочинения Измайлова (Александра Ефимыча). Издание Смирдина // Современник. 1850. № 10. Отд. III. С. 53–100.
- Гегель — Курс эстетики, или Наука изящного. Сочинение В. Ф. Гегеля: [В 3 ч.] / Пер. В. Модестов. СПб.: Тип. В. Полякова, 1847. Ч. 1. 217 с.
- Герцен — *Герцен А. И.* Собр. соч.: В 30 т. М.: Изд-во АН СССР, 1959. Т. 16. 529 с.
- Гоголь — *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.: Изд-во АН СССР, 1938. Т. 3. 728 с.
- Гойе-Дефонтен — Императорская Эрмитажная галерея, литографированная лучшими артистами Франции / Изд. П. Ф. Гойе-Дефонтен и П. Пети. СПб.: Тип. М. Ольхина; Тип. А. А. Плюшара, 1844–1847. Тетр. 1–30.
- Гончаров — *Гончаров И. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб.: Наука, 1997. Т. 1. 832 с.
- Грачева — *Грачева А. А.* «Картины света» А. Ф. Вельтмана — опыт издания энциклопедического живописного альманаха (1836–1837) // Печать и слово Санкт-Петербурга (Петербургские чтения — 2021): Сб. науч. трудов 21-й конференции. СПб.: СПбГУПТД, 2022. С. 26–30.
- Данилов — *Данилов В.* Мелочи литературного прошлого // Русский архив. 1915. Вып. 2. С. 159–170.
- Де Роберти — [*Де Роберти Л. Ф.*] Трое: Повесть // Современник. 1860. № 1. Отд. I. С. 33–176 (подпись: П. Волгонский).

- Добролюбов — *Добролюбов Н. А.* Собр. соч.: В 9 т. М.; Л.: Худож. лит., 1964. Т. 9. 724 с.
- Долинин — *Долинин А. А.* Путешествие по «Путешествию в Арзрум». М.: Новое издательство, 2023. 308 с.
- Доманский — *Доманский В. А.* «Теньеризм» в творчестве русских писателей (1790–1840) // Евгений Александрович Маймин и его время: Материалы Междунар. науч. конф. Псков: ПсковГУ, 2017. С. 163–168.
- Дризен — *Дризен Н. В.* Драматическая цензура двух эпох, 1825–1881 / [Авт. вступ. ст., примеч., указ. Е. Г. Федяхина]. СПб.: Чистый лист, 2017. Ч. 1. 365 с.
- Дружинин 1865 — *Дружинин А. В.* Собр. соч.: В 8 т. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1865. Т. 6. 814 с.
- Дружинин 1988 — *Дружинин А. В.* Прекрасное и вечное. М.: Современник, 1988. 543 с.
- Живописное обозрение 1835 — Живописное обозрение достопамятных предметов из наук, искусств, художеств, промышленности и общежития. М.: Тип. А. Семена, 1835. Т. 1. 396 с.
- Живописное обозрение 1836 — Живописное обозрение достопамятных предметов из наук, искусств, художеств, промышленности и общежития. М.: Тип. А. Семена, 1836. Т. 2. 396 с.
- Живописное обозрение 1840 — Живописное обозрение достопамятных предметов из наук, искусств, художеств, промышленности и общежития. М.: Тип. А. Семена, 1840. Т. 6. 396 с.
- Измайлов — Сочинения Измайлова (Александра Ефимовича): [В 2 т.] СПб.: Тип. экспедиции заготовления государственных бумаг, 1849. 740 с.
- Лабенский — Эрмитажная галерея, гравированная штрихами с лучших картин, одну составляющих: В 2 т. / Изд. Ф. И. Лабенским. СПб.: Тип. Шнора, 1805. Т. 1. 42 с.; Т. 2. 43 с.
- Литературная газета — Смесь // Литературная газета. 1831. № 32. С. 262.
- Лотман — *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий // Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб.: Искусство—СПб, 1995. С. 472–762.
- Мазур — *Мазур Н. Н.* «Ты видел деву?»: Поэтика и психология романтического экфрасиса // Русская литература. 2018. № 3. С. 141–153.
- Масальский 1829 — *Масальский [К. П.]* Картина Петергофа // Сын отечества и Северный архив. 1829. Т. 8, № 48. С. 119.
- Масальский 1831 — Сочинения, переводы и подражания, в стихах. Константина Масальского. СПб.: Тип. Имп. Рос. академии, 1831. 93 с.
- Межевич — *Межевич В. [С.]* Смесь. Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1844. № 118, 27 мая. С. 1–3.
- Миролюбова — *Миролюбова Г. А.* Русская литография, 1810-е — 1890-е годы: Очерки истории, мастера, печатные центры, издательства. М.: ЗАО Центрполиграф, 2006. 303 с.
- Некрасов — *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. СПб.: Наука, 1995. Т. 12, кн. 1. 506 с.
- Омулевский — *Омулевский [И. В.]* Без крова, хлеба и красок: Очерк из мира забытых талантов // Художественный журнал. 1883. Т. 5, № 3. С. 157–171.
- Панаев — *Панаев И. И.* Собр. соч.: В 6 т. М.: Изд. В. М. Саблина, 1912. Т. 2. 523 с.; Т. 6. 447 с.
- Писарев — *Писарев Д. И.* Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. М.: Наука, 2012. Т. 11. 597 с.

- Писемский — *Писемский А. Ф.* Собр. соч.: В 9 т. М.: Правда, 1959. Т. 3. 479 с.
- Плюшар — Энциклопедический лексикон: В 17 т. СПб.: Тип. А. Плюшара, 1836. Т. 7. 622 с.
- Пушкин — *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937. Т. 6. 700 с.
- Рублева — *Рублева Л. И.* Василий Нарежный и Давид Теньер: К вопросу о том, как изображать «низкую действительность» // Филологический журнал. 2016. № 21. С. 35–38.
- Салтыков-Щедрин — *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч.: В 20 т. М.: Худож. лит., 1966. Т. 4. 611 с.
- Сандо — *Сандо Ж.* Искатель приключений: Роман // Современник. 1849. № 8. Отд. I. С. 259–402.
- Свиньин — [*Свиньин П. П.*] Первое письмо из Москвы: Частные библиотеки, галереи, разные кабинеты и русские художники // Отечественные записки. 1820. Ч. 1, № 1. С. 59–83; № 2. С. 195–238 (подпись: П. С.).
- Сомов — Картины Эрмитажа: Для посетителей этой галереи сост. А. [И.] Сомов. СПб.: Тип. А. Якобсона, 1859. 179 с.
- Старчевский — Справочный энциклопедический словарь: В 12 т. / Под ред. А. В. Старчевского. СПб.: Тип. К. Крайя, 1848. Т. 10. 692 с.
- Стасов — *Стасов В. В.* О голландской живописи: По поводу статьи г. М. Д. М. в «Русской беседе» 1856 г. (книжка I) // Стасов В. В. Избранные сочинения: В 3 т. М.: Искусство, 1952. Т. 1. С. 31–36.
- Третьякова — *Третьякова Н. Е.* От Картинной галереи Голицынской больницы до Голицынского музея на Волхонке: Художественные собрания князей Голицыных второй половины XVIII — XIX в.: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2005. 188 с.
- Тургенев — *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М.: Наука, 1999. Т. 11: Письма. 614 с.
- Фет — *Фет А. А.* Соч. и письма: В 20 т. СПб.: Фолио-Пресс-Антон, 2007. Т. 4. 555 с.
- Biographie universelle — *Biographie universelle ancienne et moderne: histoire par ordre alphabétique de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes.* Nouvelle éd. Paris: Chez madame C. Desplaces; Leipzig: Librairie de F. A. Brockhaus, 1843. Т. 41: Tarabolous–Tory. 714 p.
- Brunson — *Brunson M.* Russian Realisms: Literature and Painting, 1840–1890. DeKalb: NIU Press, 2016. 263 p.
- Chasles 1838 — *Chasles Ph.* Variétés // Journal des débats. 1838. 30 janvier. P. 3.
- Chasles 1839 — *Chasles Ph.* Variétés // Journal des débats. 1839. 21 novembre. P. 3.
- Cuvillier-Fleury — *Cuvillier-Fleury [A. A.]* Feuilleton du Journal des débats // Journal des débats. 1853. 28 août. P. 1–2.
- Duchesne, Réveil — Musée de peinture et de sculpture, ou Recueil des principaux tableaux, statues et bas-reliefs des collections publiques et particulières de l'Europe, avec des notices descriptives, critiques et historiques par Duchesne aîné; dessiné et gravé à l'eau forte par Réveil: En 16 vol. Paris: Chez Audot, 1830. Vol. 8. 550 p.
- Encyclopédie — *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers.* Paris: Chez Briasson, David l'aîné, Le Breton, Durand, 1755. Т. 5. 1012 p.
- Hegel — Cours d'esthétique, par W.-Fr. Hegel, analysé et traduit en partie par M. Ch. Bernard. Paris: Chez Aimé André, 1840. Première partie. 348 p.

- Janin — [Janin J.] Feuilleton du Journal des débats // Journal des débats. 1849. 26 novembre. P. 1–3.
- Journal des débats 1819 — France // Journal des débats. 1819. 18 février. P. 1–2.
- Journal des débats 1831 — D. Beaux-arts // Journal des débats. 1831. 26 mai. P. 1–3.
- Journal des débats 1835 — L.-V. Théâtre français // Journal des débats. 1835. 21 octobre. P. 1–2.
- Journal des débats 1853 — Paris // Journal des débats. 1853. 19 janvier. P. 2–3.
- Leblanc — *Leblanc Ronald D.* Teniers, Flemish Art, and the Natural School Debate. *Slavic Review*. 1991. № 50 (3). P. 576–589.
- Sandeau — *Sandeau J.* La chasse au Roman. Bruxelles: Meline, Cans et compagnie, 1849. 224 p.
- Schnitzler — [Schnitzler G. H.] Notice sur les principaux tableaux au Musée Impérial de l'Ermitage à Saint-Petersbourg. Saint-Petersbourg: Chez J. Brieff, 1828. 156 p.
- Siret — Dictionnaire historique des peintres de toutes les écoles depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, par A. Siret. Bruxelles: Librairie encyclopédique de Périchon, 1848. 527 p.
- Stroganoff — Catalogue raisonné des tableaux qui composent la collection du comte A. de Stroganoff. Saint-Petersbourg: De l'Imprimerie impériale, 1793. 84 p.
- Terras — *Terras V.* Belinskij and Russian Literary Criticism. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1974. 305 p.
- The Penny Magazine — Teniers // The Penny Magazine of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge. 1834. № 145. July 5. P. 257–258.
- Viardot — Les musées d'Europe / Éd. par L. Viardot. Paris: Chez L. Maison, 1855. 512 p.
- Wordsworth, Jay, Woof — *Wordsworth J., Jay M. C., Woof R.* William Wordsworth and the Age of English Romanticism. New Brunswick; London: Rutgers University Press, 1987. 261 p.

References

- Andreev, A. N., ed. (1857). *Zhivopis' i zhivopistsy glavneishikh evropeiskikh shkol: Nastol'naya kniga dlya lyubitel'nykh izyashchnykh iskusstv*. Saint Petersburg: Izdanie M. O. Vol'fa, 580 p.
- Belinskii, V. G. (1956). *Polnoe sobranie sochinenii*. 13 vols. Moscow: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR. Vol. 10, 474 p.
- Broide, A. M. (1986). A. V. Druzhinin: *Zhizn' i tvorchestvo*. Copenhagen: Rosenkilde & Bagger, 533 p.
- Brunson, M. (2016). *Russian Realisms: Literature and Painting, 1840–1890*. DeKalb: NIU Press, 263 p.
- Chasles, Ph. (1838). 'Variétés', *Journal des débats* (Paris), 30 janvier, 3.
- Chasles, Ph. (1839). 'Variétés', *Journal des débats* (Paris), 21 novembre, 3.
- Cuvillier-Fleury, [A. A.] (1853). 'Feuilleton du Journal des débats', *Journal des débats* (Paris), 28 août, 1–2.
- D. (1831). 'Beaux-arts', *Journal des débats* (Paris), 26 mai, 1–3.
- Danilov, V. (1915). 'Melochi literaturnogo proshlogo', *Russkii arkhiv* (Moscow), 2, 159–170.
- [De Roberti, L. F.] (1860). 'Troë. Povest'', *Sovremennik* (Saint Petersburg), 1, Otdelenie I, 33–176.
- Diderot, D., D'Alembert, J., eds. (1755). *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Chez Briasson, David l'aîné, Le Breton, Durand. Vol. 5, 1012 p.

- Dobrolyubov, N. A. (1964). *Sobranie sochinenii*. 9 vols. Moscow, Leningrad: Khudozhestvennaya literatura. Vol. 9, 724 p.
- Dolinin, A. A. (2023). *Puteshestvie po «Puteshestviyu v Arzrum»*. Moscow: Novoe izdatel'stvo, 308 p.
- Domanskii, V. A. (2017). '«Ten'erizm» v tvorchestve russkikh pisatelei (1790–1840)', in: *Evgenii Aleksandrovich Maimin i ego vremya: Materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii*. Pskov: Izdatel'stvo Pskovskogo gosudarstvennogo universiteta, 163–168.
- Drizen, N. V., Fedyakhina, E. G., eds. (2017). *Dramaticheskaya tsenzura dvukh epokh, 1825–1881*. Saint Petersburg: Chisty list. Vol. 1, 365 p.
- Druzhinin, A. V. (1865). *Sobranie sochinenii*. 8 vols. Saint Petersburg: Tipografiya Imperatorskoi Akademii nauk. Vol. 6, 814 p.
- Druzhinin, A. V. (1988). *Prekrasnoe i vechnoe*. Moscow: Sovremennik, 543 p.
- Duchesne, J., Réveil, E. A. (1830). *Musée de peinture et de sculpture, ou Recueil des principaux tableaux, statues et bas-reliefs des collections publiques et particulières de l'Europe, avec des notices descriptives, critiques et historiques par Duchesne aîné; dessiné et gravé à l'eau forte par Réveil*. 16 vols. Paris: Chez Audot. Vol. 8, 550 p.
- Fet, A. A. (2007). *Sochineniya i pis'ma*. 20 vols. Saint Petersburg: Folio-Press-Anton. Vol. 4, 555 p.
- 'France' (1819). *Journal des débats* (Paris), 18 février, 1–2 [unsigned].
- [Gaevskii, V. P.] (1849). 'Vystavka v Imperatorskoi Akademii khudozhestv. Oktyabr', 1849', *Sovremennik* (Saint Petersburg), 11, Otdelenie II, 58–84.
- [Galakhov, A. D.] (1850). 'Sochineniya Izmailova (Aleksandra Efimycha). Izdanie Smirdina', *Sovremennik* (Saint Petersburg), 10, Otdelenie III, 53–100.
- Gazieva, K. T. (2013). '«Flamandskoi shkoly pestryi sor» v kontekste romana v stikhakh A. S. Pushkina «Evgenii Onegin»', in: *Metodologiya, teoriya i praktika v sovremennoi filologii, kul'turologii, iskusstvedenii, istorii: Materialy Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii*. Novosibirsk: Tsent sodeistviya razvitiyu nauchnykh issledovaniy, 98–105.
- Gegel', V. F. (1847). *Kurs estetiki, ili Nauka izyashchnogo*. Saint Petersburg: Tipografiya V. Polyakova. Vol. 1, 217 p.
- Gertsen, A. I. (1959). *Sobranie sochinenii*. 30 vols. Moscow: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR. Vol. 16, 529 p.
- Gogol', N. V. (1938). *Polnoe sobranie sochinenii*. 14 vols. Moscow: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR. Vol. 3, 728 p.
- Goie-Defonten, P. F., ed. (1844–1847). *Imperatorskaya Ermitazhnaya galereya, litografirovannaya luchshimi artistami Frantsii*. 30 vols. Saint Petersburg: Tipografiya M. Ol'khina; Tipografiya A. A. Plyushara.
- Goncharov, I. A. (1997). *Polnoe sobranie sochinenii i pisem*. 20 vols. Saint Petersburg: Nauka. Vol. 1, 832 p.
- Gracheva, A. A. (2022). '«Kartiny sveta» A. F. Vel'tmana — opyt izdaniya entsiklopedicheskogo zhivopisnogo al'manakha (1836–1837)', in: *Pechat' i slovo Sankt-Peterburga (Peterburgskie chteniya — 2021): Sbornik nauchnykh trudov 21-i konferentsii*. Saint Petersburg: Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta promyshlennykh tekhnologii i dizaina, 26–30.
- Hegel, W.-Fr. (1840). *Cours d'esthétique, par W.-Fr. Hegel, analysé et traduit en partie par M. Ch. Benard*. Paris: Chez Aimé André. Part. 1, 348 p.

- Izmailov, A. E. (1849). *Sochineniya Izmailova (Aleksandra Efimovicha)*. Saint Petersburg: Tipografiya ekspeditsii zagotovleniya gosudarstvennykh bumag, 740 p.
- [Janin, J.] (1849). 'Feuilleton du Journal des débats', *Journal des débats* (Paris), 26 novembre, 1–3.
- L.-V. (1835). 'Théâtre français', *Journal des débats* (Paris), 21 octobre, 1–2.
- Labenskii, F. I., ed. (1805). *Ermitazhnaya galereya, gravirovannaya shtrikhami s luchshikh kartin, onuyu sostavlyayushchikh*. 2 vols. Saint Petersburg: Tipografiya Shnora. Vol. 1, 42 p.; Vol. 2, 43 p.
- Leblanc, Ronald D. (1991). 'Teniers, Flemish Art, and the Natural School Debate', *Slavic Review*, 50 (3), 576–589.
- Lotman, Yu. M. (1995). 'Roman A. S. Pushkina «Evgenii Onegin»: Kommentarii', in: *Pushkin: Biografiya pisatelya; Stat'i i zametki, 1960–1990; «Evgenii Onegin»: Kommentarii*. Saint Petersburg: Iskusstvo–SPB, 472–762.
- Masal'skii, [K. P.] (1829). 'Kartina Petergofa', *Syn otechestva i Severnyi arkhiv* (Saint Petersburg), 48, 119.
- Masal'skii, K. P. (1831). *Sochineniya, perevody i podrazhaniya, v stikhakh. Konstantina Masal'skogo*. Saint Petersburg: Tipografiya Imperatorskoi Rossiiskoi akademii, 93 p.
- Mazur, N. N. (2018). '«Ty videl devu?»: poetika i psikhologiya romanticheskogo ekfrasisa', *Russkaya literatura* (Saint Petersburg), 3, 141–153.
- Mezhevich, V. [S.] (1844). 'Smes'. Zhurnal'naya vsyakaya vsyachina', *Severnaya pchela* (Saint Petersburg), 118, 27 may, 1–3.
- Michaud, L.-G., ed. (1843). *Biographie universelle ancienne et moderne: histoire par ordre alphabétique de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes. Nouvelle éd.* Paris: Chez madame C. Desplaces; Leipzig: Librairie de F. A. Brockhaus. Vol. 41: Tarabolous–Tory, 714 p.
- Mirolyubova, G. A. (2006). *Russkaya litografiya. 1810-e — 1890-e gody: Ocherki istorii, mas-tera, pechatnye tsentry, izdatel'stva*. Moscow: Zakrytoe aktsionernoe obshchestvo «Tsentrpoligraf», 303 p.
- Nekrasov, N. A. (1995). *Polnoe sobranie sochinenii i pisem*. 15 vols. Saint Petersburg: Nauka. Vol. 12 (1), 506 p.
- Omulevskii, [I. V.] (1883). 'Bez krova, khleba i krasok. Ocherk iz mira zabitykh talantov', *Khudozhestvennyi zhurnal* (Saint Petersburg), Vol. 5, 3, 157–171.
- Panaev, I. I. (1912). *Sobranie sochinenii*. 6 vols. Moscow: Izdatel'stvo V. M. Sablina. Vol. 2, 523 p.; Vol. 6, 447 p.
- 'Paris', *Journal des débats* (Paris), 1853, 19 janvier, 2–3 [unsigned].
- Pisarev, D. I. (2012). *Polnoe sobranie sochinenii i pisem*. 12 vols. Moscow: Nauka. Vol. 11, 597 p.
- Pisemskii, A. F. (1959). *Sobranie sochinenii*. 9 vols. Moscow: Pravda. Vol. 3, 479 p.
- Plyushar, A. A. (1836). *Entsiklopedicheskii leksikon*. 17 vols. Saint Petersburg: Tipografiya A. Plyushara. Vol. 7, 622 p.
- Polevoi, N. A., ed. (1835). *Zhivopisnoe obozrenie dostopamyatnykh predmetov iz nauk, iskusstv, khudozhestv, promyshlennosti i obshchezhitiiya*. 9 vols. Moscow: Tipografiya A. Semena. Vol. 1, 396 p.
- Polevoi, N. A., ed. (1836). *Zhivopisnoe obozrenie dostopamyatnykh predmetov iz nauk, iskusstv, khudozhestv, promyshlennosti i obshchezhitiiya*. 9 vols. Moscow: Tipografiya A. Semena. Vol. 2, 396 p.

- Polevoi, N. A., ed. (1840). *Zhivopisnoe obozrenie dostopamyatnykh predmetov iz nauk, iskusstv, khudozhestv, promyshlennosti i obshchezhitiya*. 9 vols. Moscow: Tipografiya A. Semena. Vol. 6, 396 p.
- Pushkin, A. S. (1937). *Polnoe sobranie sochinenii*. 16 vols. Moscow; Leningrad: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR. Vol. 6, 700 p.
- Rubleva, L. I. (2016). 'Vasilii Narezhnii i David Ten'er: K voprosu o tom, kak izobrazhat' «nizkuyu deistvitel'nost'», *Filologicheskii zhurnal* (Yuzhno-Sakhalinsk), 21, 35–38.
- Saltykov-Shchedrin, M. E. (1966). *Sobranie sochinenii*. 20 vols. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. Vol. 4, 611 p.
- Sandeau, J. (1849). *La chasse au Roman*. Bruxelles: Meline, Cans et compagnie, 224 p.
- Sandeau, J. (1849). 'Iskatel' priklyuchenii. Roman', *Sovremennik* (Saint Petersburg), 8, Ot-delenie I, 259–402.
- [Schnitzler, G. H.] (1828). *Notice sur les principaux tableaux au Musée Impérial de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg*. Saint Pétersbourg: Chez J. Brieff, 156 p.
- Siret, A., ed. (1848). *Dictionnaire historique des peintres de toutes les écoles depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, par A. Siret*. Bruxelles: Librairie encyclopédique de Périchon, 527 p.
- 'Smes'' (1831), *Literaturnaya gazeta* (Saint Petersburg), 32, 262 [unsigned].
- Somov, A. I. (1859). *Kartiny Ermitazha*. Saint Petersburg: Tipografiya A. Yakobsona, 179 p.
- Starchevskii, A. V., ed. (1848). *Spravochnyi entsiklopedicheskii slovar'*. 12 vols. Saint Petersburg: Tipografiya K. Kraiia. Vol. 10, 692 p.
- Stasov, V. V. (1952). 'O gollandskoi zhivopisi. Po povodu stat'i g. M. D. M. v «Russkoi besede» 1856 g. (knizhka I)', in: Stasov, V. V. *Izbrannye sochineniya*. 3 vols. Moscow: Iskusstvo. Vol. 1, 31–36.
- Stroganoff, A. S. (1793). *Catalogue raisonné des tableaux qui composent la collection du comte A. de Stroganoff*. Saint Pétersbourg: De l'Imprimerie imperiale, 84 p.
- [Svin'in, P. P.] (1820). 'Pervoe pis'mo iz Moskvy. Chastnye biblioteki, galerei, raznye kabinety i russkie khudozhniki', *Otechestvennye zapiski* (Saint Petersburg), 1, 59–83; 2, 195–238.
- 'Teniers', *The Penny Magazine of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge* (London), 1834, 145, July 5, 257–258.
- Terras, V. (1974). *Belinskij and Russian Literary Criticism*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 305 p.
- Tret'yakova, N. E. (2005). *Ot Kartinnoi galerei Golitsynskoi bol'nitsy do Golitsynskogo muzeya na Volkhonke: Khudozhestvennye sobraniya knyazei Golitsynykh vtoroi poloviny XVIII — XIX vekov: Dissertatsiya na soiskanie uchenoi stepeni kandidata iskusstvovedeniya*. Moscow, 188 p.
- Turgenev, I. S. (1999). *Polnoe sobranie sochinenii i pisem*. 30 vols. Moscow: Nauka. Vol. 11: Pis'ma, 614 p.
- Vel'tman, A. F. (1837). *Kartiny sveta: Entsiklopedicheskii zhivopisnyi al'manakh na 1836 god*. 2 vols. Moscow: Tipografiya S. Selivanovskogo. Vol. 2, 452 col.
- Viardot, L., ed. (1855). *Les musées d'Europe*. Paris: Chez L. Maison, 512 p.
- Vishlenkova, E. A. (2011). 'Virtual'nyi «muzeum» Pavla Svin'ina — zabytaya sokrovishchnitsa russkogo iskusstva', *Istoriya i istoricheskaya pamyat'* (Saratov), 3, 108–120.
- Vlasova, O. V. (2004). *Chastnoe kollekcionirovanie russkoi graviry i litografii v Rossii v kontse XVIII — nachale XX veka. Dissertatsiya na soiskanie uchenoi stepeni kandidata iskusstvovedeniya*. Saint Petersburg, 217 p.

- Vozhik, E. I. (2018). '«Pseudorealizm» i «dagerrotipizm»: k voprosu o yazyke literaturnoi kritiki rubezha 1840–1850-kh godov', in: *Tekstologiya i istoriko-literaturnyi protsess: VII Mezhdunarodnaya konferentsiya molodykh issledovatelei*. Moscow: Buki Vedi, 62–76.
- Vyazemskii, P. A. (1982). *Sochineniya*. 2 vols. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. Vol. 2, 383 p.
- Wordsworth, J.; Jay, M. C.; Woof R. (1987). *William Wordsworth and the Age of English Romanticism*. New Brunswick; London: Rutgers University Press, 261 p.