

*HISTORIA
ROSSICA*

УДК 94(47)“1750/1830

ББК 63.3(2)534

В 64

Редакционная коллегия серии

HISTORIA ROSSICA

*Е. Анисимов, В. Живов, А. Зорин,
А. Каменский, Ю. Слѣзкин, Р. Уортман*

*Тане
посвящается*

Индивидуальный исследовательский проект № 10-01-0023 «Визуальное народо-
ведение Российской империи второй половины XVIII — первой трети XIX веков»
выполнен при поддержке программы «Научный фонд ГУ-ВШЭ»

Вишленкова Е.

В 64 **Визуальное народоведение империи, или «Увидеть русского дано не
каждому».** — М.: Новое литературное обозрение, 2011. — ??? с.: ил.

В книге анализируются графические образы народов России, их создание и бытование в культуре (гравюры, лубки, карикатуры, роспись на посуде, медали, этнографические портреты, картуши на картах второй половины XVIII — первой трети XIX века). Каждый образ рассматривается как единица единого визуального языка, изобретенного для описания различных человеческих групп, а также как посредник в порождении новых культурных и политических общностей (например, для показа неочевидного «русского народа»). В книге исследуются механизмы перевода в иконографическую форму этнических стереотипов, научных теорий, речевых топосов и фантазий современников. Читатель узнает, как использовались для показа культурно-психологических свойств народа соглашения в области физиогномики, эстетические договоры о прекрасном и безобразном, увидит, как образ рождал групповую мобилизацию в зрителях, и как в пространстве визуального вызревало неоднозначное понимание того, что есть «нация». Так в данном исследовании выявляются культурные границы между народами, которые существовали в воображении россиян в «донациональную» эпоху.

УДК 94(47)“1750/1830

ББК 63.3(2)534

ISBN 978-5-86793-804-8

© Е.А. Вишленкова, 2011

© Оформление. «Новое литературное
обозрение», 2011

БЛАГОДАРНОСТЬ АВТОРА

Эта книга обогатила меня новым опытом научного письма и новыми формами научного общения. В силу своей специфики исследование долгое время не позволяло мне воспользоваться традиционными для историка способами апробирования научных результатов посредством их предварительной публикации в виде статей, тезисов докладов и выступлений на конференциях.

У меня не получалось публиковать фрагменты исследования, не закончив целого. Дело в том, что в результате находок новых источников или более гибкого и глубокого анализа уже описанных артефактов концепция темы постоянно корректировалась, порой довольно радикально меняясь. К тому же мне не давались краткие доклады для многоязычных конференций, потому что ограниченная временем тезисная форма не позволяла слушателям-зрителям довериться моим выводам. Вырванные из контекста общего повествования и связей с другими сюжетами отдельные фрагменты исследования, как мне казалось, утрачивали убедительность.

Все это меня удручало, поскольку культурные исследования требуют тщательной защиты от произвольности авторской интерпретации, то есть их проверки и перепроверки. В связи с этим пришлось искать новые формы обсуждения полученных результатов и сделанных выводов. Во-первых, ими стали мои лекции и семинары сначала в Казанском государственном университете (2004—2008), а затем в немецких университетах Тюбингена (2006), Майнца (2008) и Берлина (2009). Моими студентами были историки, теологи, филологи и историки искусства. Их пытливые вопросы, свежий взгляд, комментарии и доклады позволяли выявлять уязвимые места интерпретации, побуждали искать более убедительную аргументацию, заставляли проводить параллели и сравнения с западноевропейской визуальной культурой. Я благодарна всем моим слушателям и соучастникам исследования.

Во-вторых, мне очень помогли опытные коллеги — организаторы международных научных семинаров: профессора Зива Галили и Джоанна

Рыгульска в университете Ратгерс, профессор Ричард Уортман в Колумбийском университете, профессора Дитрих Байрау и Клаус Гества в Университете Тюбинген, профессор Ян Кузбер в университете Майнц, профессор Бергард Бонвеч в Германском историческом институте в Москве, профессор Гертруд Пикхен в Свободном университете Берлина и профессор Ирина Савельева в Высшей школе экономики. Развернутое обсуждение на их научных мероприятиях методов анализа визуальных источников было неотъемлемой частью работы.

Еще одной эффективной формой помощи явились «внутренние» рецензии на мои рукописи редакторов журнала «Ab Imperio» и стимулированные ими мои отзывы на книги, посвященные визуальным исследованиям. Перекрестное обсуждение методологии изучения визуального языка описания нации, технологии создания визуальных образов и отдельных методов анализа графических источников придало мне чувство профессиональной уверенности.

И наконец, новой устойчивой формой научного общения по теме стала электронная переписка. Совершенно необходимыми для меня были обмен мнениями и рекомендации знатока российской истории Александра Каменского, специалиста в области психологии визуального Галины Орловой, исследователя европейского национализма Андрея Доронина, тонкого аналитика интеллектуальной истории Российской империи Марины Могильнер, эксперта в области гендерной истории Александры Суприянович. Мне помогли в оформлении книги библиограф-исследователь Юлия Лексина.

Всем им, а также моей семье и друзьям я выражаю свою искреннюю благодарность.

Эту книгу я посвящаю памяти моей рано ушедшей сестре, талантливому историку Татьяне Шанской.

В разные годы данное исследование было поддержано грантами фондов Герды Хенкель на чтение лекций в Университете города Тюбинген и ДААД на изучение научной литературы и музейных коллекций в Германии, а также стипендией Германского исторического института в Москве на проведение архивных изысканий.

В тексте книги все источники, кроме переводных, цитируются в орфографии и пунктуации оригиналов.

Эту книгу я посвящаю рано ушедшей из жизни моей сестре Татьяне Шанской.

ВВЕДЕНИЕ

Российская империя как опыт и как пространство взаимодействия человеческих групп может быть представлена в разных ракурсах. Обращаясь к визуальной перспективе, мне представляется необходимым сфокусировать взгляд читателя, познакомив его с нетривиальным объектом изучения, а также с особенностями позиции и исследовательской оптики автора данной книги.

ПАНОРАМА ИССЛЕДОВАНИЯ

Какие образы возникали в воображении человека XVIII в., когда он представлял себе Россию?

Этот вопрос для историков отнюдь не праздный. Мы вряд ли в состоянии реконструировать в деталях ушедшую действительность, но по сохранившимся свидетельствам можем восстановить реальность переживаемую, — ту, что была в умах у оставивших их людей. Важно, что, исходя из представлений об этой реальности, они испытывали эмоции, принимали решения и действовали. Сегодня, благодаря эвристическим исследованиям И.К. Фоменко и Ларри Вульфа, стало очевидно, сколь эфемерными были представления жителей Западной Европы о людях, населяющих восточные земли, сколько страхов, суеверий, следов библейской и античной мифологии было в этих ярких фантазиях¹.

Проведенное мною исследование сосредоточено на проблеме соотношения этнического, национального и имперского воображения россиян в пространстве визуального. Иными словами, я реконструирую фантазии жителей России о себе и своих ближайших соседях, анализируя воплощающие их изображения и тексты.

В данной книге есть два взаимосвязанных сюжета. С одной стороны, мое внимание сфокусировано на интеллектуальных продуктах, зафиксировавших человеческое разнообразие империи и сконструировавших представления современников о его структуре и свойствах. В данной связи анализируются визуальные послания, запущенные в элитарную и низовую культуру России XVIII — первой трети XIX в., их семантика, коммуникативные и мобилизационные возможности. Я стремилась извлечь из них категориальную и дискурсивную матрицы визуального языка, то есть определить связь или соотношение единиц и категорий в конкретно-историческом пространстве.

С другой стороны, данное исследование — это попытка осмыслить культурный мир россиянина сквозь призму его визуальной культуры, то есть проследить участие его зрения в процессе осознания империи и себя в ней. Соответственно, меня интересует процесс самоотождествления российского подданного с ментальными конструктами, созданными изобразительными (или графическими, по классификации Дж. Митчелл²) текстами: с образами на картинах, медалях, ткани, табакерках, шкатулках, карикатурах, лубках, театральных декорациях, в оптических развлечениях и в посудной росписи, со скульптурными символами.

Обозначенный подход к теме родился, с одной стороны, в результате многолетнего аналитического рассматривания визуальных и чтения вербальных источников, а с другой — как реакция на историографические интерпретации национальных и этнических сюжетов, связанных с Российской империей. Подавляющая их масса располагается между далеко отстоящими друг от друга полюсами: от признания России многонародной страной с неразвитым национальным сознанием и жесткой государственной идеологией³ до указания на древние истоки русского национализма и утверждения слабости интегративных ресурсов государства⁴. Сама широта спектра «больших теорий», их опора на взаимоисключающие друг друга свидетельства говорят в пользу того, что механическое наложение на «российский материал» жесткой структурной схемы — весьма уязвимая процедура⁵.

И дело не в пресловутом «особом пути» или принципиальной «непознаваемости» России, а в соответствии исследовательского объекта и применяемых к нему методов анализа. Ограничения позитивистского видения империи как общежития «всегда бывших» наций и народностей мне видятся в том, что оно приводит к зависимости исследователя от националистических дискурсов, сложившихся в XIX в. В результате Россия предстает то как «тюрьма народов» (концепция советской историографии), то как «зонтик», накрывающий судьбы устойчивых во времени этнических групп (направление, заданное трудами А. Каппелера)⁶. Кроме того, сосредоточение на фиксации оппозиции «было и стало» (причинах появления новых феноменов и их эволюции, а применительно к истории идей — на той версии, которая продемонстрировала жизнестойкость) не позволяет ответить на «технологический» вопрос, как и почему в исследуемое время рождалось чувство имперской или «народных» солидарностей.

Конструктивистский анализ сместил исследовательское внимание с результатов на процессы и механизмы их запуска, однако и его применение само по себе еще не панацея. Здесь понятие «нация» обрело исторически изменчивый характер и вместе с ним генеалогию создания и бытования. Выполненные в данном ключе работы высветили когнитивную экстрасложность имперской ситуации⁷. С одной стороны, встроенная в мировое взаимодействие Россия обрела в них амбивалентный статус «коло-

низующей колонии», то есть пространства, испытывающего культурные (в том числе нацистроительные) влияния Западной Европы и самого выступающего в роли цивилизатора по отношению к «нерусским народам» и внутренним окраинам⁸. С другой стороны, анализ рождения, распада, трансформации различных групп внутри империи потребовал от исследователей столь жесткой привязки к контексту, что породил сомнения в самой возможности типологизации отдельных «казусов» и использования обобщающей теории.

Кроме того, объективная сложность работы с нестабильной (неравновесной) системой создала как следствие асимметрию в российском «народоведении». Произошел явный перекокс в сторону изучения сообществ, механизмов и дискурсов управления, конфессиональных и прочих идентичностей пограничья, в то время как «русские» и «центр» (за некоторыми важными исключениями) оказались за кулисами данного действия. Показательный тому пример являет серия издательства «НЛО» «Окраины Российской империи», в которой империя представлена отдельными томами по окраинам (т.е. как совокупность регионов, в которой центр присутствует как невидимая зона притяжения)⁹. Соответственно, в историографии империи есть «нерусские» народы, а «русские» в качестве подданных, а не абстрактных не-инородцев так и не появились. Аналитики социогуманитарных исследований признают, что «центр» и «русский вопрос» как самостоятельные проблемы применительно к истории Российской империи сейчас почти не изучаются¹⁰. В связи с этим тезис о том, что империя сдерживала и препятствовала развитию русского национализма, остается в историографии влиятельным допущением.

В оправдание русистам надо сказать, что долгое время схожая ситуация наблюдалась в американистике и европеистике. Культурная неоднородность, широкие зоны взаимодействия «белых» (или «западных людей») с другими народами, их локальная и социальная динамичность, историческая изменчивость требовали разработки и применения к данным группам более гибкой и сложной аналитической рамки, чем в случаях изучения «меньшинств». Подобным же образом деконтекстуализация «русских» из имперского окружения, игнорирование зон их взаимодействия с локальными культурами, использование одномерного ракурса описания порождают небезупречные объяснительные теории. Почти сразу после появления они размываются не укладывающимися в них примерами и свидетельствами.

На сегодня применительно к теме «российского народоведения» наиболее релевантным мне представляется подход, последовательно реализуемый создателями «Ab Imperio» — международного издания, специально посвященного проблемам отечественного национализма. В «новой имперской истории» Россия рассматривается в качестве органичной части мирового устройства, ни один компонент которого не является сис-

темой с фиксированными местами/ролями. Выходящие под обложкой этого издания исследования сосредоточены на анализе динамики и постоянной изменчивости данного образования, стремящегося к сбалансированию внутренних противоречий и управлению различиями. При таком подходе проблема «приоритетов» (кто первый?) или «влиятельных» (кто от кого заимствовал?) замещается изучением адаптации и рецепции, то есть выявлением витальных свойств Российской империи, ее способности воспринимать, трансформировать и использовать поступающую извне информацию¹¹.

Для меня заявленный подход привлекателен не только междисциплинарностью, но и проблематизацией языка самоописания групповой солидарности (понятно, что им может быть не только вербальный, но и графический текст культуры)¹². Оба этих свойства принципиальны для изучения визуального «народоведения». Ни этнография с ее фиксацией на процессе накопления сведений и признаков «издавна существовавшего» народа, ни традиционное искусствознание с интересом к способности искусства фиксировать социальную реальность, ни национальная история, создающая рассказ о разворачивающейся во времени жизни народа, ни даже нарождающаяся историческая психология не могут в собственных дисциплинарных рамках реконструировать и контекстуализировать идентификационные процессы, породившие группность и обеспечившие мобилизацию Российской империи. Анализ же языков самоописания позволяет обнаружить скрытые резервы самоорганизации.

Графические образы России исследуемого времени явно образуют коммуникативную систему со сложной знаковой кодификацией, что побуждает рассматривать их в качестве языка и ограниченно применять к ним методы семиотики и лингвистики. Работоспособность данных техник продемонстрирована исследованиями периода «лингвистического поворота» и ориентальными дебатами. Их следствием стало то, что ныне аналитическая процедура для историка-русиста перестала исчерпываться восстановлением условий порождения и функционирования понятий (*Begriffsgeschichte*)¹³. Проводить такую реконструкцию необходимо, и это сложно делать, но сама по себе она была бы достаточной только в том случае, если бы язык лишь отражал интеллектуальные явления, фиксировал уровень их концептуализации. Однако он их еще и порождает.

Смещение исследовательского внимания с результата на способы его достижения стимулировало обсуждение технологических аспектов такой процедуры. В последние годы на встречах русистов речь часто идет об интегративных и мобилизационных механизмах империи, в том числе о способах классификации подданных и практиках их ранжирования¹⁴. Очевидные для участников этих встреч творческий характер понятия «народонаселение» и разнообразие применявшихся способов распознавания народов, а также зависимость современного языка описания от утвердив-

шегося в XIX в. русского этноцентричного дискурса подтверждают произнесенный несколько лет назад Х. Хаарманом (редактором сборника, посвященного «русскости») «диагноз»: бытующие в современной науке и массовом сознании представления о русской нации (как, впрочем, и об остальных народах империи) весьма фантастичны и в значительной степени базируются на созданных в разные времена идеологемах, стереотипах, мифах и топосах¹⁵.

Наука пока не предложила убедительной альтернативы этим формам знания. Дело в том, что применение рутинных методов анализа письменных свидетельств не дает положительного эффекта для выявления групповой солидарности в России XVIII в. Их низкая производительность порождена спецификой исследуемого культурного пространства, для которого характерны либо отсутствие, либо семантическая многозначность русскоязычных терминов и символов, выделяющих человеческие общности¹⁶.

В Западной Европе до эпохи Просвещения термины «народ» и «нация» применялись преимущественно к неевропейцам. Они допускали описание человеческого разнообразия без использования каких-либо классификаций и схем развития. Писатели-путешественники раннего Нового времени не испытывали потребности в различении неевропейского мира, представляя его жителей как некое нераздельное «бесконечное множество» наций Африки и Америки. К XVIII в. западный концепт «нация» начал отделяться от «этничности». Он стал увязываться с культурными качествами, отсутствующими вне Европы. Тогда же идея расы дала основания для разделения людей по «природе», что низвело различия между неевропейцами до уровня тривиальности. А слово «племя» обрело коннотации априорной ущербности¹⁷. Однако пришедшие в Россию вместе с иностранными специалистами и переводной литературой европейские термины в XVIII в. еще не получили однозначного признания в речи отечественных элит. Слова «народ», «народность», «нация», «Россия» использовались в столь вариативных значениях, что не позволяют заподозрить наличие твердых соглашений по этому поводу. В силу этого оказываются непродуктивными розыски в письменных источниках свидетельств отрефлексированного чувства единства.

Кроме того, исследовательская ситуация для русиста осложнена слабостью в XVIII в. публицистического дискурса и фрагментарностью массовой культуры, а также тем обстоятельством, что лишь определенный сегмент населения был открыт интеллектуальному импорту идей, текстов и образа жизни, тогда как значительная часть жителей страны оставалась к ним невосприимчивой¹⁸. Если добавить к этому неплотность административной сети¹⁹, недооформленность сословных групп²⁰, пористость границ между локальными общностями²¹, неразвитость гражданских образований, то вовсе не простой оказывается задача выявить, по какому наитию из этой, по метафорическому выражению Петра I, «рассыпной

храмины»²² выросло у современников видение империи как логичной конструкции, иерархии социальных слоев и этнических групп, накрытой «русским покрывалом».

Попытавшись разделить решение проблемы на стадии, я столкнулась с целой группой неразработанных сюжетов и открытых методологических вопросов. Что заставляло людей задумываться над категориями «народ», «нация», «империя» в реалиях XVIII — начала XIX в.? Какие метафоры и политические практики были задействованы при формировании российских идентичностей и имперской самости? Что делало человека «русским» или «нерусским» в Российской империи? Были ли, и если да, то где проходили границы между русской нацией и русской этничностью? Каково место в этом процессе воображения и чувств, письма и рисунка? Собственно, в этом «идентификационном» поле и ведется исследование, результаты которого я излагаю в данной книге.

Еще одним стимулом для обращения к «технологическим аспектам» этнического и национального воображения послужило для меня нынешнее состояние культуры. По всей видимости, современный человек является продуктом не столько литературного, сколько визуального творчества. Учет элитами разных стран данного обстоятельства приводит к тому, что национальная политика и деконструкция национального сознания становятся все более тесно связанными со зрительными ресурсами²³. Это типологически сближает ситуацию начала XXI в. с культурно-психологической обстановкой в России исследуемого времени. В обоих случаях тело являлось и является одним из базовых оснований для работы культуры с идентичностью. Обнаружение данного сходства позволяет увидеть в национальном проекте российских интеллектуалов эпохи Просвещения успешный опыт культурного манипулирования, осуществленный посредством художественных практик. По всей видимости, он базировался на законе неписьменной цивилизации, согласно которому существовать в жизни может лишь то, у чего есть форма или тело. Следовательно, чтобы обрести реальность и породить идентичности, любая абстракция (в том числе «империя», «нация», «народ») должна была стать видимой и показанной.

Конечно, речь в данном случае не идет об упрощенном сопоставлении и игнорировании отличий. Напротив, сравнение современной массовой визуальной культуры и выявляемой в ходе анализа ситуации используется как способ выделения в типологически похожих явлениях существенных различий. Мне было важно понять, каким образом *данная* культура работает с визуальным: как создается иконическая форма знания, как изображение используется в психокультурном творчестве, как оно задает направление групповой идентификации. Сегодня эти проблемы признаются приоритетными направлениями социогуманитарных исследований вообще²⁴.

Применительно к России они рассматривались исследователями в основном по отношению к Средневековью и XX в. В первом случае объектом анализа оказались сакральные изображения, интерпретируемые как «книга образов» с потаенным смыслом вещей и знаков; во втором — фотографии, фильмы и цифровые изображения как способ порождения желаемой реальности²⁵. Период империи мало затронут исследовательским вниманием. И можно понять почему. Во-первых, историки империи не любят работать с традиционными произведениями искусства, наталкиваясь на дисциплинарные интересы и незыблемые концепции традиционного искусствоведения. Во-вторых, в отечественной историографии за Российской империей утвердился статус пространства письменной культуры, в котором визуальное устойчиво воспринимается как вторичное. В результате этого до последнего времени исследователи, работающие с символическим миром Российской империи, рассматривали визуальные репрезентации либо как иллюстрацию письменного текста, либо как специфическую упаковку для артикулированных идей²⁶.

Соответствует ли такая установка культурным реалиям России, где при низком уровне приобщения к письменному слову большинство подданных должны были быть визуальными ориентированными реципиентами? Признав существование данного несоответствия, ряд исследователей сделали мир визуального главным объектом своих штудий. Благодаря этому К. Фрайерсон выявила варианты имперской и национальной самости в текстах икон и визуальных образах крестьянского мира²⁷, а Е.И. Кириченко, К. Эли и С. Норрис обнаружили и ввели в научный оборот их «каменные» и «графические» версии, прописанные в архитектуре, пейзажной живописи и военном лубке²⁸. А после выхода русскоязычного перевода книги Р. Уортмана²⁹, изучение репрезентаций и церемониальных сценариев власти превратилось в автономное направление в русистике³⁰.

Эти исследовательские намерения и опыты сделали возможным появление обобщающих работ³¹, образовательных учреждений³² и учебных изданий, сосредоточивших внимание на визуальных проявлениях национального и имперского воображения³³. Участник их обсуждения Г. Янковская предельно четко выразила возобладавшее мнение: «Национальная и социальная “чересполосица” всегда создавала проблему интеграции чрезвычайно разнородных социальных, религиозных, этнических групп в государственную целостность. В условиях, когда большая часть населения до начала второй четверти XX в. не владела навыками чтения светской литературы, именно визуальные объекты — торговые марки, сувениры, географические карты, мелкая фарфоровая пластика, детские игрушки, лубки, фотографии, одежда, дизайн публичных мест — выполняли функции символических скреп национально-государственной идентичности»³⁴. Другое дело, что, даже признав богатые созидательные и медиативные возможности визуального, мы все еще далеки от знания специфики рабо-

ты образов с идентичностью³⁵. Полученный исследовательский опыт убедил лишь в том, что слово и образ действуют на потребителя по-разному, в связи с чем требуются аналитические техники, специально приспособленные для работы с изображением³⁶.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОПТИКА

Приступая к анализу графических источников, я предполагала, что специфика их языка обусловлена особенностями производства, воспроизводства и потребления образов в культуре вообще и в российской культуре исследуемого периода в частности. В ходе исследования эта гипотеза подтвердилась. Данное допущение я выводила не только из опыта изучения конкретной исторической ситуации, но и опираясь на теоретические разработки феномена массовой визуальной культуры, изложенные в трудах Р. Барута, М. Фуко, Ж. Деррида, Ж. Лакана, Д. Левина, Г. Дебора, М. Шапиро, Т.Дж. Митчелл, К. Силверман, Ж. Бодрийяра, С. Московичи, Г. Поллок³⁷. Данные теории признали презумпцию, озвученную еще в 1940-е гг. Э. Панофским: «Свойством реальности, — утверждал он, — наделено лишь то, что постигается посредством зрительного представления... которое ни при каких обстоятельствах не может быть рациональным»³⁸. Следовательно, воображаемые реальности (в том числе человеческие общности) должны изучаться посредством анализа зрительских предпочтений и особенностей видения, а не рационализирующего письма.

Хронологию произошедшего, благодаря публикациям и организаторской деятельности протагонистов «визуального поворота» (или « *pictorial turn*»), принято отсчитывать от 1988 года — времени выхода книги «Видение и визуальность» под редакцией Х. Фостера³⁹. В ее создании принимали участие специалисты в разных академических дисциплинах — литературной критике, истории искусства и литературы, культурологии, философии искусства и др. Такое дисциплинарное разнообразие предопределило различие подходов к теме. С тех пор и поныне одни последователи визуальных исследований полагают, что главная их цель — реконструкция «истории образов», базирующаяся на семиотическом понятии репрезентации (Н. Брайсен, М.Э. Холли, К. Мокси и др.). Для других данное исследовательское пространство — это социальная теория визуальности (К. Дженкс, Г. Поллок, Ф. Джеймисон, Дж. Вулф и др.), для третьих — анализ визуальных стратегий и технологий (О. Хорхордин, Н. Мирзоев, Т. Митчелл, С. Московичи, Дж. Бергер). Общим же является изучение культурных детерминаций основанного на зрении опыта в широком смысле.

Для исследований идентичности визуальная культура⁴⁰ создала новую перспективу, в которой визуальное признается не менее важным, чем нар-

ратив⁴¹, и не сводимым к структуралистскому пониманию языка как логоса⁴². Это синкретичное пространство, в котором социальные и культурные различия проявляются особенно драматично в силу их апелляции к человеческим чувствам и эмоциям. Здесь человек сталкивается с Другим и ищет механизмы для его понимания и обозначения отношений с ним. В связи с этим в визуальные исследования входит изучение эмоций и анализ процессов стереотипизации, через которые осуществляется осознание пола, расы, сексуальной ориентации, класса, нации, субкультурной идентичности и пр.

И поскольку визуальные образы относятся к миру договоров и конвенций, каждый исследователь вынужден отвечать на следующие вопросы: «как мы смотрим», «как мы можем, как нам позволяют, как нас заставляют видеть», «как мы видим видимое и невидимое». При таком подходе изобразительные искусства предстают одним из способов социального дизайна. Практиками рассматривания и изображения они программируют в современниках ракурс видения, а значит, и восприятия реальности⁴³. Поэтому им обучаются и обучают в соответствующих учреждениях.

Исследователи, вставшие на путь анализа визуального, отрицают иерархические и дихотомические рамки, отделяющие искусство от «неискусства», элитарное от профанного, считают, что интерпретация самого образа как текста настолько же важна, как и знание экстратекстуальных — исторических, социальных, культурных и экономических — параметров его производства и функционирования⁴⁴. Вскрытие этих параметров позволяет обнаружить в меняющихся способах смотрения и видения борьбу создателей эстетических канонов⁴⁵. При этом сам канон понимается как результат соглашения о художественных продуктах, принципах их сортировки и использования для проведения культурных границ⁴⁶. В самом обобщенном виде он видится как своего рода доминирующее мировоззрение и система ценностей, что дает ему возможность действовать в качестве средства интеграции людей в единое культурное и национальное сообщество. В таком виде история канона является уже не историей визуальных объектов, а историей политики смотрения⁴⁷. Поддерживая власть нормы, ее законодатели и защитники навязывают современникам общую (иллюзорную) идентичность и подавляют (или ретушируют) альтернативные версии.

Россия представляет благодатную почву для проверки данных теоретических положений. С конца XIX в. и по сей день отечественное искусствоведение выстраивает свой дискурс на трех аксиомах: «история искусства есть борьба художественных канонов», «русское искусство — народное и реалистичное», «сокровищница отечественной живописи состоит из великих творений»⁴⁸. Теоретическая рефлексия на тему эстетических норм⁴⁹ сразу же поставила под сомнение незыблемость этой триады, а выявленные мною в изданиях конца XVIII — первой трети XIX в. рассуждения о «красивом», «прекрасном» и «возвышенном» убеждают в

историческом характере канона, позволяют увидеть в нем подвижный компромисс персональных и групповых намерений. По всей видимости, язык отечественного искусствоведения нуждается в такой же деконструкции и профессиональной рефлексии, как те, через которые уже прошли языки этнографии, истории, географии, ботаники, антропологии и социальных наук⁵⁰, тем более что сейчас выявлена связь между художественным воображением, научными открытиями и политическими интересами⁵¹.

Моя «сверхчувствительность» к языковым проблемам обусловлена спецификой рассматриваемой темы. Каждому исследователю, имеющему дело с визуальным миром России XVIII в., приходится представлять и описывать его посредством вербальных категорий. При этом подавляющая часть таких описаний использует категории, созданные в контексте современного знания, возникшего значительно позже изучаемой эпохи и превратившего ее в «архаичную». Избегая модернизации исследуемой эпохи, а также произвольной трактовки изучаемых культурных феноменов, мне постоянно приходилось иметь в виду онтологическую несводимость образа к вербальным терминам, с одной стороны, и факт разрыва языковой преемственности, с другой.

Подобная процедура семантического перевода не имеет устойчивого алгоритма. Ограничения искусствоведческого способа его осуществления лежат в нарративной описательности и вольной интерпретации изображенного. А уязвимость семиотического метода мне видится в анализе нелигвистических явлений через прямую аналогию с вербальным языком, в доминировании пролингвистической аргументации⁵². Предлагаемая в данной книге процедура перевода основана на анализе изменений в воображении современников, вызванных визуальными образами. Такой подход коррелирует с идеей Б. Андерсона о «нации как воображаемом политическом сообществе»⁵³. Для того чтобы увидеть или не увидеть общность людей, чтобы современники приписали художественным объектам (или опознали в них) соответствующий смысл, чтобы они вызвали у них эмоции, заставляющие их говорить и действовать заданным образом, — для всего этого требовалась деформация фантазии, появление способности переводить конкретные отношения между объектами из пространственных в темпоральные (например, способность превратить «местных жителей» в «современный народ» или в «историческую нацию»).

В растяжении воображения современников художник⁵⁴ играл ключевую роль. Не случайно в эпоху Просвещения на него возлагали особую социальную ответственность. Охваченный страстью или энергией творческого замысла, мастер должен был показывать зрителям скрытые миры и «пролагать новые пути». На этой миссии настаивали Д. Дидро, Ш. Батто и А.Г. Баумгартен⁵⁵. Предполагалось, что созданные ими творения не просто фиксируют реальность, а создадут желаемую действительность. По-

средством зрения она проникнет в головы зрителей, они облекут ее в слова (тем самым завербовав новых единоверцев), а потом воплотят в жизнь через отношения, дела и поступки.

В связи с этим художественное производство сопровождалось интенсивной рефлексией над изображением и публицистическо-литературными заказами на него. Институциональные условия для этого создали Академии художеств, одна за другой возникавшие тогда в европейских странах. Систематическое обучение требовало размышлений над природой искусства, над формами его воплощения и путями развития. Выходившие где бы то ни было теоретические работы на эти темы тут же переводились на национальные языки. В процессе порождения воображаемых сообществ рационализация играла роль деструктивного фактора, посредством которого художественные миры проверялись на возможность их адаптации к исторической действительности (а значит, независимого от художественного гения бытования и воспроизводства). Артикуляция или вербальное описание либо «уничтожали» шедевр, либо давали ему социальную прописку⁵⁶.

Опираясь на данную логику, мне предстояло выявить нарративные и ненарративные ситуации, рождавшие в современниках фантазии и размышления на тему человеческой многоликости Российской империи; реконструировать созданные ими художественные миры; и, наконец, выявить используемые в исследуемой культуре способы апроприации этих эфемерных созданий текстоцентричными системами. Данный подход побуждает работать не в одном языковом регистре (визуальном или вербальном), а сразу в обоих. Он требует анализа коммуникативных возможностей различных языков в исследуемой культуре, выявления специфики смыслообразования в них, определения зон взаимоусиления и конфликта.

Чтобы ослабить зависимость собственного письма от национализирующего дискурса описания прошлого, я, во-первых, подавляла в себе соблазн искать в источниках свидетельства за или против какой-либо телеологии Российской империи. Поэтому понятия «народ», «нация», «империя» в данной книге играют роль открытых семантических ниш. Они наполняются конкретным содержанием по мере анализа графических образов и письменных свидетельств современников. Во-вторых, я заменила термины современных рассуждений на эту тему нейтральными аналитическими категориями («группа», «народ», «солидарность», «общность», «сообщество» вместо «этнос», «племя» или «нация»). И лишь в тех случаях, когда данные термины употреблялись в источниках, или если не получалось осуществить замены без ущерба для понимания, я вводила их в создаваемый текст. Так, мне не удалось найти заместителей для современных понятий «идентичность» и «идентификация», и они используются в моем тексте, несмотря на понимание их исторической обусловленности и нелюбви к ним моих коллег.

Одним из центральных сюжетов данной книги является проблема упаковки естественно-научных теорий в иконографическую форму⁵⁷. Меня интересовало, как инструментальное знание участвовало в графическом описании и упорядочивании сведений о Российской империи. Деформировал ли российский опыт эмпирических наблюдений западные «большие теории» (например, А. Цезальпино, Ф. Ансильона, К. Линнея, Дж. Вико, И. Гердера, И. Винкельмана)? Выявленный комплекс знаний и представлений о человеческом разнообразии («многолюдье») Российской империи я не рискнула обозначить современным термином «антропология», имеющим вполне определенную дисциплинарную привязку и генеалогию. Обычно в таких случаях исследователи стараются воспользоваться документальными терминами, извлекая их из языка источников. Близкий к антропологии раздел науки люди XVIII в. называли «политической географией» (относя к ней изучение нравов и обычаев народов)⁵⁸, а в начале XIX в. к описанию людских сообществ подключилась «натуральная история человека»⁵⁹. Данная дисциплина исследовала человеческие тела, выявляла анатомические признаки рода, разрабатывала таксономию (классификации) групп и видов, занималась поисками общих прародителей человечества, экстрагировала «нравы» народов из их физиологических особенностей. Объект своих исследований естествоиспытатели Российской империи определяли как «россияне вообще и народные племена в особенности»⁶⁰.

Термины «политическая география» и «натуральная история человека» не удовлетворили меня: первый тем, что его предмет радикально отличается от объекта современных исследований, а второй — своей сосредоточенностью на рациональном описании. Поскольку в предлагаемой книге речь идет не столько о производстве научных «высказываний», сколько о невысказанном, но осязаемом и, следовательно, об условиях таких ощущений и видения, — поскольку в ней повествуется о рождении этнических стереотипов и профанных представлений (то есть об определенной «парадигме мышления» по Т. Куну или «дискурсивном фоне» по М. Фуко), то более корректным для обозначения данной тематической области было ввести условный аналитический термин. Я использую «народоведение»⁶¹.

Необходимость поименования «означающих» (то есть субъектов, имеющих право присваивать значения политическим и культурным явлениям) в очередной раз поставила меня перед выбором. Очень разные личности, для аналитических нужд объединенные мной в категории «российские элиты» и «отечественные интеллектуалы», в реальности были связаны лишь временем, физическим пространством и участием в создании представлений о собственной культурной среде, цивилизации, эстетике, морали, праве и прочем. Особенно меня интересовала та их часть, которая участвовала в изобретении способов их показа и установлении норм рассматривания. На языке XVIII в. художники костюмного жанра и этнографических портретов именовались «рисовальщиками для сбора живописных объектов»

или «рисовальных дел мастерами». А в публицистике начала XIX в. производители образов и их интерпретаторы стали называть себя «любителями изящного».

Для разграничения их участия и позиции в идентификационных процессах Зигмунд Бауман предлагал разделить данную группу (он называл ее «эксперты») на «производителей» и «потребителей»⁶². К первым философ относил тех интеллектуалов Нового времени, кто мерил мир категориями «своей» и «чужой». Для художника такого типа было важным выявить и показать потенциально возможное сопротивление Чужого цивилизационному процессу. Данная задача представлялась необходимой постольку, поскольку сопротивление не позволяло достичь единства норм, а значит, и стабильности мира. «Чужой мир» виделся частью работы, которую следовало совершить, а признание за «другим» его собственной значимости таило опасность утратить четкость цели, а с ней и критерии ее достижения. Поэтому, как правило, «производителей» не интересовала идентичность осмысляемого «другого»: они пренебрегали ею, попирали, либо изменяли до неузнаваемости и растворяли в присвоенной идентификации.

Согласно типологии Баумана, «потребители» обобщали мир через иные отношения: «я» и «не-я». Сквозь призму такого взгляда наблюдаемый народ мог видеться тем самым «другим», который нужен наблюдателю как автономный объект. В данной ситуации художник оказывался заинтересованным в том, чтобы силою художественного письма выделить и даже придумать его инаковость и оригинальность. Такой подход порождал изображение народа как эстетической «натуры», приносящей удовольствие зрителю.

ЗРЕЛИЩНАЯ ЭПОХА

В качестве *хронотопа* для общения с читателем я выбрала дофилософский и дофотографический период в истории самоосмысления империи, то есть вторую половину XVIII — первую треть XIX в. Его специфичность состоит в том, что тогда антропологическая мысль России еще не свела очевидное разнообразие человеческих общностей в жесткую этноцентрическую схему, а визуальные образы занимали доминирующее положение в культурной коммуникации (в том числе в литературе).

Историки отечественной культуры определяют данную эпоху как «зрелое Просвещение»⁶³. Использование данного термина соотносит процессы, происходившие в России, с общеевропейским феноменом⁶⁴. Главный его пафос оказался направлен на построение совершенного общества на рациональных основаниях. Отвергнув безысходность Промысла, человек эпохи Просвещения искал природные законы бытия и плодил социальные утопии. В контексте его интересов, намерений и идей вопрос о человеческом разнообразии мира оказался одним из центральных.

Кроме того, его проблематизации способствовало изменение восприятия освоенного людьми пространства. К концу XVII в. развитие экономических связей, географические открытия и освоение заморских колоний, появление и распространение новых средств информационной коммуникации и технических знаний объединили мир в единую «цивилизацию»⁶⁵, каждый элемент которой выступал как часть системы, а стержнем оказывался Человек⁶⁶. Получившие тогда развитие статистика и география создали каркас этой конструкции⁶⁷. Одновременно с этим накопление сведений о живущих на земле реальных и фантастических сообществах поставило перед европейскими интеллектуалами несколько первоочередных задач: выработать единый язык их описания, систематизировать собранные данные и выявить рациональную (в противовес религиозно-мифологической) логику происхождения многообразия⁶⁸. В разработанных тогда вопросниках для натуралистов все человеческие существа были переопределены по двум критериям: как живые организмы и как локальные культурные типы⁶⁹. В последующем полученные данные были организованы в научные классификации и встроены в культурные иерархии, ставшие основой концепции европейской самости. Отправной точкой этой концепции являлось признание доминирования «цивилизованной» Европы над окружающим миром варварства.

Вместе с тем освоение на протяжении XVIII в. Южной Америки, Канады, стран Тихого океана, Центральной Азии, Сибири, поиски северо-западного пути, стабильного торгово-колониального присутствия на Востоке, изучение исламских государств, Китая, Индии и Персии познакомили европейцев с другими формами цивилизации⁷⁰. Сравнивая их, писатели эпохи Просвещения пытались совместить обретенную самость с интересом к уникальности «иного». Это обстоятельство породило противоречивые версии описания взаимоотношений между людскими сообществами.

Введение в рассуждения о человеческом разнообразии прогрессивного исторического времени позволило сместить бинарную оппозицию с пространства на время (концепция Дж. Вико). Теперь состоянию «цивилизации», идеалом которой служила Франция (В.Р. Мирабо, Д. Дидро, Г.Т.Ф. Рейналь, Т. Пейн), было противопоставлено не локальное «варварство» неевропейских народов, а архаичная «дикость». Между ними разместились стадии («века») развития человечества. Соответственно, начальная и конечная стадии оказались соединены в единую линию эволюции или прогресса. Изменение системы координат повлекло за собой признание динамичности, изменчивости конфигурации человечества и укрепило просветительский статус Европы. Довольно быстро интеллектуальные изобретения были освоены политиками и идеологами колониализма. Например, Наполеон использовал цивилизационный дискурс для обоснования права «самой цивилизованной страны» на территориальную экспансию.

Неоднородность европейского Просвещения стала особенно ощутимой на рубеже веков. Разочарованные Французской революцией и напуганные наполеоновскими завоеваниями немецкие философы противопоставили концепту «цивилизованная нация» понятие «культурная нация», означавшее способы жизни и мышления народа. Мировое признание данный концепт получил после поражения Франции. Сам термин «цивилизация» стал употребляться элитами пострадавших стран с негативными предикатами «пагубная» и «разлагающаяся». В отличие от Ф.М.А. Вольтера, который не верил в возможность познать происхождение народов, опираясь на фольклорные и легендарные свидетельства, немецкие романтики, напротив, именно в них стали искать «народный дух». Описывая немецкую культуру, И. Гердер, И.Г. Кампе, М. Мендельсон, И. Песталоцци, В. Гумбольдт и их последователи немало содействовали культурной гомогенизации («германизации») окружающего социального пространства. При этом европейская и национальные общности представляли результатом объединения (на разных основаниях) локальных групп-культур, а человеческое разнообразие мира стало описываться в категориях богатства.

Соблазн добиться устойчивого царствования (овладеть «искусством управления») привлек к участию в обсуждении данной темы политические элиты европейских государств. С точки зрения просвещенных монархов, многонародность, с одной стороны, легитимировала распад христианского мира на локальные зоны — светские государства (что есть хорошо). С другой стороны, она же и связанные с ней полилингвизм и конфессиональная гетерогенность осложнили и ослабили государственную стабильность (что плохо). Эта двойственность пробудила желание формировать европейские общности на новых основаниях — национальных интересах. В XVIII в., в эпоху классицизма, для формирования нации использовались ресурсы античных образцов гражданственности и добродетели, что породило утверждение художественного канона «идеальной формы». Для их пропаганды политические элиты Европы широко привлекали визуальные формы обращения к населению («официальный видеодискурс») и пресекали появление альтернативных посланий.

Охватившая Российскую империю европеизация проблематизировала данные сюжеты в среде элит. В исследуемую эпоху они довольно близко познакомились с опытом колониального описания мира, национальными идеологиями и соответствующими визуальными репрезентациями. Это способствовало складыванию российских представлений о структуре мира, стереотипов о французской и немецкой моделях государственной нации⁷¹, породило размышления на тему многонародности Российской империи и мечты о «своей» нации. Таковы контексты, из которых в России исследуемого времени черпались не только образы для конструирования «народа», «племени», «гражданина», «подданного», «русского», но и рождалась мотивация к их превращению в субъекты истории.

Во всем этом зрение играло ключевую роль. Зрелое Просвещение сопроваждалось кардинальными переменами в способах видения и изображения (ревизия идеи горизонта и перспективы, утверждение парадигмы паноптической визуальности). Вместе взятые, они создали феномен власти знания и видимости⁷². В основе своей это также были процессы общеевропейского характера. Аэронавт, поднявшийся в 1783 г. на воздушном шаре над землей, обнаружил радикально иную по сравнению с привычной ландшафтную перспективу, что впоследствии привело к изменениям в визуальном структурировании пространства. В 1791 г. был изобретен первый паноптикум — круговая тюрьма с металлическим каркасом и стеклянными стенами, где каждый заключенный все время находился под пристальным взглядом охранника-наблюдателя. И хотя данное изобретение было сделано в специфических условиях присоединения к Российской империи южной территории⁷³, М.Фуко и его последователи интерпретируют паноптикум как систему, ставшую символом современного типа властвования в визуальном регистре⁷⁴.

На рубеже XVIII—XIX вв. в крупных европейских городах, в том числе в Петербурге, появились первые панорамные развлечения, посетитель которых оказывался в объятиях зрительной иллюзии либо прошлого (панорамы битв и сражений), либо иного пространства (например, панорамы Парижа или сельской местности). В темноте вращающейся зрительной площадки он созерцал подсвеченную круговую живопись. И в отсутствие возможности сравнения увиденного с действительностью он, по свидетельству современников Х. Гершейма, терял представление о расстоянии и месте, захваченный иллюзорной реальностью⁷⁵. Ставшие популярным развлечением оптические машины привели к появлению новых форм мобилизации (перенос деревни в город, перевод прошлого в настоящее).

Выбранный период охватывает художественные эпохи классицизма (в том числе ампира) и раннего романтизма. В это время «зрелищный» подход к жизни пронизывал российское общество от аристократа, декорирующего имение, до крестьянина, изготавливающего игрушку детям. Визуальная ориентация породила расцвет архитектуры, скульптуры, паркового зодчества, изобразительного, декоративно-прикладного искусства и театра. И она же стимулировала стремление людей сделать «красоту» критерием оценки реальности, что повлияло на особенности исторической психологии, моделей поведения и реакции современников⁷⁶.

О театральности культуры XVIII в. написано много⁷⁷. В России данный вектор поддерживался политикой верховной власти, импортом оригинальных и переводных пьес, домашним и школьным обучением, рекрутированием иностранцев на русскую службу, практикой гранд-туров дидактического характера. Все это сделало возможным во второй половине столетия превращение пространства империи в своеобразную сцену для разыгрывания пьесы о русском «Эдеме»⁷⁸. В свое время Ю.М. Лотман показал, что,

в отличие от европейского общества, где театр соединял мир фантазии и реальность, в России он получил дополнительное политическое измерение⁷⁹. Здесь вступали в символическое противоборство элитарная культура, ассоциируемая с «европейскостью» («прогресс»), и традиционная, понимаемая как локальная и архаичная («отсталость»). На театральных подмостках демонстрировались образцовые модели жизни и поведения, признаваемые властью нормой для дворянства. Благодаря этому «изменение себя», приравненное к «самоусовершенствованию», стало осознаться как политическая и социальная задача для российских элит.

Однако суть такого перевоплощения не оставалась неизменной на протяжении всего восемнадцатого столетия. Она смешалась от задачи быть русским европейцем до желания предстать европейским русским. Во времена Петра I быть просвещенным и цивилизованным значило отказаться от естественности в пользу искусственности, разыграть роль «европейского другого»: переодеться, проникнуться его мыслями и эмоциями, выучить «чужой» язык и способы самовыражения. Однако, играя на сцене и в жизни роли «европейцев», актер усваивал сложный комплекс противоречивых идентичностей, расщепляющий воображаемую целостность Европы⁸⁰. Примеряя на себя маски различных этнических групп (например, датчан), российские театралы оказывались соучастниками культурных конфликтов и символической борьбы за национальную оригинальность. «Спор о естественности и даже национальном самосознании, отразившийся в сатирических произведениях о пегиметре, — свидетельствует Д. Смит, — тоже не был исконно русским — его заимствовали во Франции как часть более обширной общеевропейской дискуссии на эти темы, развернувшейся в XVIII в.»⁸¹.

Ориентированный на потребительский вкус, театр «национализировал» импортируемые сюжеты⁸². Устроители спектаклей в России считали, что «русификация» текста пьесы (изменение языка оригинала, имен героев, названий упоминаемых мест) делает ее более интересной и поучительной для зрителя⁸³. При этом изменение вербального языка тут же влекло за собой перекодирование визуальных репрезентаций. Адаптированная к отечественным реалиям пьеса провоцировала создание художественного мира, который идентифицировался как «русский». Он воплощался в декорациях, костюмах, макияже, актерских жестах и позах. Данное изменение обогащало новыми деталями и сюжетами воображение как декораторов, так и их зрителей. Оно предполагало заключение соглашений о том, как «народность» той или иной группы может быть выражена в одежде, именах, походке, речевом поведении актеров. Одновременно с этим такая репрезентация требовала соотнесения изображаемого персонажа с командой Добра или Зла.

Принимая догадку Ю.М. Лотмана о том, что театральное «кодирование оказывало обратное воздействие на реальное поведение людей в жизненных ситуациях»⁸⁴, можно предположить, что игровое перевоплощение

служило провокацией моды на «народность» в среде отечественных элит. И уж совершенно ясно, что оно повлияло на складывание этнических стереотипов.

Другая особенность исследуемого коммуникативного пространства проявлялась в присущем ему художественном полилингвизме. Наряду с «высоким» языком «изящных искусств», который подчинялся европейскому эстетическому канону и использовал достигнутые в его недрах соглашения, существовал «сакральный» язык русской иконописи с присущим ему византийским символизмом. А «площадному» языку русской бытовой речи в визуальном формате соответствовал язык малых изобразительных форм — лубка, раешных картинок, любительских зарисовок, графических рисунков, гравюр и литографий, игрушечных фигурок. Многообразие «социальных» языков усиливалось наличием локальных «диалектов» (традиции письма архангельских косторезов, палехских иконописцев, подмосковных лубочных мастеров и пр.). Если добавить к этому репрезентации различных конфессиональных групп (например, старообрядцев) и народов, то визуальное пространство империи окажется весьма дискретным, образованным из множества языковых и прочих сообществ.

Данное обстоятельство должно было создавать препятствия для порождения имперской «макросолидарности». Ведь для того, чтобы у людей, живущих в России, появилось ощущение общности, нужен был множественный перевод такого рода призывов на разные языки, и прежде всего на языки массовой циркуляции. В пространстве визуального каждая такая процедура сопровождалась перекодированием оригинала, адаптацией визуального послания и рождением новых смыслов. Желание быть понятыми (то есть услышанными и увиденными) в «низовой» культуре заставляло российские элиты создавать «общерусский» язык. В результате в исследуемое время шло становление не только национального литературного языка, но и визуального тоже.

АРХИТЕКТОНИКА КНИГИ

Исследовательские задачи данной книги заданы блоком проблем технологического, стратегического и коммуникативного характера.

Художественное воспроизводство изучаемой эпохи подразумевало прохождение авторского рисунка через технологический процесс изготовления гравюры. Как правило, к зрителю он попадал в виде очерковой гравюры, выполненной в технике офорта. До открытия в 1796 г. А. Зенефельдом литографии, или метода плоской печати, гравюрная техника в России была двух видов — высокой и глубокой печати. Та и другая давали «штриховую» трактовку образа. Чаще всего в гравюре воспроизводился только абрис изображения, а основной акцент делался на ручной раскраске по-

лученного рисунка. Ее мог выполнить сам автор, его ученики, или выполнение такой работы отдавалось «под заказ».

В публикациях того времени встречаются два варианта гравюр — однотонные, сочно и глубоко протравленные, и цветные, или раскрашенные от руки по бледной гравированной основе. Для получения мягких «акварельных» переходов в протравленной гравюре использовался метод акватинты. Для этого гравировочная доска покрывалась порошком канифоли, которая в результате подогрева равномерно обтекала поверхность. Травление поверхности происходило постепенно, благодаря чему гравер добивался мягкости перехода одной части поверхности в другую. В этом случае получалось изображение, напоминающее работу водяными красками в один тон⁸⁵.

В 1812 г. для тиражирования авторских рисунков применялся прием иглового офорта. На полированную поверхность медной или цинковой доски гравер наносил лак, по которому затем особой иглой процарапывал рисунок. После этого доска протравливалась. Затем в углубленный рисунок набивалась офортная краска, доска накрывалась плотной и влажной бумагой, на нее клалось сукно, и всё вместе пропускалось сквозь вал на металлографическом станке. В результате такой процедуры на бумаге оставался отпечаток — эстамп.

По мнению историка гравюрных технологий Е.П. Корнилова, использование данного способа позволяло граверу сохранить живой свободный рисунок оригинала, а создателям проекта он давал «возможность размножать “простовики” в большом количестве и распространять их в самых широких кругах народных масс»⁸⁶. Отвечая на растущий спрос потребителей, карикатуристы нередко делали так называемые «повторные доски», вводя изменения и уточнения в образ и в текст⁸⁷. Этим объясняется наличие в коллекции карикатур двенадцатого года целого ряда односюжетных и близких по композиции рисунков.

Технические возможности копирования, тиражирования, перевода абриса на различные поверхности (плоскость листа, объем поверхности посуды или табакерки, воплощение в скульптурных формах) — все это определяло условия появления образа и его воздействие на воображение современного зрителя. На специфике и возможностях визуального языка сказывались также техника и материал изготовления образов (карандашный или угольный рисунок, металлогравюра, литография на камне, косторезная композиция или роспись по дереву). А финансовые возможности их приобретения определяли широту социальной циркуляции данных посланий.

Что касается состава видеодискурса, то для того, чтобы определить какие художественные феномены стали его объектом, мне предстояло выявить используемые в данное время стратегии «включения — исключения». Их анализ подразумевает, в том числе, изучение репрезентаций те-

лесности. Как правило, они составляют ядро изображения в «народоведении». В этой связи было важным определить, какие типы и конфигурации тел включались в дискурс, а какие — нет, какие эталоны выдвигались, как они могут быть упорядочены в соответствии с его внутренней логикой.

В изучаемое время отождествление визуальных образов с тем или иным этнонимом осуществлялось посредством различных когнитивных кодов (через исторические аллюзии, метафоризацию, благодаря инверсии значений, в опоре на ассоциативный ряд, гендерные и этнические стереотипы). Визуальные критерии «народоведения» создавались из физической антропологии («славянские черты», «азиатское лицо»), исторической и военной атрибутики (кольчуга, шлем, конфедератка), речевых идиом, элементов традиционного костюма, посредством построения типических персонажных позиций и жанровых сцен (диспозиций), определялись режимом просмотра «картинки» или альбома. Таким образом, исследование выходит на анализ технологий визуального конструирования групповой идентичности. Их выявление позволит говорить об антропокультурной механике изготовления репрезентаций.

Появление образов (а также символические значения, которые они несли) было предметом неизменного внимания властей и, прежде всего, самого монарха. В исследуемое время императорский двор задавал эстетический тон в аристократическом обществе, поощрял проведение конкурсов в Академии художеств, выступал заказчиком и оценщиком художественной продукции, финансировал возведение скульптурных памятников, отбирал эскизы монет и медалей, утверждал проекты публичных сооружений, инициировал возведение декораций для ритуалов и настаивал на типовой застройке российских городов.

Однако процесс порождения художественных текстов не был монополизирован. Он осуществлялся и силами губернской бюрократии, и по инициативе редактора журнала и желанием владельца лубочной мастерской, и даже отдельного художника-любителя. Разница в социальных и интеллектуальных идеалах отразилась на разнообразии способов описания «состояний» и групп. В связи с этим мне предстояло проанализировать коммуникативное пространство визуального дизайна и выяснить распределение власти в данном дискурсе. Такой анализ потребовал выявления субъектов, имевших право изготавливать, устанавливать, тиражировать образы империи, ее народов и русской нации.

Данный подход позволил рассмотреть трансформацию групповой идентичности как следствие многовекторных коммуникаций. У любой из них, в том числе визуальной, были условия, задающие границы понимания. «Схватывание смысла» обусловлено критериями утвердившейся рациональности, и в частности, если говорить о произведениях искусства, визуально-образными процедурами. В связи с этим данное исследование вторгается в историографический спор о (не)возможности диалога элитар-

ной и низовой культур⁸⁸. Ограничиваясь текстуальными свидетельствами, на этот вопрос нельзя дать позитивного ответа. Между тем визуальная культура содержит следы рецепции социальных обращений. Сам факт приобретения профессиональных гравюр крестьянскими кустарями, само наличие коммерческого спроса на изображения со стороны простонародья, отбор кустарными художниками определенных сюжетов и образов для копирования, а также новшества, привнесенные ими в оригинальный рисунок при копировании, дают богатый материал для анализа. Наличие таких свидетельств позволяет выявлять не только восприятие, но и механизмы адаптации изобретений в недрах массового сознания.

С данным сюжетом тесно связана другая задача — выявить способы концептуализации видеодискурса. Они различны, и их анализ ослабляет противопоставление слова и образа. В культурных исследованиях давно признано: визуальное нуждается в вербальной поддержке, а вербальная коммуникация нуждается в визуальном опосредовании⁸⁹. Однако изучение механизмов их взаимодействия ставит перед исследователем вопрос о границах: следует ли связывать в единый коммуникативный союз с рисунком только подпись к нему, или весь лист, или даже все издание. Вербальные и визуальные элементы пространственно интегрированы через их композицию на листе. Но на композицию также влияет и временная последовательность их прочтения — порядок показа. Таким образом, вербальный контекст⁹⁰ может быть привязан к изображению либо пространственно (близость), либо темпорально (последовательность). Все остальные разновидности текста рассматриваются как часть более широкого «дискурсивного контекста». Контекст-зависимость означает, что в некоторых случаях смыслы скорее подразумеваются, чем выражены, и что они открыты для широкого спектра возможных интерпретаций⁹¹. Эта многофункциональность, а также гибридные формы взаимодействия вербального и визуального образуют разнонаправленные векторы в идентификации⁹². В исследуемое время их упорядочивание сопровождалось письменной фиксацией российских норм изображения и видения, утверждением локального канона.

В пространство действия западных художественных канонов Россия вступила довольно поздно — в конце XVIII в. Сама по себе ее интеграция стала возможной лишь после обособления в среде российских элит слоя «любителей изящного». Характерно, что в обсуждении критериев, назначения, сферы применения канона принимали участие не только выпускники Академии художеств, но и художники-любители, а также «критики», то есть «просвещенные» современники, не принимавшие непосредственного участия в художественном производстве. Именно они присвоили себе сначала право судить о «настоящей красоте», «возвышенном» и «прекрасном», оценивать изящество произведений, осуществлять их сортировку, а также право пропагандировать отобранное соотечественникам, объясняя скрытые смыслы и значения. Они же объявили впоследствии Россию

приоритетным объектом художественного увековечивания и потребовали от создателей изобразительных произведений «патриотизма», выраженно-го в сотворении привлекательных образов страны и ее людей.

Относительно позднее вхождение в поле действия западных художественных канонов предопределило специфические черты российского эстетического сознания. Во-первых, для него характерно усвоение ранее существовавших в Западной Европе конвенций без учета их генеалогии и внутренних противоречий (в результате чего они были восприняты как единый пакет «цеховых норм»). Вторая особенность состояла в том, что заключение собственных договоренностей шло в контексте становления национализирующего дискурса. Поэтому проблематизация художественного канона оказалась связанной с вопросом о необходимости формирования сокровищницы русского искусства.

Этот сюжет тесно связан с историей бытования (то есть эффективности и устойчивости) созданных образов, иными словами, с проблемой процессуальности видеодискурса. Его специфика обусловлена интерпретационной открытостью изображения. Естественно, что, складываясь, любой дискурс постепенно замыкается на себе, пресекая возможность семантической новизны. Но при этом, согласно концепции М. Фуко, происходят следующие типы его трансформации: *деривация*, связанная с адаптацией или исключением тех или иных понятий, их обобщением; *мутация* позиции говорящего субъекта, языка изображения или смещение границ объекта; *редистрибуция*, вызванная внешними социокультурными процессами. Эти теоретические положения мне предстояло контекстуализировать и проверить на исследуемом материале.

Изучаемые мною тексты и тиражируемые копии содержат разные варианты прочтения визуальных образов. Их выявление позволяет реконструировать рецепцию изобразительных текстов и проследить процесс перекодирования значений. Все это является частью культуры itago в России. Понятно, что она носила гибридный характер. Но вряд ли правомерно при ее анализе исходить из европоцентристского ракурса рассмотрения. Я полагаю, что западноевропейские конвенции визуальной репрезентации не являлись единственными, и на это, в частности, указывают различия в реакциях на увиденное россиян и иностранцев. В связи с этим анализ визуальной культуры Российской империи потребовал обращения не только к современным ей западноевропейским, но и к отечественным культурным практикам допетровского времени. Таким образом, я предпочла полицентристский подход, акцентирующий внимание на динамичные образования, возникшие в результате взаимодействия культур и сообществ⁹³.

Таковы сюжеты данного исследования.

Глава 1

«РУССКИЕ/РОССИЙСКИЕ КОСТЮМЫ»

НАРОДО-ВИДЕНИЕ КАК ГОСУДАРСТВЕННАЯ ПРОБЛЕМА

На протяжении веков обыденные представления жителей Западной и Южной Европы о людях, населяющих земли к северо-востоку от них, опирались на фантазию античных авторов и средневековую космологию. Помпоний Мела писал о свирепости скифов — народов, живущих на севере от греков, описывал их обычай поедать тела умерших родителей, рассказывал, что «агафирсы расписывают лицо и все тело несмываемыми знаками»¹. О сарматах древние греки свидетельствовали: «Это воинственный, вольный, необузданный и до такой степени дикий и суровый народ, что даже женщины у них принимают участие в войне... Достигшие зрелости девушки обязаны убить врага»². Фантазия древних геогра-



«Русский». Кукла бродячих кукольников из музея Любека (Германия)

фов населяла неведомые земли причудливыми существами — поедателями вшей, людьми с козлиными ногами, амазонками, бессмертными существами, людьми с песьими головами, народом, питающимся паром³. Средневековое христианство добавило в эти миры новых персонажей. Согласно библейской мифологии, на север от Каспийского моря ушли исчезнувшие поколения Израиля — свирепые народы Гога и Магога.

Воображаемые образы были частью реальности. Вера в них рождала действия. Свидетельством тому явились еврейские погромы, прокатившиеся по Европе после появления в XIII веке отрядов монгольских кочевников. Современники верили, что евреи призвали родственные орды на гибель христианам. И вплоть до XIX века отправлявшиеся в рискованное путешествие на «Восток» авантюристы «открывали» в России те самые существа, описания которых веками воспроизводились в письменных и художественных текстах.

У обитателей Московии представления о человеческом многообразии собственной страны складывались на иных источниках. Кроме заезжих иностранцев такие описания делали местные подьячие, служившие в приказах и аккумулировавшие сведения о занятиях, особенностях культуры, а также о численности «тяглого люда». Записи, а иногда и зарисовки подобного рода составляли странствующие монахи, описывавшие среду, в которой обреталась новая чудотворная икона или учреждался монастырь. Наконец, их создавали посольские дьяки, сообщавшие в Москву практические сведения об увиденных народах и странах. Резные и живописные образы соседей творили крестьянские кустари — на забаву или на продажу. Сегодня образы «московитов» исследователь может отыскать не только в книгах, но и в графике, иконах, изразцах и прочих предметах искусства допетровской эпохи.

Такой вариант производства знания антропологи называют «бытовой этнотизацией»⁴, и он присутствует в истории многих стран. В этом отношении трудно согласиться с мнением В.А. Дмитриева о принципиально различных способах познания народов в Западной Европе и в России⁵. Вероятно, речь может идти лишь о специфических особенностях «нормы». Как и на «Западе», в России на поиски неизведанных земель и «новых народов» отправлялись не только правительственные, но и частные экспедиции торговцев и зверопромышленников. Известно, что во второй половине столетия к Тихому океану ушли более 100 частных промысловых и пять государственных научных экспедиций⁶. Другое дело, что, в отличие от практики западного колониализма, их описания не были произвольными (альтернативными по отношению к научной схеме). Петербургская академия наук снабжала «любителей» специальными инструкциями, которые структурировали «естественный» взгляд и предопределяли увиденное. Соответственно, контроль над результатом смотрения оставался за тем, кто определял объекты сравнения и параметры, по которым оно про-



А. Экхот «Мамелюк» 1641 и «Мулат» б.г.

водилось. Таким образом, политика видения Российской АН сказалась на специфике собранных отечественными предпринимателями данных и на сопроводительных комментариях к ним.

В остальном же, как и в прочих странах, стихийные писатели и рисовальщики образовывали в русском государстве тот самый субъект, благодаря которому формировалось представление местных элит о населении в целом и о составляющих его людских сообществах в частности. В этом отношении отличие XVIII в. от предшествующего времени состоит не в появлении новой темы, а в том, что в Российской империи процесс описания жителей и производство «народных» образов обрели системный и инструментальный характер. Это произошло в силу потребности перевести рассказ о них на язык западной культуры.

Примеривание петровскими «птенцами» западного имиджа власти сопровождалось обыгрыванием метафоры возникновения и символического движения от невежества к науке (как заявлялось, «общего для политических народов мира»⁷). Соответственно, молодая империя стремилась утвердить за собой престижное место в создаваемом западными интеллектуалами «порядке»: системе вещей, народов и культур⁸. Учрежденная для реализации этой задачи Петербургская академия наук и рекрутированные из Германии и Швеции ученые должны были собрать «российский материал», пропустить его через западные способы рационализации и вписать в европейскую парадигму знания. В условиях России это потребовало иной заточки западного научного инструментария.

Западные натуралисты добывали первичные сведения об аборигенах посредством вопросников — «рамки», которую естествоиспытатели заполняли полученными ответами, собственными визуальными впечатлениями и современными им этническими стереотипами⁹. Ведь для того, чтобы изначально выделить исследовательский объект, путешественнику предстояло соотнести интересующих его людей с их окружением, что предполагало наличие априорных критериев сопоставления. Выявляя, описывая, показывая обнаруженные группы жителей, путешественники называли их, локализовали в имеющейся на тот момент картине мира, определяли их место в иерархии «народов», устанавливали границы — где один народ кончается, а другой начинается.

В течение столетия используемый в России вопросник постоянно корректировался и расширялся. Так, отправляясь в 1733 г. в путешествие по просторам империи, Г.Ф. Миллер получил от Академии наук список из 11 пунктов, а спустя несколько лет составил для своего ученика и последователя И.Э. Фишера список из 923 вопросов¹⁰. Первоначальный вариант анкеты В.Н. Татищева состоял из 92 вопросов, а в расширенной редакции 1737 г. она включала 198 пунктов¹¹. Такое расширение приводило к изменению семантики понятия «народ» и смещению границ между группами жителей¹². Соответственно, Татищев обнаружил в Российской империи 42 народа¹³, а последующие исследователи — гораздо больше.

Изучение «наречий» в XVIII в. было в значительной степени отделено от описания внешнего облика людей. Как правило, «прото-этнографов» интересовали визуально познаваемые явления, а «прото-лингвисты» занимались сравнением языков, причем прежде всего их фонетического ряда. Сегодня сравнительное языковедение эпохи Просвещения историки науки называют тупиковой ветвью развития филологии, а тогда российские элиты с энтузиазмом занимались лингвистическими изысканиями, стремясь найти в разнообразии звучащих слов и диалектов общую основу, или прото-язык.

Обнаружить универсум во множественности было главным желанием всех тогдашних исследователей. Фиксируя человеческое разнообразие, естествоиспытатели тоже стремились найти «природную» общность людского рода. И поскольку возврат к «исходной естественности» мог стать основой имперского единства, такие исследования получали финансирование от верховной власти. К тому же экспедиционные карты и зарисовки служили легитимным документом, подтверждающим права Российского престола на «новые» земли. Издавая их в виде гравюр, правительство показывало современникам территориальные и людские приобретения. В этой связи особенно важно было назвать и показать периферийные народы, на владение которыми претендовали и другие империи (чаще всего это были Англия и Франция). Отправляя очередные корабли или обоз в дальние края, Петербург побуждал путешественни-

ков тщательно фиксировать странности увиденных людей, составлять словари их говоров, зарисовывать тела и одежду (рисовать «костюмы»), делать планы и снимать панорамы¹⁴.

Судя по прямым и косвенным свидетельствам, увиденные образы оказывали сильное воздействие на этническое воображение современников. «Костюмы» воспринимались неоспоримым доказательством существования той или иной группы жителей, ее принадлежности к России, они же давали обществам локальную и культурную приписку. Таким образом, у рисовальщиков была возможность возводить зримые границы между людскими группами, а назвав их, они утверждали наличие у членов сообщества стабильных отличительных признаков. В результате принявший все это на веру зритель в реальной жизни соотносил внешность встречаемых людей с известными ему по гравюрам «народами», то есть использовал графические «костюмы» как опознавательные маркеры.

Далеко не во всех экспедиционных отрядах были рисовальщики и кописты¹⁵, но там, где их удавалось нанять, результаты исследований оказывались особенно популярными среди современников. Характерно, что в сложившейся тогда структуре знаний этнографическое письмо и рисунок оказывались разделенными. Вербальное описание относилось к текущей политике, а рисунок идентифицировал время и место, а потому принадлежал к «истории». По крайней мере, таким был статус «костюмов» (графических образов народов) в системе, разработанной Г. де Гатцером (1621—1700) для коллекционеров эстампов и описанной в отечественных учебниках рисования¹⁶.

ИСКУССТВО ВИДЕТЬ

Рисовальщики XVIII в. осознавали силу собственного влияния на картину мира современников и объясняли ее либо божественным даром художника, либо архетипическим доверием человека к изображению¹⁷. Сегодня такое объяснение не может убедить или удовлетворить историка. Исследования визуальной культуры показали, что каждый акт эстетического восприятия состоит из комбинации когнитивных процедур. Он включает в себя изучение объекта, его оценку, отбор существенных черт, сопоставление со следами памяти, их анализ и организацию в целостный образ, который в дальнейшем тяготеет к упрощению¹⁸. Это универсальные или вневременные свойства визуального языка. Но в нем есть еще и динамичная часть, которая связана с социальными конвенциями или художественным канонами. Анализ ее динамики позволяет выявить историко-культурные особенности производства и потребления визуальных образов в данном месте в данное время, то есть контекстуализировать их.

С точки зрения диалога культур отечественные рисовальщики светских композиций оказались синтезаторами практик иконописи и современной им западноевропейской живописи. Признавая это, историки искусства считают, что выявить исходную традицию для русской графики XVIII в. труднее, чем определить источники внешних влияний¹⁹. Например, появившаяся в ней практика выделения формы светом (особенно человеческого тела) отсылает к холстам старой Руси, в которых использовалась своеобразная тонированная подмалевка²⁰. А вот желание отечественных художников придать вещам «иллюзорный натурализм» связано уже с театральностью современной им культуры барокко.

Сохранение иконописных норм прочитывается и в странных позах изображенных рисовальщиками людей. Дело в том, что в иконе «похожесть» оправдывала любые неправильности, а композиция сводилась к тому, чтобы расположить фигуру в наиболее «представительном» положении. Для иконописца было важным показать действие (стояние, держание книги, сидение, благословение), а не части тела или жесты. Такая же установка была у живописных дел мастеров, поэтому ноги (например, на «Портрете Ф.Н. Голицына» И.Я. Вишнякова и «Портрете К.И. Тишинной» И.К. Березина) распластаны в левую и правую сторону. Это так называемый условный разворот ступней. В таком положении человек стоять не мог, и, значит, художник не стремился изобразить объект реалистично. Спрятанные в обувь ноги относились не к живому телу, а к костюму, который он писал с манекена в своей мастерской. Отход от данной «позитур» давался российским художникам трудно и занял продолжительный период времени. Переходным к натуралистической манере письма стал прием изображения рук с немного вывернутыми локтями и согнутым мизинцем (знак женственности).

В середине столетия восприятие западных художественных норм далеко не всегда происходило в ходе прямого обучения художника, чаще — в результате рассматривания им «шедевров». Адаптация включала применение отдельных художественных элементов, переложение на холст общей композиционной идеи, увлечение необычным сюжетом. В творчестве конкретного рисовальщика наличие данных тенденций можно обнаружить в разных соотношениях.

Вплоть до открытия Академии трех знатнейших искусств передача навыков изображения осуществлялась в паре «учитель — ученик». В связи с этим о художественном методе российские искусствоведы считают уместным говорить лишь применительно ко второй половине XVIII столетия. Тогда же отечественные художники образовали автономную социальную и творческую группу с едиными профессиональными нормами и методом, а само искусство изображения трансформировалось из ремесла в способ отношения к действительности и миру. Учреждение Академии институционально закрепило обучение у нескольких, а в идеале у всех

живописных дел мастеров, служащих в ней. Поскольку подавляющее их большинство составляли приглашенные на российскую службу иностранцы и поскольку существовала практика зарубежного пенсионерства, то западные конвенции показа и видения довольно скоро утвердились в среде российских элит. Впрочем, поскольку эти конвенции не были едиными и поскольку адаптация всегда приносит изменения, имеет смысл реконструировать отечественную версию воспринятого канона.

Легко предположить, что новые формулы видения и критерии оценки художественного произведения должны быть зафиксированы в академических учебниках или руководствах для художников. И даже если они полностью или частично состояли из фрагментов переводных сочинений (что было характерно для России XVIII в.), все равно это значит лишь то, что содержащиеся в оригинальном сочинении эстетические соглашения принимались переводчиком и его читателями за действующую норму. В конце XVIII века на российского читателя обрушился настоящий шквал литературы, посвященной необычной для него теме — теории и истории искусств. За десятилетие с середины 1780-х и до середины 1790-х гг. были опубликованы письма немецкого живописца дона Антонио Рафаэла Менгса в переводе Н.И. Ахвердова (1786), оригинальный трактат французского художника И. Виена «Диссертация о влиянии анатомии в скульптуру и живопись» (1789), а также учебники преподавателей Российской академии художеств А.М. Иванова (1789), П. Чекалевского (1792) и И.Ф. Урванова (1793). Последние также не были оригинальными сочинениями, а представляли собой переложения одного или нескольких трактатов западных теоретиков искусства.

В силу жанровых различий этих изданий, а также тематических предпочтений авторов, их описания не равноценны по объему и различаются в деталях. Наиболее развернутые суждения по интересующему нас вопросу содержатся в сочинении «Понятие о совершенном живописце», которое в 1789 г. издал Архип Иванов²¹. Оно представляло собой вольное изложение сочинения французского художника и теоретика искусства Роже де Пиля (1699), которое Иванов перевел на русский язык с итальянского издания²². Некоторые детали к прописанному у Иванова канону добавил учебник П. Чекалевского. В значительной мере его автор опирался на суждения знатока искусств, дипломата, доверенного Екатерины II по приобретению произведений итальянской и флорентийской живописи кн. Д.А. Голицына. В 1760-е гг. этот хорошо владеющий теорией искусства знаток новейших эстетических концепций записал для Академии художеств практические советы начинающим художникам и составил первый словарь художественных терминов²³. Судя по всему, до выхода в свет учебника Иванова обучение академических воспитанников теории искусств осуществлялось по этим рукописям.



«Антики» для копирования учащихся

Итак, как оценивалось художественное произведение в России второй половины XVIII в.? Первое, что привлекает внимание, — от художника не ждали показа реалий жизни. «Ежели кто захочет представить Пейзаж, а никогда не видел местоположений выгодных по отменности или приятности для представления их, — наставлял учебный текст, — или хотя бы и видел их, но без дальнего применения, то поступит весьма благоразумно, если воспользуется трудами тех Художников, кои с таковых мест рисовали, или которые в пейзажах своих представили чрезвычайныя природы произведения. Он может принять сии искусных Живописцев творения за самую природу и употребить их потом в своих сочинениях»²⁴.

Для овладения мастерством следовало не изобретать новые пути, а идти проверенными дорогами: копирование образцов позволяло учащемуся приобщиться к великим тайнам живописи. Впрочем, это относилось не только к обучающимся рисовальщикам. Став самостоятельным, художник не переставал быть копиистом творений «великих мастеров». Великий художник, учил воспитанников П. Чекалевский, отличается от прочих тем, что может найти достойные объекты изображения и выявить их внутреннюю ценность. У него есть «гибкость руки», позволяющая материализовать плоды воображения, которые, в свою очередь, есть порождения философического разума. Мастер открывает новую тропу к совершенству, по которой пойдут последователи. Копируя произведения учителя, изучая его труды, они будут усваивать мысль и воображение наставника²⁵.

Описание стадий производства «шедевра»²⁶ обычно делалось на специфическом языке, посредством которого общались члены художественной корпорации и по которому они опознавали друг друга. Сегодня эти термины уже не кажутся прозрачными и требуют перевода на современ-

ный язык искусствоведения. Итак, «расположение» (композиция) подразумевало постановку объектов «для привлечения изящного внимания, и для удовлетворения зрению, показывая лучшие части, и наблюдая между оными хорошее противоположение, разноту и взаимную связь во всем»²⁷. Приступая собственно к рисунку, художнику следовало помнить, что «изражения» (мика или выражение лица) должны соответствовать предложению (замыслу) и быть благородными, величественными и превосходными в главных лицах (персонажах); наблюдая притом правильную средину между «излишностью и неприятностью»²⁸.

Что касается поз персонажей рисунка, то «поставления должны быть естественны, выразительны, в оборотах своих различны и в членах противоположны; сверх сего просты или благородны, пылки или умерены по содержанию картины и рассмотрению Живописца»²⁹. Руки следовало прописывать особенно тщательно, ибо «они способствуют к лучшему выражению действия фигур»³⁰.

Конечно, художнику следовало усвоить не только корпоративный язык, но и законы перспективы³¹. Но что делало живописца настоящим профессионалом в глазах «цеха», так это умелое «расцветивание», которое давало образу «местный цвет» (основной) и «оттенение»³². Далее картине следовало придать «единство предмета», то есть подчинить композицию одной идее, единой тональности³³. Соблюдение всех перечисленных правил должно было обеспечить «красоту» созданного произведения.

Чекалевский поправил де Пиля в том смысле, что ныне (спустя столет) под «красотой» подразумевается не столько следование правилам рисунка, сколько художественное усовершенствование реальности: искусство «избирает в целом зрелище природы самое совершенное, соединяет разные части, многих мест и красоту многих частных людей», то есть типизирует и идеализирует.

Помимо знания корпоративных законов, «совершенный художник», или «великий мастер», должен обладать несколькими врожденными, богоданными дарами. Одним из них признавался «большой вкус», помогающий выбрать в качестве объектов живописи достойные ее предметы («великие, чрезвычайные и правдоподобные») ³⁴. Для исторической живописи их рекомендовалось брать либо из Истории, либо из Баснословия³⁵. При этом даже от художественного полотна на историческую тему не требовалась достоверность. «Ежели я пожелаю научиться Истории, — вторил оригиналу Иванов, — то не стану в рассуждении сего советоваться с Живописцем, который не иначе как по случаю Историк»³⁶. Назначение художественного образа виделось в том, чтобы развлекать и учить, а не документировать. Второй дар, необходимый художнику, это «приятность». Она соблазняла зрителя, заставляя полюбить художественный образ, «не пронося истиной ее причины»³⁷.

Изложенные в упомянутых учебниках положения о технике показа и видения в истории искусства получили условное обозначение «канон идеальной формы». Готовя в 1997 г. к переизданию текст «Рассуждений» Чекалевского, И.В. Рязанцев справедливо утверждал нормативность зафиксированных в них рекомендаций. «Большинство подобных знаний и навыков, — пишет он, — ранее существовало в академическом обиходе в устной форме или как наглядный, “из рук в руки” показ, как методика, передающаяся в личном общении от учителя к ученику, от одного поколения педагогов к последующему»³⁸.

В стенах Академии рисунок выполнялся, исходя из описанного в учебниках представления о прекрасном. Конечно, Академия искусств не была застывшей и монолитной корпорацией. Как и в любой школе, в ней были люди, тяготевшие к консервации, и педагоги, склонные к поиску и обновлению художественного метода³⁹. Так, уже в конце XVIII в. И. Урванов выступал против копирования с оригиналов, считая, что оно затрудняет «живое понятие о натуре» и что только сама натура может дать верное представление «о свете, тени, отражении, перспективе и, наконец, о движении, без которых понятию молодому рисовальщику все кажется быть невразумительно»⁴⁰. Другое дело, что тогда «натурализацией» достигался не столько эффект реальности, сколько иллюзионизма.

Но в любом случае педагогов не интересовала исходная культура воспитанника: его эстетическое мнение или привычка видеть. Предполагалось, что они заведомо неверны и требуют исправления. Первый историк Академии Николай Рамазанов вспоминал, как профессор А.Е. Егоров по утрам входил в натурный класс, «поочередно обходил учеников и меткими оригинальными замечаниями на рисунках и рассуждениями об искусстве направлял молодое поколение к истинному пониманию прекрасного»⁴¹.

Под руководством учителя воспитанник рисовал условный мир. Он «изображал не тело конкретного человека, а просто человеческое тело, не дуб или березу, в вообще дерево»⁴². Поскольку основной задачей для него было не достижение сходства, а «подражание» качествам реальных предметов, от него требовалась общая символизация образов и сюжета. В результате такого обучения ученик даже в натурном классе ощущал, как между ним и портретируемым «как бы невидимо и постоянно помещался всегда древний Антиной или Геркулес, смотря по возрасту натурщика»⁴³. Современники постоянно говорили об эффекте «поставленного взгляда»: «Он (воспитанник АХ. — *Е.В.*) смотрит на природу чужими глазами, пишет чужими красками»⁴⁴.

Консервируя традицию, преподаватели «ставили» руку воспитанников, заставляя их годами копировать «антики» (копии греческих и римских статуй) и «оригиналы» (произведения классиков европейской живописи). Для этого профессора использовали экспонаты, собранные в Эрмитаже и Академическом музее. Эти собрания призваны были дать вос-

питанникам наглядное представление о том, что есть мировая сокровищница искусства и чем различаются «особые вкусы». Другое дело, что упомянутые коллекции не являлись систематизированной летописью и не давали полного представления о мировом искусстве.

Эрмитаж давал зрителям фрагментарное представление о западной живописи. В его залах были весьма слабо представлены работы немецких и английских художников, было мало работ современных живописцев, но зато музей разворачивал перед зрителем богатую панораму искусства эпохи Возрождения⁴⁵. Музей Академии художеств складывался из специальных приобретений скульптуры и слепков, вывезенных из Греции и Италии, частной художественной коллекции первого президента И.И. Шувалова, собрания И.И. Бецкого и обязательных пожертвований прибывших на русскую службу иностранных профессоров. В результате будущая художественная элита России обучалась на творениях художников итальянской, фламандской, французской и бельгийской школ XV—XVIII вв.⁴⁶

На основе этих же «оригиналов» создавались учебные пособия по «грамматике» художественного языка, которую должен был усвоить начинающий ученик. Так, профессор А. Лосенко издал атлас пропорций идеальной человеческой фигуры, по которому определялась «правильность» реальных тел⁴⁷. Порядок копирования гравюр с «головами и прочими частями тела» соответствовал развитию руки и глаза воспитанника рисовального класса.

Руководствуясь каноном «идеальной формы», Совет профессоров выставлял оценки ученикам, награждал их золотыми и серебряными медалями и возводил понравившиеся работы «в оригиналы» — образцы для последующих поколений учеников. Наряду с европейской классикой, они висели на стенах учебных классов и в академическом музее, составляя с ней единое целое⁴⁸. За пределами учебных помещений Академия осуществляла контроль над техникой рисования посредством отбора произведений для тиражирования за «казенный счет». Кроме того, власть «изыщенного вкуса» реализовывалась такими средствами, как проведение конкурсов и выставок, раздачи наград и выставление оценок, приоритет при распределении заказов, возможность получить место постоянной службы в Эрмитаже или поехать за рубеж на стажировку, получить выражение монаршей благосклонности или обрести личный патронаж, а также установлением высокой цены на продукцию.

В пространстве производства художественной проекции мира Академия претендовала на роль главного проводника и охранителя правил. Так было во всех европейских империях. В Париже, Лондоне, Вене и Петербурге Академии художеств являлись центрами художественного вкуса и цензорами эстетических взглядов. Все памятники славы отечественной, предписывал устав школы, должны возводиться с одобрения Академии. Изучая ее роль в художественной жизни страны, А. Бенуа называл россий-

ский храм искусств конца XVIII в. «олигархической думой», в которой учили не только тому, как справляться с техническими трудностями, но и тому, что считать прекрасным и что поэтому следует делать⁴⁹.

Судя по всему, утвердившийся в России синкретичный канон разорвал иконописную монополию и ввел отечественных любителей изящного в ренессансную парадигму западных художественных конвенций. Это повлекло за собой овладение техникой визуализации в режиме прямой перспективы (расслоение пространства на планы; уменьшение размеров тел, яркости тонов и отчетливости фигур по мере удаления тел на то или иное расстояние; схождение зрительных лучей и живописного пространства в точку в центре рамы и сюжета) и усвоение специфической эстетики (красота — это «химера», составленная из многих идеальных качеств)⁵⁰.

Все эти изменения в способах изображения и художественные договоренности предопределили, какие образы народов Российской империи увидели современники и каким образом в них были вписаны представления об отличительных чертах российских обывателей.

ВИЗУАЛЬНАЯ УПАКОВКА ДЛЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ЗНАНИЯ

Посылая в экспедицию академического воспитанника, власть рисковала получить художественную проекцию империи, далекую от реальности и бесполезную с точки зрения информативности. Дабы снизить негативные последствия этого, направляющийся в путешествие художник получал правительственную инструкцию. «В изображении иноплеменных народов, — предписывала она в XVIII в., — надлежит вам стараться списывать с них вернейшие портреты и сохранять в оных характер, свойственный каждому народу или племени... хотя бы они казались или действительно были уродливы, ибо в рисунках Ваших натура должна быть представлена как она есть, а не так как она может быть красива и совершенна⁵¹. И в 1829 г., отправляя художника с китайской экспедицией, президент Академии художеств А.Н. Оленин требовал того же: «Главное ваше старание, — писал он, — должно быть обращено к тому, чтоб все вами видимое и вами рисуемое, было представлено точно так, как оно в натуре находится, не украшая ничего вашим воображением»⁵².

Цель данных руководств состояла не в том, чтобы научить, а, главным образом, в том, чтобы откорректировать существующую художественную практику — создавать условную реальность. Именно поэтому в инструкциях так много отрицательных императивов типа: «Вы не должны ничего рисовать по одной памяти, когда не будете иметь возможность сравнить рисунок Вашего с натурой», «Надобно сколько возможно избегать того, чтоб виденное дополнить или украсить воображением»⁵³. По всей видимости, паноптический режим властвования требовал протокольных репре-

зентаций реальности. Художник должен был усвоить, что «несоблюдение сего верного правила [т.е. отступление от документальности. — *Е.В.*] делает совершенно бесполезными рисунки, приложенные к разным, впрочем, весьма любопытным, путешествиям»⁵⁴. Поэтому, подавая отчет в руки императора, исследователи заверяли: «Главным свойством описания путешествия почитается достоверность»⁵⁵.

В отличие от письменного отчета, рисунки не считались собственностью автора и рассматривались как общее достояние Академии наук. Поэтому созданные однажды образы надолго поселялись в научных изданиях и использовались издателями как объективное свидетельство. Например, рисунки, сделанные во время «Великой Северной экспедиции» (1733—1743) художниками И.В. Люрсениусом, И.Х. Бурканом и И.К. Деккером впоследствии много раз служили иллюстрациями к описаниям различных по маршруту и времени путешествий, с них изготавливались гравюры к академическим публикациям по всем отраслям наук.

Получивший деньги на экспедицию ученый (сам или посредством сопровождавшего художника) описывал встречающихся на его пути жителей, осуществляя процедуру, которую З. Бауман назвал «неточная и тривиальная стереотипизация посредством показа различий»⁵⁶. Несмотря на полученный заказ, графические типажи естествоиспытателей не были точной проекцией реальности даже на уровне эскиза. Во-первых, результаты любого антропологического наблюдения содержат значительную долю субъективной интерпретации увиденного. А во-вторых, художественное изображение не способно фиксировать рутину⁵⁷. И поскольку художник помещал этнический образ в контекст ландшафта, культуры, социальных отношений, персонального восприятия, то нарисованный им персонаж воспринимался сквозь призму вопроса «Что это значит?», побуждая зрителя к реконструкции взгляда создателя.

С точки зрения техники рисунка большинство сохранившихся костюмных гравюр являются составными и условными композициями. Так, на одной из них, помещенной в изданном уже после смерти С.П. Крашенинникова отчете, изображена двухфигурная сцена. На фоне холмистой земли нарисованы две женщины: одна в зимнем облачении стоит в полный рост, другая с татуировкой на голом теле сидит на земле⁵⁸. Идентификационная подпись под рисунком указывает на Чукотку как место их обитания. Трудно предположить, что художник на самом деле когда-либо наблюдал такую сцену и перенес ее на лист с «натуры». В лучшем случае, рисунок мог быть выполнен по памяти, а скорее всего, был составлен из фрагментов разных визуальных впечатлений, приправленных воображением.

Как правило, понятие «иллюстрированное издание» для того времени подразумевало наличие гравюр в теле книги, а не визуальное сопровождение текста или дополнение рассказа. Особенностью академических изданий второй половины XVIII в. является почти полное отсутствие связи текста и рисунка. Мало того что гравюра помещалась в книге произволь-

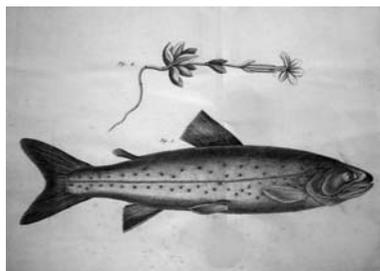


Гравюра «Чукотские женщины»
из книги Крашенинникова «Описание земли Камчатки...»

но, не подтверждая слова исследователя, она нередко имела к ним весьма отдаленное отношение. Визуальный и вербальный тексты сосуществовали под одной обложкой независимо друг от друга и, видимо, прочитывались / просматривались соответственно.

С расширением опыта научных исследований и профессионализацией издательской деятельности в российских изданиях стали появляться рисунки, более тесно связанные с авторской концепцией и имеющие более широкий набор элементов этнографического описания, таких как пропорции лица и тела, летний и зимний костюмы — вид спереди и сзади, орудия труда, элементы флоры и фауны, характерные для места проживания данного народа, а иногда и образцы жилища. Примером тому служит описание путешествия И.Г. Георги 1773—1774 гг.⁵⁹

Автор представил взору читателя несколько гравированных монохромных рисунков. Во втором томе их шесть. При каждом есть указание страницы текста, к которому данный рисунок тематически относится. Три гравюры представляют собой городской план и карты местности, один рисунок изображает рыбу, один — предметы культа, и один посвящен «ко-



Гравюра «Рыба» из книги Georgi J.G. «Bemerkungen einer Reise...» 1775



Гравюра «Ритуальные вещи»
из книги Georgi J.G.
«Bemerkungen einer Reise...» 1775



Гравюра «Тунгусы»
из книги Georgi J.G.
«Bemerkungen einer Reise...» 1775



Гравюра «Мордовка» из книги
Палласа П.С. «Путешествие...» 1809



«Чувашанка спереди» из книги
Георги И.Г. «Описание всех...» 1799

стюмам». План «старой Казани», а также карта дельты реки Чусовая, как явствует из подписи, выполнены С. Максимовым. Карту озера Байкал делал А. Рыков. Остальные рисунки не имеют авторской подписи. Их художественное несовершенство позволяет предположить авторство самого Георги. Как будто отвечая на незримый вопросник, исследователь поместил «костюмы» тунгусов в богатый по наполнению пейзаж — среду их естественного обитания. Подобно музейной экспозиции, гравюра составлена из соответствующих вещей и зверей. Одеты в традиционные костюмы персонажи не имеют каких-либо антропологических особенностей. Они стоят с вывернутыми руками, в которые вложены колчан и стрелы. Такие позы обусловлены, с одной стороны, любительской выучкой рисовальщика, плохо справляющегося с изображением рук, а с другой — негибкостью деревянных манекенов, на которые надевались костюмы из Кунсткамеры. При этом ассоциации с уродцами и диковинками, между которыми экспонировались эти вещи, должны были порождать в российском зрителе их соотнесение с экзотикой.

Схожие рисунки можно обнаружить и в трактате П.С. Палласа. Если верить сопроводительным подписям, на них изображены мордовка, чувашка и марийка. Каждая из фигур одета в традиционный костюм и показана в трех видах: со спины, фронтально и в профиль. Все они статичны, у них условно прорисованные лица и вывернутые, так же как на гравюрах Георги, руки. Композиционное отличие состоит лишь в том, что в рисунках Палласа фоновый пейзаж снят, и «костюмы» предстают перед зрителем в виде выставленных на подиум манекенов⁶⁰.

Судя по гравюрам, созданным по эскизам И. Георги⁶¹, И.В. Люрсениуса, И.Х. Беркхана и И.К. Деккера, российские рисовальщики хорошо знали соответствующие западные образы. Люди на них выглядят так же, как туземцы и дикари в гравюрах, сделанных по зарисовкам Д. Веббера и иллюстрирующих путевой журнал Дж. Кука⁶². Как правило, такие рисунки содержали набор вещей, приписанных тому или иному сообществу, а постановка, позы и взгляд изображенных персонажей выдавали в них объекты, данные зрителю для изучения.

Несмотря на различия в форме и содержании, добытые в академических экспедициях знания не могут рассматриваться как продукт индивидуального творчества. Так, четыре монохромные гравюры, часто воспроизводимые в изданиях второй половины XVIII в. (камчадал в зимнем и летнем платье, а также камчадалки с детьми в простом и летнем платье), были сделаны по зарисовкам участника экспедиции 1732—1743 гг. И.Х. Беркхана, рисунки с них выполнил И.Э. Гриммель, а гравировал их И.А. Соколов в Гравировальной палате Академии наук уже в 1754—1755 гг.⁶³ Другой пример: с Палласом по Сибири, Уралу и Поволжью странствовал художник Х.Г. Гейслер. Его рисунки вложены в отчеты ученого, и даже самостоятельно сделанные зарисовки исследователь отправлял к нему на доработку.

Попадая к граверу, рисунок вновь оказывался объектом множественных воздействий. Об этом свидетельствуют сохранившиеся документы Гравировальной палаты Академии наук. В одном из них академик Я.Я. Штелин сообщал, что в течение пяти лет имел смотрение над всеми «гравирными подмастерьями и учениками Академии» и правил все поступающие к нему доски. Среди правленных гравюр академик назвал, в частности, иллюстрации к путешествиям Палласа, Гмелина, Лепехина, а также к изданию «Собрание российских и сибирских городов»⁶⁴. Участие в создании костюмного образа разных специалистов, их вмешательство в визуальный текст и, соответственно, различия индивидуальных интерпретаций весьма заметны при сопоставлении оригинальной зарисовки, «беловой» версии рисунка, гравированного отпечатка и расцветченных экземпляров, поступивших в продажу.

К тому же при переизданиях изменениям каждый раз подвергался не только вербальный текст (перевод, сокращение, редакция), но и иллюст-

рации. В результате есть издания «Путешествия» Палласа с черно-белыми гравюрами, а есть — с цветными рисунками. Во французском переводе данного трактата все иллюстрации выделены в отдельный альбом, а в немецко- и русскоязычных изданиях расположены в двух вариантах: среди листов текста в увязке с теми страницами, где идет их вербальное описание, или в конце соответствующих томов. Цветные иллюстрации в переводных изданиях печатались с тех же гравировальных досок, что и в немецкоязычном оригинале, но в них догравированы русский и немецкий тексты, а сам отпечаток раскрашен вручную. Таким образом, книжные иллюстрации были коллективным трудом на всех этапах их изготовления.



Гравюра «Казанский Татар» из журнала Х.Рота «Открываемая Россия»

Очевидно, неброские, с явными погрешностями в композиции и деталях гравюры к академическим текстам соответствовали познавательным нуждам того времени. Другое дело, что они не удовлетворяют современных ученых. Мнение этнографов об их информативной ценности демонстрирует следующее высказывание:

...Этнографические сведения, которые мы находим в сочинениях Палласа, являются достаточно обобщенными. Описания одежды волжских народов, например, будучи относительно краткими, не дают представления о вещах. Что же касается иллюстративного материала автора (равно как и иллюстраций к этнографическому сочинению его современника Георги), то он также представляет собой лишь вольное воспроизведение

подлинников художником, некую стилизацию, игнорирующую зачастую отдельные ценные детали, в целях разрешения общей композиции рисунка. Зарисовки, сделанные художником, нередко искажают оригинал и привносят в него нечто новое, в нем не содержащееся⁶⁵.

Такой приговор является следствием нереализованного желания обнаружить в экспедиционных рисунках зеркальное отражение действительности и разочарования от ее субъективных интерпретаций художником.

Собранные к 1770-м гг. графические сведения о народах Российской империи систематизировал и запустил в художественное производство служивший в Петербургской академии наук гравер из Нюрнберга Христофор Рот. Сегодня комплекс его гравюр исследователи называют «костюмы Георги», что является следствием их восприятия потребителями⁶⁶. В 1774—1775 гг. на собственный страх и риск Рот издавал художественный журнал «Открываемая Россия», гравюры которого послужили основой для «народной» энциклопедии И.Г. Георги⁶⁷. Естествоиспытатель с самого начала был участником нового издательского предприятия. Среди прочих сотрудников известно только имя рисовальщика Дмитрия Шлеппера.

Коммерческий проект удался: тираж «Открываемой России» был быстро раскуплен и довольно скоро стал художественной редкостью. В 1907 г. Н. Соловьев писал о нем так: «Вышло всего, по указанию Сопикова, 15



Гравюра «Мокшанка спереди» из книги Георги И.Г. «Описание всех...» 1799



Гравюра «Мордовка с лица» из книги Георги И.Г. «Описание всех...» 1799

номеров по 5 рисунков без текста в каждом, причем издатель журнала нам неизвестен... Издание прекратилось в 1775 г. и представляет собой большую редкость⁶⁸. Выпуск первый начинался с гравюры «Якутская баба». Заглавие и подписи к раскрашенным от руки самим Х. Ротом рисункам были сделаны на трех языках: русском, немецком и французском, что отражало потенциальную аудиторию, к которой обращались издатели, — европейские и российские элиты.

Сейчас трудно точно определить тираж данного издания. Можно лишь опереться на косвенные свидетельства. Историк русской графики Д.А. Ровинский утверждал, что техника гравюры XVIII в. позволяла снимать с резанных глубоко резцом досок до «1500 хороших отпечатков и еще 1500 послабее; оттиски четвертой тысячи выходят по большей части сероватого и однотонного колера. Доски, гравированные мелким резцом, дают тысячу отпечатками менее. Доски, гравированные сухою иглою (т.е. по голой меди), дают не более 150 хороших отпечатков; сильно резанные несколько более»⁶⁹. Если речь шла о четырехтысячном тираже, это было много по тем временам.

Из первых, самых четких оттисков издатель сделал репрезентационный альбом с собранными воедино 95 раскрашенными гравюрами. Его украсил кожаный с золотым тиснением переплет. Вероятно, он был подарен самой императрице. Сегодня он вместе с прочими книгами и альбомами князя Г.А. Потемкина-Таврического хранится в библиотеке Казанского университета. Так же как и в журнале, в нем не было иного текста, кроме сопроводительных подписей. В немецком варианте альбом назывался «Представление о костюмах народов Российской империи»⁷⁰.

В России Христофор Рот прожил более 10 лет, но ни он сам, ни его помощник Шлеппер не были участниками экспедиций и гравюры «костюмов» делали, не выезжая из российской столицы. Историки искусства расходятся во мнениях о том, кто был подлинным автором этих рисунков и что служило для них «натурой»: образцы одежды, рисунки иных художников, фантазия или визуальные наблюдения. Разные версии по этому поводу отразились в справочных изданиях и в исследовательской литературе. Так, Н.Н. Гончарова считает, что они сделаны по зарисовкам Лепренса и Георги. Действительно, при сопоставлении видно, что, например, «костюмы» «Казанский татарин», «Татарка казанская спереди», «Татарка казанская сзади» Рот сделал, воспроизведя на меди соответствующие типажи с гравюры Лепренса «Tartares des environs de Kazan». Тот же источник (Лепренс) у гравюры «Женщина Валдая».

А.Э. Жабрева, выявляя интервизуальные связи данного журнала, пришла к выводу, что издательский проект Рота с самого начала был прочно связан с коллекцией набросков Георги. Вместе с тем исследовательница предупредила, что «вопрос о том, кто с кого перерисовывал и перегравировывал иллюстрации для разных изданий конца XVIII — начала XIX в., весьма запутанный и никем пока еще не решенный»⁷¹.

Это не мешает мне предположить, что народные представители в «Открываемой России» создавались на основе трех компонентов: ранее изданных костюмных гравюр; отложившихся в архиве Академии рисунков (в качестве служащих Академии наук Рот и Георги имели к ним свободный доступ); и хранящихся в Кунсткамере образцов одежды. Каждая экспедиция привозила в Петербург и сдавала в главный музей традиционные или ритуальные костюмы из обследуемого региона. Так, одна только «Великая Северная экспедиция» обогатила императорскую коллекцию одеждой «юрацких, тавгийских, аванских, остяков, юкагиров, ламутов, коряков, тунгусов, курильцев и др.»⁷². Известно, что в 1740-е гг. все эти вещи хранились в шести шкафах, из которых два были посвящены народам Сибири и Урала, один — одежде иностранных жителей, три — ритуальным нарядам колдунов и язычников⁷³. После пожара 1747 г. коллекцию восстанавливали. Так, когда в 1753 г. в Китай был направлен лекарь Франц Елачич, ему предписывалось: «Понеже платье Сибирских народов во время пожара згорело, то покупать вам каждого народа мужское и женское целое платье со всеми к нему уборами, також имеющихся у них идолов, куклы, ружье, домовую збрую и прочее сему подобное и все оное прислать в Академию»⁷⁴.

Впрочем, проблема, столь важная для искусствоведа и библиографа, стоит не так остро для историка культуры. Атрибуция не является первоочередной задачей данного исследования. При стилистическом разнооб-



Гравюра «Черемиска в летнем платье» из книги Георги И.Г. «Описание всех...» 1799

разии использованных графических и материальных первоисточников, Рот подчинил все народные образы единой интерпретации. Для этого он использовал технику типизации, характерную для «городских криков». С ней российский зритель познакомился благодаря кассельскому гравюру А. Дальштейну. В 1755 г. Дальштейн выпустил альбом с художественными образами городских жителей Российской империи⁷⁵. Издатель явно подражал широко известной французской сюите «Крики Парижа». Каждое изображение представляло в нем замкнутую ситуацию-сцену, в которой человек являлся носителем символического действия. Для его показа Дальштейн применял античный способ изображения, предлагая фронтальный или театральный разворот персонажа. Созданные таким образом «костюмы» — это статичные фигуры без фона. Персонажи стоят так, чтобы обеспечить зрителям лучший обзор надетых на них вещей и характерных орудий труда. Все это прорисовано с протокольной точностью и ярко раскрашено.

Данный жанр был весьма популярным среди нарождающегося слоя буржуа в Европе, желающих увидеть себя в художественной проекции мира. Их спрос приносил доход рисовальщику. В России А. Дальштейн не мог рассчитывать на интерес внутреннего потребителя. Свои зарисовки он делал в расчете на западную любознательность, а потому отбирал для изображения экзотические объекты⁷⁶. Двадцать рисунков демонстрируют городских обывателей: старых и молодых, мужчин и женщин, в зимней и летней одежде. Восемнадцать гравюр посвящены корабейникам, восемь рисунков изображают духовных особ православной церкви. Кроме того, в данную сюиту включены фольклорные свидетельства — музыкальные инструменты и танцы. Человеческое разнообразие России художник передавал через социальные типы. Отсюда выбор городского многолюдья как проекции империи.

В отличие от Дальштейна, Рота интересовали не столичные города, а вся империя. Однако, показанная зрителю через однофигурные композиции, она предстала как своего рода «империя-город» или «империя-музей». Каждый лист данного издания представляет собой гравюру с письменным указанием имени персонажа и места его обитания. В целом в данной художественной коллекции преобладают народы пограничных (западных, северных и восточных) регионов Российской империи. Само по себе это свидетельство зависимости автора от обнаруженных в архиве экспедиционных зарисовок и музейных приобретений.

Подобно художникам-путешественникам, Рот тщательно прописал костюм и предметы занятий каждого персонажа. При этом ему явно не были важны лицо и контекст их природного окружения. Нарисованные фигуры разнятся лишь основными «расовыми» признаками: европейцы и азиаты. У них всех универсальные театральные позы. Кажется, что специфика группы в проекте Рота приписана не людям, а вещам. Это отражало



Гравюра «Чувашанка спереди» из книги Георги И.Г. «Описание всех...» 1799

современную культуру видения мира. Костюм указывал на социальную роль, родо-племенную принадлежность, идейное и эстетическое содержание человека. Смена этого содержания меняла идентичность личности. Поэтому именно вещи (а также предметы труда и быта) любопытный зритель альбома «Открываемая Россия» рассматривал в качестве визуальных признаков группности.

Все типы, предлагаемые для распознавания, расположены на фоне низкой линии горизонта. Используемая в данном журнале стратегия обобщения и технология производства гравюр подразумевала признание равенства между жителями империи. Все народные представители выглядят однопорядковыми элементами имперского многообразия. Примечательно, что в проекте Рота нет «русских» и «татар» как самостоятельных общностей. В «Открываемой России» есть образы «калужского купца», «валдайской девки», «донского казака», «российского крестьянина»; есть гравюры «тюменский татарин», «крымская татарка», «казанские татары». Но зритель вряд ли мог самостоятельно соединить их в мегагруппы. Наличие у жителей, вошедших впоследствии в эти категории, различных вариантов этнического костюма⁷⁷ и разные места их проживания побуждали художника изображать каждую известную ему вариацию как самостоятельный народ. Так появились связанные с местностью «калужцы» и «валдайцы», а также с социальными слоями «крестьянин», «купцы» и «казаки». Зримых признаков общности в альбоме «Открываемая Россия» они явно не имели.

В 1776 г., то есть год спустя после журнального и альбомного изданий, гравюры из «Открываемой России» были изданы в «Описании всех обитающих в Российском государстве народов, их житейских обрядов, обыкновений, одежд, жилищ, упражнений, забав, вероисповеданий и других достоыпамятностей» Иоанна Готлиба Георги⁷⁸. Сам автор в предисловии к немецкому варианту книги писал:

К составлению краткого связного описания всех наших наций в теперешнем состоянии и пр. побудил меня замысел К.М. Рота — издать с помощью некоторых ученых *русские нации* (что можно перевести и как «русские народы». — *Е.В.*) в подлинных изображениях под названием «Изображения различных одежд русских наций» в тетрадях по 5 листов, к чему он приступил в 1774 г. Они понравились, но для многих любителей потребовались краткие исторические сведения об этих, частью малоизвестных народах. Здешний книгопродавец г. К.В. Мюллер принял на себя это издание, требующее значительных издержек, а я взял на себя составление описания⁷⁹.



Таблица народов России из книги Георги J.G. «Beschreibung alle Nationen...» 1776



Таблица народов России из книги Georgi J.G. «Beschreibung alle Nationen...» 1776

Примечательно, что, судя по признанию Георги, рисунок предшествовал появлению научного текста, что он спровоцировал его написание и послужил для него структурирующим началом. В этом отношении история создания данного трактата воспроизводит последовательность мыслительных процедур. Согласно данным когнитивных исследований, интеллектуальная деятельность начинается лишь тогда, когда процесс визуального восприятия уже закончен⁸⁰. В XVIII в. этнографическое знание рождалось из наблюдений и последующих расспросов. Соответственно, оно упаковывалось сначала в «картинку», а потом в «этнографическое письмо».

Тому, что в деле описания человеческого разнообразия изображение стало ведущей практикой, были и другие причины, имеющие отношение к читательской культуре. Во-первых, христианская традиция закрепила за рисунком большой ресурс достоверности, чем за литературным текстом. Считалось, что миметический (подражательный) образ воздействует, а значит, и учит быстрее и эффективнее, чем слово⁸¹. Во-вторых, поколение людей эпохи Просвещения видело в визуальном образе устойчивый меди-

ум, через который реальность являла себя для понимания⁸². «Поэзия — невнятное лепетанье, а красноречие безмолвствует, если только Художество не послужит ему в виде истолкователя»⁸³; «Ибо гораздо сильнее действуют на душу понятия, приобретаемые посредством зрения, нежели те, кои доходят до нее чрез слышание», — уверяли современники⁸⁴.

Такой подход стал едва ли не доминирующим при публикации народоведческих и исторических изданий второй половины XVIII в. Многие издательские проекты начинались тогда с изготовления гравюр. Так, в 1774 г. граверам Академии наук было поручено сделать рисунки с экспонатов Кунсткамеры и Медальерного кабинета. При этом в предписании оговаривалось: «Но как к объяснению сих редкостей необходимо также нужно описание оных, то сочинение онаго определено поручить господину академику Котельникову»⁸⁵. Чтобы понять мир, надо было показать и описать его основные атрибуты. И лишь потом визуальный образ порождал текст-комментарий.

В немецкоязычном оригинале издания Георги «Ротовский музей» появился в виде двух гравюр с трехуровневыми таблицами на каждой: 20 фигур в одной (предназначенной для иллюстрации первых двух частей исследования) и 19 фигур во второй⁸⁶. То есть из 95 оригинальных гравюр в таблицы вошли только 39, но при этом репрезентированы были все поименованные в журнале народы. Видимо, делавший их гравер И. Шелленберг отбирал из «Открываемой России» один (или мужскую-женскую пару) из нескольких возможных социальных и возрастных образов народа, причем фронтальный образ считался предпочтительнее, нежели «костюм со спины» или в профиль. Все персонажи пронумерованы (шрифт цифр тот же, что и у подписи автора) и над каждым от руки (вероятно, рисовальщиком) сделана поясняющая подпись на французском языке.

При сопоставлении гравюр данного издания с альбомом «Открываемая Россия» видно, что фигуры в таблицах представлены в обратном развороте. Вероятно, в данном случае гравер пользовался не гравировальными досками и не рисунками, а переводил на доски уже изданные гравюры, поэтому при воспроизведении «костюмы» оказались в зеркальном отображении. Группировка фигур по уровням не соответствует последовательности журнального и альбомного изданий и отражает скорее географическое движение по империи с запада на восток. Так, на верхнем уровне первой таблицы зритель рассматривал мужской и женский варианты костюма лопарей, затем финнов и, наконец, три женских костюма — эстонки, чуонки и чувашки. От 9 гравюр, которые сегодня искусствоведы называют «русским комплексом», в таблице остались лишь две — «валдайская девка» и «российский крестьянин». Они завершают таблицу. Технические табличные образы заметно уступают в качестве рисунка альбомным гравюрам. Однако в комплексной репрезентации были свои преимуще-

ства. Подобная экспозиция не давала возможности рассмотреть мелкие детали костюма, но позволяла зримо представить империю как многонациональную совокупность.

На русском и французском языках трактат Георги появился почти одновременно с немецкоязычным оригиналом, только в обоих переводных изданиях отсутствовала заключительная четвертая часть, где содержится описание «россиян»⁸⁷. Дело в том, что она была закончена автором в 1780 г., намного позже остальных разделов книги. В русскоязычном и франкоязычном изданиях гравюры Рота воспроизведены в полный лист и выполнены с тех же гравировальных досок, что и в оригинальном журнале. Однако в отличие от оригинала, изданные в книге гравюры монохромны и размещены в конце третьего тома.

Если говорить об упорядочивании этнографических сведений, то Р. Уортман верно заметил — в научном отношении энциклопедия Георги построена в соответствии с методологией естественных наук, которую сформулировал Карл Линней⁸⁸. И это не случайно. Российский академик был учеником шведского естествоиспытателя. В архиве Академии наук сохранились даже конспекты его лекций, сделанные в Упсальском университете⁸⁹.

Очевидно, гравюры Рота вполне согласовывались с таксономическим мировоззрением Георги. Образы представлены взору рассматривающего их зрителя, подобно образцам флоры в гербарии, а текст их описания включал элементы систематизации по внешним признакам и видам. Структурно народные представители распределены по географии их расселения на пространстве империи. Применительно к визуальному ряду такое приращение персонажа к местности создавала сопроводительная подпись под рисунком, указывающая на ареал расселения и имя, а также само расположение рисунков внутри разделов книги.

Сопоставление выпусков журнала «Открываемая Россия» и иллюстраций в издании Георги выявило, что академик воспользовался только частью ротовских гравюр. Например, среди его иллюстраций нет рисунков «Чукотская баба кожи выделывающая» и «Курилец». Что заставило исследователя отказаться от них? На этот счет у меня есть две версии. Одна из них связана с художественными особенностями данных образов. Обе гравюры отличаются от прочих сюжетной композицией и, видимо, сделаны по зарисовкам экспедиции С.П. Крашенинникова. Так, «чукотская баба» изображена в виде сидящей на земле обнаженной женщины с татуировкой на теле. Она склонилась над обрабатываемой шкурой. Это не «костюм» в строгом смысле данного жанра. Голые тела порождали в зрителе ощущение варварства. Учет зрительского восприятия мог побудить издателей отказаться от подобных репрезентаций империи.

Другое объяснение может состоять в том, что вопрос о подчиненности чукчей и жителей Курил оставался в то время открытым. Англичане,

например, считали чукчей подданными Британской империи⁹⁰. И если это так, тогда рассчитанное на европейского читателя издание Георги могло породить политический скандал.

Среди сложностей, с которыми столкнулся академик, была еще и проблема названия художественных образов. Уже в альбоме 1775 г. она дала о себе знать. Поскольку подписи под рисунками были сделаны на трех языках — русском, немецком и французском, то сразу оказались видны ограниченные возможности перевода⁹¹. Например, немецкому термину Frau и французскому Femme в русском соответствовали два обозначения — «Жена» и «Женщина», имеющие разную сферу социального применения. Немецкое слово Weib (французский вариант Femme) переводилось как «Баба», Madgen (на французском Fille) как «Девка», а Jungfer (Fille) как «Девица».

Выбор имени для народа ставил художника в еще более трудное положение. У одной и той же группы жителей имелись самоназвание и имена, присвоенные им другими группами и их «открывателями»⁹². Происхождение таких обозначений нередко было делом случая или желания путешественника. Так, участники экспедиции к побережью Тихого океана в путевом дневнике свидетельствовали:

А называютца тех островов люди: острова Уналакши — косолага, острова Акутана и далее к О до Унимака называютца кигигусы, острова Унимака и Аляксы называются катагаегики. А почему оное на себе несут звание не знают, а говорят, что прежде так назывались, а российские промышленные люди называют их алеутами, а то название связано с Ближних к Камчатке островов, которое прозвано подштурманом Невотчиковым в бытность его на тех островах, а с чево — неизвестно. Об котором звании как мы спрашивали жителей островных, что оне до российских промышленных людей не знали, што есть алеут, а ныне и сами себя называют потому⁹³.

В описаниях XVIII в. использовались разные версии народоназваний. Так, С.П. Крашенинников рассказал и показал поселение на Аляске, жителей которого называл «американцы»⁹⁴. Его западные современники считали их «камчадалами», а в современных этнографических исследованиях они фигурируют как «ительмены».

Судя по сопроводительным подписям, Х. Рот и консультировавший его Георги использовали русские названия для репрезентируемых образов (на французском и немецком языках дана их латинская транскрипция). Видимо, это было общее условие для служащих в России иностранных специалистов. Так, когда тот же Георги, еще до приезда в Россию, участвовал в экспедиции, обследовавшей север Европы, он, согласно западному соглашению, описывал «саамов». В России он писал о той же группе, на-



Таблица народов России из книги Georgi J.G. «Russland...» 1783

зывая ее по-русски «лопарями». Благодаря такому перекодированию исследовательского взгляда, в альбоме «Открываемая Россия» зрителю был представлен русскоязычный вариант описания империи, альтернативный по отношению к западным версиям.

Взгляд изнутри позволил выявить условность западных этнонимов. Например, Георги убедился в отсутствии гомогенности у татар и потому описывал различные группы, идентифицированные этим именем (туралинские, тобольские, барабинские, сибирские, чулымские и другие татары). Так же в «Открываемой России» нет одного образа для «русского народа». Есть несколько локальных и социальных типажей. На немецком языке гравюра с изображением крестьянина подписана «Ein Russischer Bauer», а на русском — «Российский крестьянин». А ведь вопрос о том, синонимы ли «русский» и «российский» и что они означают, для России XVIII в. был открытым и к концу столетия даже стал одним из центральных в интеллектуальных спорах. В.Н. Татищев и И. Лепехин писали о разных смысловых оттенках данных самоназваний⁹⁵. Руководствуясь выводом



Таблица народов России из книги Georgi J.G. «Russland...» 1783

Ю. Слезкина о том, что в этнографическом сознании эпохи Просвещения наиболее характерной чертой народа было его имя (оно упоминалось как первый и самый очевидный знак существующей автономии⁹⁶), приходится признать, что русской автономии в визуальной проекции России 1770-х гг. не было.

Специалист по книжным гравюрам XVIII в. А.Э. Жабрева и ведущий сотрудник этнографического музея В.А. Дмитриев считают, что ее отсутствие связано с преобладанием интереса исследователей и читающей публики к «экзотичным» народам⁹⁷. Вряд ли это единственная причина. Как правило, понятие «русские» использовалось применительно к неопределенной сегрегированной части российских подданных, как тогда казалось, не обладавших необходимым для групповой солидарности признаком — чистотой происхождения. Так, сотрудник журнала «И то и сию» (предположительно А.П. Сумароков) заявлял: «Остатки худобы в нашем народе от Сарматов смесившихся со Славянами, когда Славяне их завоевали и покорили. Славяне сами суть отрасли Цельтов соплеменников Скифам»⁹⁸.



Гравюра «Калужская девица спереди»
из журнала Х. Рота
«Открываемая Россия»



«Калужская женщина в зимнем платье»
из журнала Х. Рота
«Открываемая Россия»



Гравюра «Валдайская девка»
из журнала Х. Рота
«Открываемая Россия»



Гравюра «Валдайская баба» из книги
Георги И.Г. «Описание всех...» 1799

Под влиянием таких воззрений Екатерина II считала русских «выродками» от смеси славян с татарами или с сарматами⁹⁹. Развивавшие эту линию рассуждений публицисты называли предками русских скифов, сармат, славян, чудь, татар, свию, готов и норманнов¹⁰⁰.

В связи с этим, Георги не искал в России русского народа. «Россианами» он назвал тех жителей империи, кто еще не был распределен по прочим группам. По происхождению они представлялись ему потомками двух «коренных народов в смешении, яко Россов и Славян древних», при этом «народом, владычествующим во всей Российской империи»¹⁰¹. Исследователь признавал, что у «россиян» нет единых морфологических признаков: «Народ Славяно-Русский хотя не весь имеет одинакий вид... некоторые из них высоки, иные низки, иные плотны, большая часть сухощавых... волосы прямые инде русые и рыжие, инде темнорусые, а инде и черные, какие однакож реже; сие так по климату»¹⁰². И поскольку в трактате все гравюры распределены по соответствующим разделам текста, в «Россиане» попали следующие образы: «Калужский купец», «Калужская купеческая жена в летнем платье», «Калужская купеческая жена в зимнем платье», «Калужская девица спереди», «Валдайская девка», «Валдайская баба», «Российский крестьянин». Гравюры «Донской казак» и «Донская казачка» представляли отдельную народность «казаков».

В целом Георги увидел в разнообразии групп подданных богатые ресурсы империи. И это понравилось Екатерине II, которая приказала печатать издание «за счет кабинета, но в пользу автора»¹⁰³. Сравнение народного многообразия с богатством можно обнаружить и в других визуальных источниках того времени. Так, представляя зрителю Россию, декораторы карт изображали на картушах портрет монарха в окружении народных представителей, приносящих к престолу плоды своих занятий — зерно, скот, ткани, меха и т.д. А поэты передавали те же ощущения через метафору возделываемых плодов или взращиваемых детей¹⁰⁴. Отсюда часто встречающиеся графические образы кочевых народов в виде младенцев при Матери-России (см. карту империи 1730 г.). И даже если в сопроводительном тексте Георги писал о стадиях единого культурного развития российских народов, а также воспроизводил веру интеллектуалов в будущую просвещенную нацию, гравюры этих темпоральных нюансов не отразили.

«КОСТЮМЫ» В КОММЕРЧЕСКОМ ПРОИЗВОДСТВЕ

В конце XIX в. историк русской графики Д.А. Ровинский писал о Х. Роте как о «довольно плохом Нюрнбергском гравере»¹⁰⁵. И современный искусствовед Н.Н. Гончарова тоже считает, что его гравюры не представляют большого интереса в художественном отношении¹⁰⁶. Главное их достоинство она видит в этнографизме. Между тем этнографы уверяют, что

ротовские гравюры «представляют собой лишь вольное воспроизведение подлинников художником, некую стилизацию, игнорирующую зачастую отдельные ценные детали в целях разрешения общей композиции рисунка. Зарисовки, сделанные художником, нередко искажают оригинал и привносят в него нечто новое, в нем не содержащееся»¹⁰⁷.

Казалось бы, ни художественной, ни научной ценности гравюры не имеют. Тем не менее они имели потрясающий успех у современников. Видимо, он был связан не с эстетикой и «вкусом», и даже не с пользой, а с интеллектуальным удовольствием. Впервые отечественный зритель увидел Россию как многонародную империю, растянувшуюся «от лопарей до камчадалов». До этого он знал лишь фрагменты этого универсума, мог припомнить образы отдельных горожан или «экзотических» аборигенов. Здесь же были собраны и упакованы в графическую форму накопленные к 1770-м гг. сведения, представления и зрительные образы народов, причисляемых к России. Причем, как показывает история бытования «рисунков Георги» в отечественной культуре, изображение оказалось более востребованной формой упаковки знания, нежели текст. Поэтому гравюры многократно воспроизводились в качестве иллюстраций в переизданиях И.Г. Георги (причем в разных масштабах, в разной расцветке и без нее, в виде зеркальных копий с гравировальных досок или в качестве скопированных вручную с изданных гравюр типожей).

Например, в вышедшем в 1783 г. в Лейпциге двухтомном издании гравюры Рота были перерисованы с таблиц из петербургского немецкоязычного издания Георги и раскрашены от руки¹⁰⁸. Одна предваряла том первый, а вторая — том второй. Обе не подписаны, а лишь пронумерованы. Под таблицами имеется автограф гравера — «Schoenberg J.». Костюмы ярко и сочно раскрашены, но сами отпечатки не четкие и в отличие от Ротовских выглядят несколько сатирично. В таком виде они могли производить на западного зрителя впечатление «зверинца» со множеством экзотичных персонажей.



Гравюра «Татарские народы» из книги Georgi J.G. «Russland...» 1783



Гравюра «Монгольские народы» из книги Georgi J.G. «Russland...» 1783



Гравюра «Финские народы» из книги Georgi J.G. «Russland...» 1783



Костюмная роспись на мелкой тарелке. Первая четверть XIX века

Кроме таблиц в данном издании есть иллюстрации жанрового характера. Текст некоторых глав открывается или завершается заставками с изображением бытовых сцен, выполненными в технике очерковой гравюры. Судя по подписи, некоторые из них выполнены Ротом («Финские нации», «Остяки» и «Самоеды»), остальные же, видимо, воспроизводили хорошо известные читателю изображения, которые от частого копирования перестали восприниматься как авторские («Татарские нации», «Монгольские нации», «Шаманские племена», «Якуты»).

Пытаясь определить читательскую аудиторию книги Георги, В.А. Дмитриев пришел к выводу, что она прежде всего была интересна служилым людям империи. «Что же касается простого народа, то сама книга была ему не по карману», — заключил исследователь, исходя из стоимости издания¹⁰⁹. Но он же признал, что обладание книгой и возможность знакомства с ее иллюстрациями — это не одно и то же. Петербургские обыватели могли рассматривать гравюры костюмов в окнах книжных лавок.

Действительно, ротовские «костюмы» жили и отдельной от изданий Георги жизнью. Книгопродавцы печатали отгиски с них и продавали отдельными листами. Довольно дешево (в зависимости от качества изготовления и расцветки) их можно было приобрести не только в книжных лавках, но и у раешников и офеней. Таким образом, костюмные образы были запущены в массовое художественное производство.

Их воспроизведение в росписи предметов декоративно-прикладного искусства стало моментом перелома, обозначающего искусствоведами как рождение «национальной», или «народной», темы в отечественном искусстве. Это подтверждают каталоги художественных изделий декоративно-прикладного творчества. До появления данной серии гравюр декоративная скульптура на фарфоровых заводах России делалась на мифологические

темы. Но в 1780-е гг. Императорский фарфоровый завод, поставлявший продукцию почти исключительно по заказам двора, неожиданно выпустил серию фигурок, изготовленных по «Открываемой России». Наличие на задней поверхности этих изделий монограммы императрицы побуждает историков искусства утверждать, что это Екатерина II ввела «народную тему» в фарфоровое производство¹¹⁰. Документально установлено, что данная работа на заводе проводилась под руководством приглашенного в 1779 г. профессора скульптуры Ж.Д. Рашетта.

Коммерческий успех серии побудил управляющего и в дальнейшем искать сюжеты внутри российской жизни. Поэтому вслед за «народной» вскоре появилась серия скульптурных миниатюр «Петербургские ремесленники и уличные торговцы»¹¹¹. Мастера фарфоровой скульптуры подправили графические образы, придав им «хорошо сбалансированные позы и выразительные характеры»¹¹², что облагородило изображения народных и социальных представителей.

Такого рода фигурки выпускал не только столичный казенный завод, но и многие частные предприятия, и даже крестьянские кукольники. При чем воспроизведение удачных в коммерческом отношении сюжетов было возможным не только благодаря копированию, но и в результате перекупки мастеров-технологов, рисовальщиков, скульпторов, а также благодаря практикуемой системе ученичества, то есть отправке на процветающие предприятия учеников с более слабых заводов. Правда, копирование все-



Фарфоровые фигурки «Охтинская молочница» и «Продавец дичи». 1780—1790-е гг.



Фарфоровая фигура «Киргизская девочка». 1780—1790-е гг.

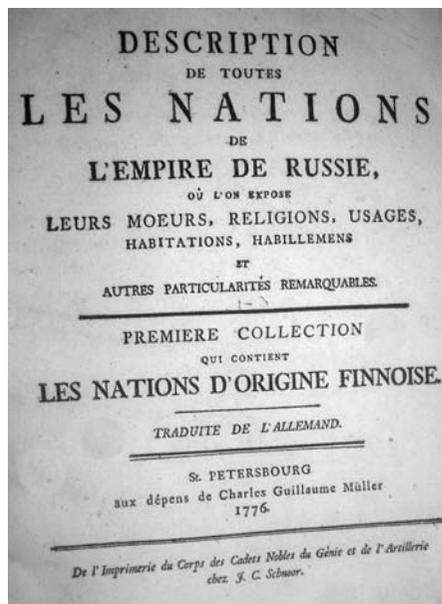


«Гравюра № 68» из «*Picturesque Representations...*»

гда вносило в привычные образы новую интерпретацию и, соответственно, новые смыслы в создаваемые произведения. Например, исследователи истории отечественного фарфорового производства считают, что изделия частных заводов оказывались более близкими к живой действительности. Это достигалось не только введением реалистичных деталей в типизированные образы (что делало их более «натуральными»), но и, например, тем, что на мелких предприятиях скульптурные композиции редко покрывались позолотой в подражание бронзовой скульптуре.

В целом популярные сюжеты долго жили в производстве и, соответственно, в домах россиян. В результате этого отечественный зритель научился видеть в графических и скульптурных образах «настоящих» «мордочцев», «тунгусов», «чукчей», «лопарей» и начал использовать их в качестве средства распознавания. Само по себе это потребовало от него абстрагирования и участия в визуальных соглашениях. Лишь после этого «костюмы» из «Открываемой России» смогли обрести статус нормативного знания об империи.

Ссылаясь на это, зарубежные издатели использовали ротовские образы в качестве достоверного свидетельства¹¹³. Например, из предисловия к Лондонской энциклопедии читатель узнавал, что ценность данного издания состоит в правильном знании, которое гарантируется его признанием самими жителями России¹¹⁴. Далее его оповещали о том, что представ-



Обложка издания «Description...»

ленные в книге гравюры выходили в Петербурге с 1776 по 1779 г. на иждивении К.В. Мюллера и по инициативе Екатерины II. Реально гравюр в данном издании меньше, чем в трактате Георги, — всего 64. При воспроизводстве графических образов издатель снял с них контурные рамки, убрал подписи и условный ландшафт, максимально стилизовав их под типаж из «Криков Парижа».

Данное издание не датировано, но, поскольку иллюстрации выполнены в технике цветной литографии, можно предположить, что вышло оно не ранее 1820-х гг. Примечательно, что в нем воспроизведена устаревшая на тот момент систематизация российских народов. Все они разделены на четыре вида, соответствующие классификации XVIII в.: финны, татары, самоеды и не уложившиеся в эту схему народы и племена России¹⁵. Информация здесь подана таким образом, что сначала зритель рассматривал «костюм», а потом читал сопровождающий его краткий текст-комментарий. Последний не был идентичен тексту Георги, а составлен из фрагментов исследований Мюллера, Крашенинникова, Датороше, Сера, Палласа, Плещеева и некоторых устных свидетельств путешественников.

Широкое воспроизводство и потребление ротовских типажей стимулировало воображение современников на тему народности, побуждало к размышлениям о ней. Судя по истории бытования этих образов в отечественной культуре, иконографическая форма репрезентации антрополо-



Фарфоровая фигура
«Камчадал». 1780—1790-е гг.



«Гравюра № 64»
из «Picturesque Representations...»

гического знания сделала его устойчивым во времени. Вторая половина XVIII в. была удивительно плодотворна для рождения версий упорядочивания человеческого хаоса. Воспринимая импульсы извне, отечественные естествоиспытатели и публицисты шли от интереса к отдельным группам обитателей к рассуждениям о «племенных народах» и о «народах обитающих в России, с разделением их на разные колена»¹⁶. При этом ротовские образы легко встраивались в новые теории, сохраняя статус факта, свидетельства или базового знания. Кстати, в качестве исторического источника они используются в национальных музеях России и сегодня. Например, в Национальном музее Республики Татарстан посетитель может познакомиться с манекенами «казанских татар XVIII в.», изготовленными по «гравюрам Георги».

После выхода альбома «Открываемая Россия» многие последователи костюмного жанра пошли по пути открытия «новых народов», то есть описания групп, отсутствовавших в народоведческом каталоге Рота. Так, Гейслер показал обитателей Крыма. Как явствует из названия его альбома, К.П. Беггров описал «народы, живущие между Каспийским и Черным морями». И.И. Гагарин представил современникам жителей Кавказа. И в 1862 г. все накопленное отечественной графикой было обобщено в роскошном альбоме Т. Паули «Народы России»¹⁷, по которому тогда же были выполнены фарфоровые статуэтки. Таким образом, «костюмы» Рота послужили толчком для развития этнического воображения и одновременно выполнили роль знаковой системы в визуальном языке описания Российской империи.



Карта на карте Российской империи. 1730-е гг.

Впрочем, системная особенность данного языка такова, что одна версия не устраняет альтернативных. Более того, они могут сосуществовать в едином временном континууме, не конфликтуя друг с другом. Поэтому процесс создания тел для народов России невозможно интерпретировать в категориях эволюции. Так, Лепренс писал жанровые сцены фактически тогда же, когда Рот готовил серию гравюр с «костюмами». Даже при очевидных различиях в образах, они могли восприниматься как вариации или дополнения. В домашних коллекциях они нередко составляли один тематический альбом. Даже сейчас выпуски журнала «Открываемая Россия» хранятся в Государственной исторической библиотеке, подшитые в одну папку с гравюрами Лепренса.

«НАРОДНАЯ» УТОПИЯ ДЛЯ ИМПЕРИИ

Хотя в инструкциях верховная власть требовала от ученых и сопровождавших их рисовальщиков документальности, есть все основания утверждать, что для идеологического использования ей требовалась не фиксация реальности, а утопия. С одной стороны, потребность такого рода подпитывалась воспринятой из эпохи Ренессанса максимой: «Ум не довольствуется одной только истиной, он требует еще красоты»¹¹⁸. Красота убеждала

обывателей быстрее и сильнее, нежели рациональные доводы. С другой стороны, она была нужна для созидательной работы воображения.

Ее направление определялось модным словом «нация». В середине столетия западные венценосцы уверенно говорили о французской культуре, испанском темпераменте и британской сдержанности и позиционировали себя как часть общего, как выразителей национальных интересов. При отсутствии чувства общеимперской солидарности у обитателей России, Екатерине II было трудно апеллировать к подобным ценностям. Правда, с момента восшествия на трон она так же, как и ее предшественница, заявляла о себе как о *русской* императрице. И хотя такая репрезентация позволила легитимировать сомнительную претензию на престол, она, однако, не сняла проблему гетерогенности и дискретности страны. К тому же русская идентификация верховной власти не сопрягалась с конкретной группой подданных. При наличии у тех, кто называл себя (или кого называли) «русскими» или «русаками», разных вариантов костюма, языковых диалектов и социальной сегрегации, было совершенно непонятно, кого и на каких основаниях следует относить к собственно «русским».

Впрочем, императрице нужна была не какая-либо отдельная группа лиц, а государственная нация. Все годы своего правления Екатерина II трудилась над созданием символического единства подданных. На это были ориентированы академические экспедиции; издаваемые в Гравюрной мастерской рисунки; монаршие путешествия в Поволжье, Крым и Остзейский край; заслушивание народных представителей в Комиссии уложения законов. Все они поставляли в Петербург сведения об обитателях империи. При этом источники, способы сбора информации и ее предназначение обусловили неоднородность и фрагментарность полученных данных. Вместе с эмпирическим опытом наблюдений они вобрали в себя этнические стереотипы, суеверия, слухи, бытовые представления, произвольные и случайные впечатления. Тем не менее именно они стали основой для идентификационных экспериментов Екатерины Великой.

Семантика этих экспериментов выявляется при сравнении публицистики и жанровых гравюр. На страницах созданного Екатериной II журнала «Всякая всячина» (1769) императрица размышляла и фантазировала на тему «русскости» и «нерусскости» сама и задавала вектор таких дум у соотечественников. По всей видимости, потребность в этом порождалась неприменимостью к народам Российской империи разработанных западными интеллектуалами культурных иерархий и границ. Декларативное отнесение России к Европе, а значит, к миру цивилизации, не закрыло проблемы наличия в ее составе кочевых и мусульманских («азиатских») народов¹¹⁹. Это было весьма уязвимое место в российской репрезентации.

В сходной ситуации Елизавета Петровна склонялась к довольно простому решению — превратить неоднородных в социальном и этническом отношении подданных в единых «идеальных россиянах»¹²⁰. Реконструировать

вать контуры этого намерения можно на основании изучения не только ритуального поведения¹²¹, но и поощряемых верховной властью изданий. Так, в 1761 г. в России вышел перевод сочинения Лоэна «Изображение совершенного человека». Само название вызывало ассоциации с творением Леонардо да Винчи. Автор назвал своего персонажа Мелинтом. Он

изрядного роста: все его члены совершенно пропорциональны, он статен телом, крепок, проворен, и способен ко всем телесным экзерцициям. Ухватки его натуральные, позы не принужденны, и во всем, что он ни делает, находится некоторая пристойность, которая дела его еще больше украшает... Что касается до внутренних свойств его духа, то в Мелинте нет ничего скрытого и ничего сомнительного. Он показывает себя во всех делах равно честным, равно добродетельным... Он живет, будучи доволен своим состоянием¹²².

Предполагалось, что Мелинт станет российской реальностью, потому как «является на нем столь благородный дух, что как скоро кто его увидит, тотчас его и любить должен»¹²³. А если любить, то, следовательно, и подражать.

Так же как и герои переводных пьес, елизаветинский идеальный подданный не только не имел потребностей, но и связей с живыми людьми, проживающими в России. Екатерина II творила не российского мелинта, а идеального «русского» (или «европейского русского»), причем не на основе абстрактных мечтаний, а из имеющегося в реальности материала. На страницах «Всякой всячины» он показан через галерею народных типов, каждый из которых демонстрировал читателю присущие его собраниям странные «обычаи и нравы».

Создание, а значит, выделение желаемого подданного потребовало от издательницы онтологизации отличий «русскости» от «нерусскости», ее типизации и идеализации. Предполагалось, что экстрагированная модель будет служить преобразовательным целям постольку, поскольку, ориентируясь на нее, можно будет создавать «новую породу» людей. «Человек обладает некоей неизменной природой, от которой зависят присущие ему качества; — уверяла читателей императрица, выдавая знакомство с современными расовыми теориями, — но он зависит и от среды, и потому подлежит совершенствованию посредством воспитания. Он зависит от своей природы, но если эту природу исследовать, то на нее можно сознательно воздействовать»¹²⁴. Вторая часть цитаты явно содержит просветительский пафос, провозгласивший миссию цивилизованных народов сокращать пространство варварства. К задаче изучать «народную природу», «национальный характер», «нравы и обычаи» обитателей России императрица возвращалась вновь и вновь, вкладывая эту мысль в уста разных корреспондентов.

Выведя на обсуждение читателей проблему опознания «русских» и вопрос о том, что такое «русскость», она получила согласованную с отече-

ственными элитами версию данных концептов. Тогда «русскими» договорились называть тех обитателей империи, кто «чист сердцем» (то есть «желающих одного и того же»), владеющих или овладевших русским языком и присягнувших российскому престолу¹²⁵. Такая трактовка уравнивала «русскость» с «подданством», которое, впрочем, тоже не было однозначным¹²⁶. Одновременно с этим императрица вознамерилась показать современникам «правдивый», но эстетически привлекательный образ искомого «русского».

Задача побудить художников выполнять монаршее желание и воздействовать на их воображение не была сложной в организационном отношении. При кажущейся объективности визуального свидетельства, у власти всегда имелась возможность корректировки, отбора и интерпретации рисунков. Поскольку в XVIII в. гравирование рисунков осуществлялось в Академической мастерской по личному разрешению императора, то сам выбор образов для тиражирования демонстрировал без дополнительных инструкций и распоряжений желание верховной власти. Мечтая стать известным и получить вознаграждение, художник должен был ориентироваться на эстетические вкусы заказчика и его намерение показать современникам привлекательные образы страны. Эти обоюдные желания делали «костюмные» образы легко управляемыми. Повышенный интерес императрицы к визуализации империи и русского народа, а также творческие проекты на эту тему рисовальщиков привели к тому, что в 1770-е гг. производство визуальных образов отделилось от академического дискурса, обретя языковую автономию.

Екатерина II, а позже и ее преемники настаивали на том, чтобы подданных и самую жизнь в империи рисовали профессиональные художники, и лучше, если российского подданства¹²⁷. Однако, судя по признанию, наиболее полно такое желание верховной власти смог удовлетворить французский график Ж.-Б. Лепренс¹²⁸. Сам художник «скромно» признавался соотечественникам, что «из всех иностранцев, которые приглашались в эту страну, я был первый, кто сумел обнаружить красоту в простоте и живописности народных костюмов»¹²⁹. Успех предложенных им образов был достигнут, во-первых, высокой профессиональной подготовкой и, во-вторых, их нарративностью — соучастием в увлекательном рассказе о жизни и культуре многонародной империи. То и другое доставило российскому зрителю эстетическое удовольствие. А благодаря тиражированию лепренсовских гравюр современники обрели соглашение относительно того, как должны опознаваться «русские» среди прочих подданных короны.

И вновь искусствоведы расходятся в оценке уровня точности («этнографизма») данного проекта. Известно, что черновые зарисовки художник обрабатывал и превращал в беловые рисунки, живя в Париже. В этом обстоятельстве М.А. Пожарова видит причину того, что гравюры Лепренса «похожи на галантные празднества, на спектакли с актерами, которые

нарядились в русские платья и разыгрывают сценки северного быта»¹³⁰. Но в начале XX в. отечественные любители изящного считали, что он достоверно изобразил русский быт. «Все, что появлялось до тех пор в заграничных изданиях по части изображения России, ее быта, костюмов и видов, — утверждал Н.Соловьев, — было очень далеко от правдоподобия и лишено всякого художественного значения. Работы Лепренса, издаваемые за границей, быстро проникали в Россию и служили образцом для подражания тех немногих русских гравюров, которые пытались изобразить быт или природу России»¹³¹. В советские годы гравюры Лепренса ценились невысоко. К.С. Кузьминский уверял читателей, что «многое у него изображено неверно, многое прикрашено или обесцвечено»¹³². Правда, современным специалистам по графике это обстоятельство не мешает признать, что, независимо от документальной точности рисунков, Лепренс является «основоположником формы русских изображений “костюмного рода”» (Н.Н. Гончарова)¹³³.

Для нас в данном случае важно то, что во времена Елизаветы Петровны и Екатерины II ученик известного французского живописца Ф. Буше влиял на эстетическое мнение императорского двора. Именно ему было поручено отбирать для приобретения в Россию произведения европейского искусства. Российская аристократия признавала за ним особую прозорливость и «изящный вкус». Поэтому неудивительно, что его видение империи оказалось столь авторитетным, что было признано объективным взглядом извне. Вероятно, поэтому же оно стимулировало процесс коллективной самоидентификации у российских зрителей.

Лепренс приехал в Россию в 1758 г. вместе с группой французских художников, приглашенных И. Шуваловым на службу во вновь открытую Академию художеств. Успешный, обласканный императрицей молодой француз много путешествовал по империи, особенно по Остзейскому краю и Сибири. Сделанные в России зарисовки он тиражировал в виде гравюр, которые делал сам, переводя рисунок на доску либо офортом, либо изобретенным им самим способом — лависом. В европейских магазинах и лавках они продавались отдельными листами и целыми сериями, расходясь большими по тем временам тиражами. Полное собрание его работ о России (160 рисунков) выходило дважды: при жизни художника в 1779 г. и после его смерти в 1782 г. За рисунок «Русские крестины» он получил в Париже звание академика.

С точки зрения технологии создания образов в творчестве Лепренса имеет место эволюция. Большинство его рисунков 1760-х гг. созданы как композиции с одиночными фигурами в традиционных или социальных костюмах, снабженными атрибутами соответствующих занятий. Путешествуя по империи, он описывал ее как совокупность социальных типажей — духовных особ, городских и сельских торговцев, крестьян, нянюшек с детьми, ремесленников, дворянских девушек. Часть таких гравюр объединена



Ж.Б. Лепренс «Камчадалка»

им в отдельные альбомные серии, в которых современные образы соседствуют с историческими костюмами: «Стрельцы», «Торговцы», «Духовенство». Композиционно все его персонажи располагаются на нейтральном фоне узкой полоски земли. Вероятно, в показе русских подданных французский график поначалу следовал технике изображения «городских криков», но, так же как и Рот, вывел объекты данного жанра за пределы посада, расширив понятие «город» до пределов Российской империи (что зафиксировано в идентификационных указаниях местности обитания изображенных персонажей).

Только, в отличие от Х. Рота, Лепренс работал с сюжетами и образами, которые видел сам. Это не значит, что все его гравюры сделаны с натуральных эскизов. Многие композиции являются переработкой рисунков экспедиционных рисовальщиков. Но вносимые им изменения выдают эмпирическое познание художником объекта изображения. Именно оно позволяло давать образам оригинальные интерпретации, наполнять их аутентичными деталями, сопровождать реалистическим пейзажем.

Видимо, ближняя оптика породила рефлексию художника над критериями отнесения очень разных людей к тем или иным группам. До этого он, как западный человек, не идентифицировал «русских» и «татар» как этнические общности, относя данные этнонимы почти в равной степени ко всем жителям Российской империи. И это соответствовало литературным и графическим описаниям того времени. Во всех них русские подданные (они же «россияне»¹³⁴) появлялись в условных костюмах, в социальных ролях крестьян, солдат, ремесленников, священников, дворян, купцов. Релевантность каждого образа определялась принадлежностью к опреде-



Ж.Б. Лепренс «Полковник стрельцов»



Ж.Б. Лепренс «Игумен-распорядитель»

ленной «земле»¹³⁵, профессиональной деятельностью и социальным статусом, а всех вместе — верностью монарху. Благодаря этому в повседневной жизни и в художественном пространстве «русские» оказывались поделенными на локальные, социальные и профессиональные группы.

Не менее условной была категория «татары». Исследователь западных пространственных стереотипов Ларри Вульф писал: «Само слово “татары” придавало привкус варварства областям гораздо более обширным и аморфным, чем собственно “Татария”. “Татары” встречались каждому, кто проезжал через Восточную Европу»¹³⁶. Проживая в России, Лепренс узнал, что просвещенные россияне считают исторических татар одними из прародителей современных «русских». При этом, как выяснилось в ходе его изучения данного вопроса, современные татары столь же синкретичная группа, как и русские. «Знатное в творении Российского народа, — утверждал один из знакомых Лепренса, — имеют участие Татарские единоплеменники, которые и поднесть в полуденных России странах и в Сибири живут разсеянные»¹³⁷. В связи с этим данный этноним требовал конкретизации места.

Однако сегментированная репрезентация империи не соответствовала желанию императрицы увидеть единую государственную общность. Объезжая пределы России, французский график пытался найти ракурс зрения, в котором стала бы видна солидарность россиян. Этот поиск привел его к смене жанров: отказу от костюмных репрезентаций и предпочтению жанровых сцен. Таким образом, Лепренс стремился объединить



Ж.Б. Лепренс «Костюм женщины Валдая»



Ж.Б. Лепренс «Юность»

подданных Екатерины II общностью действий. Однако, независимо от желания художника, попытка показать российский народ в фольклорных праздниках (как то делали немецкие и голландские графики) сделала его творцом новых разделений и, соответственно, создателем новых визуальных общностей.

В его жанровых гравюрах россияне распались на «поляков», «чувашей», «мордовцев», «финнов», «татар» и «русских»¹³⁸. Все они представлены как субъекты российской жизни, но участники своей игры. Одеты в социальные и традиционные костюмы, они живут в лепренсовских альбомах по особым, им присущим правилам, и «каждый счастлив по-своему». Трудно сказать, был ли Лепренс знаком с трудами Джамбаттисты Вико (1668—1744), но его идея, что каждая культура имеет свое представление о реальности, мире, самой себе и что все это воплощается в присущих ей словах, постройках, вещах и поведении¹³⁹, явно созвучна его творчеству.

Неравные размеры выделенных групп и различия в их культурных традициях переданы художником через количество и разнообразие описываемых их сюжетов. В результате «русские» в его творчестве не только выделились из абстрактных «россиян», но и предстали доминирующей группой многонациональной империи. В описываемом их комплексе композиций присутствуют разные социальные, возрастные, гендерные представители. В них еще нет четких визуальных маркеров «русскости», и знакомому с гравюрным жанром зрителю они должны были напоминать образы голландских пейзажей, французских аристократов, немецких бюргеров. Однако их групповая принадлежность все-таки опознается через участие в специфическом действии, которое художник идентифицировал как «рус-



Ж.Б. Лепренс «Добрая помощь»



Ж.Б. Лепренс «Торговка ягодами и грибами»



Ж.Б. Лепренс «Приспособление, посредством которого женщины носят тяжести»



Ж.Б. Лепренс «Русский суп»



Ж.Б. Лепренс «Торговцы мороженой рыбой»



Ж.Б. Лепренс «Строительство»



Тенирс Давид Младший «Сельский праздник»

ское»¹⁴⁰. Прочитав соответствующую подпись под рисунком, зритель узнавал, что непохожие друг на друга люди живут «по-русски», потому что вместе играют в салочки, скорбят на похоронах, дерутся на кулаках, проверяют простыни после первой брачной ночи, воюют с соседями, моются в бане, пляшут на празднике, пьянствуют в кабаке. Соответственно этому замыслу, лепренсовские образы — это люди-функции: кто-то из них нянчится, кто-то несет службу, кто-то строит дом, кто-то ест суп или пьет квас, а кто-то тянет сани.

В этом контексте православная идентичность стала использоваться художником в качестве идентификационного признака. Ее обладатели молятся, отпевают умерших, стоят на фоне храмов, в интерьере церквей, живут среди икон, носят нательные православные кресты. Все это не связано с религией и верой, а только с церковными обрядами как частью их быта. Отдельную серию гравюр художник посвятил теме физических наказаний крестьян. С его точки зрения, они являлись частью русских культурных практик, и потому в этих гравюрах нет оценочной мрачности, а только любопытство наблюдателя¹⁴¹.

В жанровой гравюре ранее разрозненные по территориальному признаку российские татары обрели общие визуальные признаки «восточности». Лепренс выбрал для своих образов условный костюм, не имеющий отношения к конкретной местности, но знакомый западному зрителю по иллюстрациям к арабским сказкам, — шелковые шаровары, мониеты на женщине и кривая сабля у мужчины. При этом художник отмежевал российских татар от этнонима «татары» в западной интерпретации тем, что на гравюре «Казанские татары» показал зрителю молодую пару, приписав ей по-европейски галантные позы. Такой образ вполне корреспондирует с утверждением, опубликованным в журнале М. Чулкова (предположительный автор — А.П. Сумароков): «Татары, не только благородные, но и остатки нижайших их отраслей суть люди добрые: а народы их в добродетели всегда были отличны; и тако нравы их не могли нас [русских. — *Е.В.*] ни каким заразить худом»¹⁴².

Чтобы понять, какую роль сыграли гравюры Лепренса в отечественной самоидентификации, придется выяснить, почему российские зрители получали удовольствие от увиденного. По-видимому, его взгляд на империю соответствовал не только меркантильному желанию императрицы, но и представлениям определенного сегмента местных элит о специфике народной культуры. Исследователь русской идентичности Х. Ян выделил по крайней мере два различных понимания категории «русский характер», которые зародились во второй половине XVIII в. Одно из них увязывалось с простотой и естественностью сельской жизни. Соответственно, в крестьянском фольклоре видели ключ к пониманию «народного духа». Второе ассоциировало русский характер с пасторальной идиллией (в голландском стиле) и выразилось в порождении «фольклорного кит-



«В память о былых заслугах».

Французская гравюра конца XVIII века



«Нищий».

Французская гравюра конца XVIII века

ча»¹⁴³. Видимо, в этом случае Ян имел в виду то же, что Н. Найт называет «фольклор как развлечение». Проявления этого обнаруживаются в столь любимых знатными особами «народных» маскарадах, в устроении «русских трапез», в праздниках с а-ля крестьянскими танцами. Похоже, во времена Екатерины II российская аристократия с увлечением «играла в народ».

Данная тенденция поддерживалась и усиливалась участием отечественных элит в театральном творчестве. По всей видимости, альбомы Лепренса служили для устроителей спектаклей своего рода иллюстрированным каталогом, помогающим организовать развлекательные мероприятия в «русском духе». В них любой просвещенный зритель мог найти подходящий костюм для перевоплощения, подобрать атрибуты для «русской пьесы», вообразить пространство народного быта. Предлагаемые художником реквизиты выглядели по-игровому привлекательно. Его гравюры «Прогулка на реку», «Женщина с коромыслом», «Продавщица пирогов», «Продавец икры» и другие являются готовыми сценическими эскизами — с костюмами, гримом, «позитурами» и ландшафтными декорациями. Даже «вульгарные» крестьянские типажи смотрятся на них «по-голландски» мило. И такое узнавание не было случайным. Дело в том, что художник действительно соединил в единую романтическую композицию российские «костюмы» и жанровые крестьянские сцены нидерландских мастеров.

Именно голландцы едва ли не первыми ввели в живопись бытовую жизнь социальных низов, показали их как «домашнего другого»¹⁴⁴. Благо-



Голландская плитка российского производства в Екатерининском дворце (г. Пушкин)



Роспись на крышках табакерок Императорского фарфорового завода. 1750-е гг.

даря их гравюрам, книжным иллюстрациям, живописным полотнам и керамическим плиткам, калеки, нищие, уродцы, воры, оборванные дети, веселые пьяницы и разгульные девицы, кормилицы и старики стали «странствующими» сюжетами в западноевропейском искусстве XVI—XVIII вв. Знакомство с ними российского читателя началось, видимо, в петровские времена. Именно тогда, благодаря амстердамской типографии Я. Тессинга, в империи появились книги, отпечатанные славянским шрифтом

и украшенные голландскими рисунками. Впрочем, не только из Голландии импортировались народные темы. Немцы (особенно из Швабии, Вюртенберга и Баварии), прибывшие на поселения в поволжские колонии, Северный Кавказ и города Центральной России, составляли в империи подавляющую часть экономической эмиграции. Печные изразцы с сатирическими крестьянскими сценками и подписями к ним, кувшины, чашки и тарелки с аналогичной декоративной росписью — все это было на виду у их российских соседей и, вероятно, соответствовало лубочному юмору. Очевидно, художественное заимствование способствовало также появлению в крестьянском производстве XVIII в. кукол, а также посуды и предметов мебели, расписанных фольклорными сюжетами, характерными для бытовой культуры Баварии, Швабии и Австрии¹⁴⁵.

В середине века пасторальные сюжеты можно было обнаружить не только в книгах и кустарных изделиях, но и в росписи фарфоровых изделий казенного завода. Некоторые экземпляры таких изделий в «жанре Ватто»¹⁴⁶, как называли их в России, хранятся в собрании Эрмитажа, сведения о других дошли до нас в литературных описаниях. Согласно одному из них, на разных плоскостях табакерки владелец мог увидеть следующие сценки:

пляшущих крестьянина с крестьянкой; справа сидит играющий волынщик, около него молодой крестьянин. На дне изображены сидящие за столом два бородатых крестьянина, смотрящие, как молодой крестьянин обнимает крестьянку; слева на земле сидит старуха, у ног которой лежит собака. На передней стенке мужчина с торбой за спиной протягивает письмо идущей к нему навстречу крестьянке с ребенком. На задней стенке странствующий разносчик предлагает сидящей на земле старухе на выбор несколько пар очков. На левой стенке женщина с ребенком на руках разговаривает с предлагающим ей свой товар странствующим разносчиком. На правой стенке бочар наколачивает на бочку обруч, около стоит держащая кадушку женщина. На крышке внутри изображена внутренность дома, справа сидят бородатый крестьянин с кружкой в руке и женщина, держащая на коленях ребенка; за ними стоит еще крестьянин; справа в глубине за загородкой видны коровы; слева, у бочки, на которой стоит горящая свеча, сидят крестьянин и старуха; по середине, у открытой двери, сквозь которую видны двор и строения, стоит старик с костьюлем¹⁴⁷.

Кроме шкатулок и табакерок носителями «голландских сцен» были бело-голубые печные изразцы, фарфоровые пуговицы, эфесы сабель, крышки карманных часов, фарфоровые яйца и скульптурные фигурки.

Усвоение данных сюжетов привело к серьезным изменениям в отечественной визуальной культуре. Во-первых, в миниатюрных композициях



Роспись на табакерках Мейсенского завода. Середина XVIII века



Роспись на крышке табакерки Императорского фарфорового завода. 1750-е гг.

крестьянин изображался как культурно «иной», увязанный с локальной культурой. Во-вторых, они убедили элитарного потребителя в том, что бытовая жизнь крестьян может быть достойной художественного увековечивания. В-третьих, посредством всех этих вещей российские покупатели приобщались к европейским визуальным конвенциям: учились читать значение поз, костюмов и жестов персонажей, а также усваивали композиционные правила сюжетных изображений.

Во второй половине XVIII столетия интерес к фламандцам и к «жанру Ватто» проявляли не только российские кустари, но и академические художники. Тогда в Эрмитаж поступили полотна фламандских и голландских мастеров жанровой живописи, а также их французских последователей. С одной стороны, они обыгрывали темы старости, физического урод-



Роспись на крышках табакерок Императорского фарфорового завода. 1750-е гг.



ства и нищенской истощенности. С другой, Адриан Ван Остаде, Питер Брейгель Старший, Давид Тенирс Младший представили российскому зрителю живые сцены пирующих или дерущихся крестьян в переполненных тавернах и лачугах. Причем в своих поздних работах Остаде «облагородил» крестьян соответствующим телосложением, хорошими манерами и поместил в интерьер чистого добротного жилья.

Воспитанные на копировании «образцов», отечественные рисовальщики создавали «местные сцены» из западного материала и по учительским лекалам. От учителей они знали, как передать социальный статус персонажа. «Аристократические фигуры в рисунках Мартынова, — заметила Н. Гончарова, — всегда вытянуты, а торговцы и мастеровые — приземисты, нарочно огрублены»¹⁴⁸. На полотнах И.А. Ерменева социально низкое положение персонажей передано через морщины, облысение, сгорбленность фигуры, понуро опущенные долу глаза. Их бедность и страдание выражены искореженными физическим трудом руками, ветхой одеждой, «социальными» атрибутами — посохом и сумой. И даже далекий сельский пейзаж, на фоне которого они установлены, рождает в зрителе ощущение грусти и беспросветности.

Вариант «фольклорной декоративности» воплотился в ярких живописных полотнах портретистов, изображавших крестьян как аристократов, одетых в стилизованные крестьянские костюмы. Так, на картине А. Вишнякова «Крестьянская пирушка» за столом сидят то ли фламандцы, то ли



Росписной сосуд-кухля. Середина XVIII века



Роспись на кувшине. Россия, начало XIX века →

итальянцы в «русском платье». В их руках изящные бокалы из тонкого стекла, наполненные красным вином. Аналогично изображены русские крестьяне на полотнах М. Шибанова «Сговор» и «Крестьянский обед».

Эти тенденции и конвенции подготовили восприятие зрителем гравюр Лепренса. Вместе с тем в его визуальном рассказе о русском образе жизни было открытие, которое сделало их предметом повышенного интереса как у подготовленной, так и у не искушенной искусствами публики. Находка французского художника состояла в том, что народы империи на его рисунках представлены как общности, образованные совместными согласованными действиями — «обычаями».

После Лепренса изображение «народных нравов» стало «общим местом» в графике. Визуальное народоведение империи распалось на рассказы о ритуалах и повседневности отдельных поселений и групп. Хранящиеся в Эрмитаже любительские рисунки Барбиша отражают эту новую практику видения и изложения обретенного знания¹⁴⁹. В 1792—1793 гг. французский офицер на русской службе побывал в киргиз-кайсацкой орде и представил императрице 15 разноформатных листов с визуальным рассказом об увиденном. Примечательно, что художник зафиксировал традиционные для того времени «этнографические» сюжеты: семейный быт, трапезы, скачки, проводы, танцы, похороны, свадьбы, способы перемещения, торговлю и наказания. Как будто отвечая на внутренний вопросник, Барбиш останавливал внимание зрителя на costume, тщательно прописывая элементы женских украшений, головные уборы, показывал фольклорные музыкальные инструменты, традиционное оружие. Далее рассказ о народной специфике осуществлялся через показ интерьера их жилища (юрты во фронтальном разрезе), еды, праздничных действий. Представление о ди-



Ж.Б. Лепренс «Угождение»



Барбиш «Переправа через реку»



Барбиш «Юрта киргизов»



Д.А. Атkinson «Охтинские молочницы» →

кости описываемой группы передается через повсеместное присутствие в рисунках животных (верблюды, кони, коровы, козы, овцы, собаки, кошки, орлы) и голых детей, через безыскусность коллективных развлечений и скудость бытовой обстановки.

Примечательно, что в любительских рисунках французского офицера лица персонажей прорисованы довольно четко и имеют выраженную «расовую» антропологию. Казах для Барбиша — это азиат, который, согласно представлениям того времени, «растет вширь»¹⁵⁰. У него плотная коренастая фигура с короткими ногами и руками, круглое лицо с узкими раскосыми глазами. При этом лица показаны без выражения каких-либо эмоций. Эмоциональный настрой общины автор передал через композицию рисунка: в сцене казни люди выстроены большим кольцом. Массовость участников свидетельствует об их повышенном интересе к происходящему.

«РУССКИЙ ХАРАКТЕР»

Успех гравюр Рота у западного зрителя, а может быть, пример счастливой судьбы и доходы Лепренса оказались заманчивыми для целого ряда их собратьев по художественному цеху. Впрочем, побудительной причиной для приезда художников в Россию служили не только меркантильные соображения, но и интеллектуальное любопытство. «Россия, — признавался в 1803 году британский график Джон Августин Аткинсон, — которая не похожа на другие страны ни своим местоположением, ни характером и обычаями своих обитателей, ни своей историей, не привлекла еще внимание художников, за исключением некоторых опытов, не имеющих особого значения»¹⁵¹.

Впрочем, в начале XIX в. такие утверждения воспринимались как реклама собственного новаторства. В то время на европейских книжных рынках один за другим появлялись альбомы, сюиты, серии и отдельные листы с «русскими костюмами» или «русскими сценами» (М.Ф. Дамама-Демартре¹⁵², А.О. Орловского, М.И. Козловского, А.Е. Мартынова и других). Тем не менее образы Аткинсона действительно заняли в графической росике особое место, что подтверждается частотой их копирования.

Эскизы для трехтомного альбома с сотней гравюр на «русские темы» художник делал в России, а гравировал в Лондоне¹⁵³. Каждый рисунок в этом уважаемом издании с золотым обрезом сопровождается кратким комментарием Дж. Уокера на английском и французском языках. При их прочтении видно, что издатели были предельно корректны и тщательно избегали оценочных суждений. Возможно, это связано с тем, что труд посвящен вступившему на престол Александру I, и его создатели рассчитывали на благосклонное внимание и благодарность молодого монарха.

Но, кроме того, их осторожность порождена знанием интеллектуальной ситуации в России. Опасаясь обвинений россиян в предвзятости взгляда иностранца, Аткинсон заверял, что в его намерения это не входило. Более того, он признавал, что «невозможно оценить особенность народа без близкого знакомства с ним, без длительной жизни в его среде»¹⁵⁴. Художник считал, что внутреннее право на интерпретацию он обрел в силу восемнадцатилетнего проживания в России, овладения русским языком и личного покровительства российских монархов.

Судя по представленным в альбоме сюжетам, понятие «русская культура» для Аткинсона семантически равно понятию «культура России» (в его «русских сценах» участвуют финны, башкиры, казаки, татары, цыгане, черкесы). Вместе с тем показанная им империя состояла из цивилизованной (оседлые народы) и варварской (кочевые народы) зон. В социальном отношении она наполнена крестьянами, дворянами, купцами, горожанами, духовными и военными лицами, а в возрастном — детьми, стариками, молодыми и зрелыми людьми. Видимо, этот сложный этнический и соци-



Д.А. Аткинсон «Танец казаков»



Д.А. Аткинсон «Башкиры»



Д.А. Аткинсон «Купчиха»



А.Г. Убиган «Купец и купчиха»

альный мир образовывал, по мнению художника, самобытную культуру, многоликость и многоплановость которой он стремился передать.

И если по отношению к цивилизованной («русской») части России Аткинсон и Уокер не допускали оценок, то по отношению к варварской («нерусской» или «татарской») части они чувствовали себя более свободно. Так, комментируя образы русских крестьян, Уокер ограничивался лаконичными замечаниями, как-то: «Простые русские одеваются в старинный национальный костюм, который хорошо подходит к местному климату и потому до сих пор сохранился»¹⁵⁵. В то же время гравюра с образом башкира сопровождается обширным оценочным комментарием: «В отличие от других кочевых племен, они живут зимой в домах, подобно русским. И хотя они самые безалаберные и безответственные из татар, но они же и самые милые и гостеприимные, смелые и обожающие лошадей». К «татарам» Аткинсон относил разные группы россиян, в том числе казаков.



Д.А. Аткинсон «Крестьянка с ребенком»



Д.Г. Левицкий «Портрет А.Д. Левицкой, дочери художника, в русском costume»

Так же как у Лепренса, в его альбоме понятия «русские» и «татары» не соотносятся с «землей», а служат обозначениями культурных миров. Поэтому в идентификационных подписях к ним нет географических указаний. Анализ сопроводительного текста позволяет выявить способы типизации, использованные художником для преодоления «земской перспективы». Так, знакомя читателя с образом русской крестьянской девушки, Уокер сообщал, что в России существует много региональных вариантов женского крестьянского костюма. Но поскольку невозможно воплотить в графическом типаже вариативность образа, в альбоме по необходимости представлена лишь одна из существующих версий — новгородская. Соответственно, «русская девица» Аткинсона предстает в сарафане, надетом поверх белой рубахи, с повязкой на открытых волосах. Она же является участницей всех жанровых гравюр данной серии. В данном альбоме сделанный выбор представлен как произвольный, но восстановление дискурсивного контекста заставляет усомниться в его случайности. По всей видимости, художник знал о дискуссиях на эту тему российских любителей изящного.

К началу XIX в. вариаций русского женского костюма было много не только в жизни, но и в графике. Что касается натуральных наблюдений, то, воспитанные на копировании западных оригиналов, отечественные художники скептически оценивали привлекательность одежды соотечественниц из низших сословий. «Женский костюм разнообразием своим в покрое и

колерах представляет также большое затруднение для художника в отношении к изящному, — признавался Аполлон Мокрицкий. — ...А русская крестьянская шляпа так неживописна и так неизящна... летняя обувь крестьянина безобразит ногу... зимний костюм русского мужика еще менее изящен... Пропало изящество рисунка, пропали следы человеческих форм; вся фигура похожа на мамонта»¹⁵⁶.

В такой ситуации отечественные портретисты XVIII в. предпочитали использовать придворное платье (П. Барбье, «Портрет молодой женщины в русском сарафане», Д.Г. Левицкий, «Портрет А.Д. Левицкой, дочери художника, в русском costume»). При этом исследователи дворцовых ритуалов выявили, что введенное во времена Екатерины II «русское платье» для фрейлин и знатных дам было таковым: белое атласное платье, надевавшееся под красную бархатную мантию с длинным шлейфом. Его носили с кокошником из красного сукна и золота, часто усыпанным драгоценными камнями¹⁵⁷. Условность этого «народного» костюма была очевидной для современников. Один из них писал: «Женщины Придворные одеваются в так называемое Русское платье, но оно весьма мало отвечает сему наименованию, и есть паче отточенного Европейского вкуса; ибо и самый вид онаго больше на вид Польского похож»¹⁵⁸. Тем не менее не только знатных дам, но даже русских крестьянок художники костюмного жанра нередко изображали именно в этом наряде.

Сделанный Аткинсоном выбор тот же Мокрицкий объяснил так: из всех вариантов народного платья, писал он,

один только женский русский костюм, в котором есть много данных для прекрасного, — костюм, присвоенный кормилицам и едва ли не одними ими носимый в целой России... Костюм этот хорош с передником и без передника, особенно если простую ситцевую шубку заменяет нарядный сарафан с галунами, да к нему кисейная рубаха с прошивными рукавами, да две-три нитки ожерелья и блестящие серьги: тогда *красивая дородная* женщина в этом costume широкими массами своего наряда поставит в тень хоть какую угодно красавицу, одетую по картинке модного журнала¹⁵⁹.

Европейский лоск, уверяли соотечественники друг друга, померкнет перед лицом естественной, природной красоты, да еще столь тесно увязанной в сознании с продолжением рода и с сакральным образом Богородицы.

А вот телесно главный персонаж Аткинсона — отнюдь не дородная женщина, а сублинная девушка. И это не может быть случайностью. Современные этнографы утверждают, что в исследуемое время «полнота и дородность являлись в народе основным мерилем крестьянской красоты»¹⁶⁰. И женские «костюмы» Рота и Лепренса соответствовали именно этой эстетике. Более того, И. Георги утверждал, что дородность есть отлич-

чительная черта «россиян»: «Большая часть женщин черноволосы и имеют нежный цвет тела, многие из них красавицы. Не делая никаких тесных платьев или стягиваний, имеют потому оне естественно большие груди и другие части тела толстыя»¹⁶¹. Однако в конце XVIII в. собирание и обработка фольклора привели к убеждению, что, с точки зрения народного представления о красоте, русская девица должна быть тонкой и высокой, с длинными русыми волосами и черными бровями. К тому же альбом предназначался для зрителя, воспитанного на западном каноне красоты. Поэтому в жанровых сценах Аткинсона участвуют наряженные в костюм кормилиц утонченные аристократки.

В предисловии к альбому художник признавался, что стремился показать европейцам большую и сильную нацию, которая им неизвестна. И раз речь шла об образе нации, а не о репрезентации империи, то потребовалась смена визуального языка описания объекта. В результате приоритетными для художника оказались не детали различных костюмов, а «верность представления», «живое изображение действий, выражений, характеров» народных представителей. И, по признанию современных искусствоведов, «в рамках жанра художнику это удалось»¹⁶².

Подобно Лепренсу, британский художник создавал «русских» из российского многолюдья, и в его гравюрах нет единого типизированного образа. В них действуют разные по социальному статусу и возрасту люди. Художник всех их называет «русскими», объединяя специфическим образом жизни, о котором повествуют сопроводительный текст и жанровые гравюры. Пространством проявлений «русского характера» Аткинсон считал следующие ситуации: мытье в бане, свадебный обряд, похороны, наказания, городские и сельские занятия, охоту, передвижение в повозках,



Д.А. Аткинсон «Голубка»



Д.А. Аткинсон «Русский крестьянин»



Д.А. Аткинсон «Свадьба»

церковный и повседневный быт, развлечения (игры, танцы, драки). Из этих сцен был создан визуальный хронотоп «русскости».

Аткинсон наполнил его бытовыми символами коллективной жизни, извлекая их из натуральных зарисовок путешественников. Особенно богатым источником для этого стали эскизы Жана Балтазара де ла Траверса. Исследователь его творчества Н. Александрова установила, что в конце 1780-х гг. художник писал «Записки», посвященные описанию русской жизни и быта. Готовя иллюстрации к ним, Траверс зарисовывал крестьянские избы и предметы сельской утвари («Русские сани, служащие для перевозки продуктов»,

«Русская зимняя повозка», «Деревенский двор», «Пейзаж с деревянной избой и предметами быта», «Телега у сарая», «Крестьянский двор, ворота, деревья», «Лодки и дом за забором», «Зверовой дом», «Мельница и лодки», «Купальня», «Пейзаж с деревенской избой и предметами быта»¹⁶³. Для живописцев «русских сцен» его зарисовки послужили своего рода штаффажной кладовой. Заимствованные из нее реквизиты постоянно появлялись в жанровых гравюрах разных мастеров. Постепенно зритель научился по ним безошибочно опознавать в художественных персонажах русских людей.

В целом, благодаря творчеству Лепренса, Аткинсона и де ла Траверса, россияне увидели образ государственной нации, соответствующий просвещенческому желанию власти творить собственных подданных, в том числе их идеальные тела и формы их группности. Графика использовала накопленные естествоиспытателями знания, но и сама послужила средством познания. Неслучайно в это время такой популярной в художественной среде стала метафора зеркала, в котором отражается действительность. Это позволяло созданным образам претендовать на «потрясающую схожесть» с натурой. «Вторая реальность» соблазняла зрителя и своей привлекательностью, и своей иллюзорной похожестью. Благодаря этому свойству визуального восприятия, зритель гравюр мог воскликнуть: «А русские-то, *оказывается*, вот какие!»

Их создатели представили «русских» в качестве разновидности «европейцев» и описали порожденные климатическими условиями их проживания культурные особенности (а не отличия). «Нерусские» типажи в данном проекте играли, как правило, роль контрастного фона, на котором становилась очевидной цивилизованность главного персонажа.

Глава 2

РОССИЙСКАЯ ФИЗИОГНОМИЯ И РУССКАЯ КРАСОТА

Мы сплошь и рядом употребляем выражения: «это чисто РУССКАЯ красота, это вылитый РУСАК, типичное РУССКОЕ лицо»... В каждом из нас, в сфере нашего «бессознательного» существует довольно определенное понятие о русском типе, о русской физиогномии.

А.П. Богданов. О красоте русских типов

Первое десятилетие XIX века ознаменовалось бумом изданий с костюмными гравюрами Российской империи. При этом инициатива их изготовления перестала быть монополией верховной власти, перейдя в руки частных предпринимателей. И поскольку гравюрное производство в России было ограничено казенными мастерскими, местами издания таких образов стали Лейпциг, Лондон, Париж. Совокупно иллюстрированные энциклопедии, записки и письма путешественников, альбомы с русскими гравюрами породили новое явление в мировой культуре — художественную россику.

Она представлена творчеством очень разных в художественном и мировоззренческом отношении рисовальщиков. Ее создатели описывали империю, повинуюсь интеллектуальному или коммерческому влечению. В отличие от академических исследователей, прибывшие в Россию путешественники не стремились к рационализации собранных сведений. Поскольку сменился потенциальный потребитель предоставляемого знания, то изменились и исходные принципы его производства. Новые читатели и вслед за ними издатели ценили личные переживания автора, его откровения. Соответственно, академическое письмо, стремящееся к энциклопедизму и всеохватности, сменилось «частными письмами» — литературным жанром, преисполненным эмоциональных впечатлений. В этом рассказе читателю не предлагались классификации: его увлекали в инокультурные миры. Автор книги или альбома показывал и объяснял читателю увиденное и при этом очерчивал ментальные границы между людьми, создавая из них иерархию культуры.

Специфика ситуации заключалась в том, что на рубеже столетий в «российский туризм» отправлялись не только иностранцы, но и отечественные интеллектуалы. Кто-то делал это за собственный счет, а кто-то направлялся «по казенной нужде». По возвращении зарубежные и отечественные пилигримы предлагали современникам разные версии объяснения человеческого разнообразия в империи. Знакомство с ними побудило отечественных читателей настаивать на необходимости «русского взгляда» для репрезентации страны.

Зрительский приговор стал следствием парадигмальных изменений в осмыслении проблемы. Графические образы народов художники создавали, исходя из визуальных впечатлений, собственной фантазии, но в значительной степени опираясь на теоретические разработки современной им науки. Введение в конце XVIII в. в описание человеческих общностей концепции прогресса изменило конфигурацию прежней экспозиции человеческого мира, вытянув ее вдоль темпоральной линии. Согласно идеям Ж.-А. Кондорсе, Д. Вико, И. Канта, И.Г. Гердера, Ф. Ансильона, каждая культура имеет свои особенности, а каждый народ проходит универсальные «века» развития, продвигаясь по шкале исторического времени. Соответственно, «дикость» и «гражданское благоустройство» представляли не географическими зонами, а противоположными полюсами на единой временной линейке. Это усилило просветительский аргумент в пользу деления мира на очаги дикости (отсталости) и цивилизации (прогресса)¹.

Вероятно, в деле показа «другого» все рисовальщики (и россияне, и иностранцы) оказывались в единой ситуации отстранения от объекта и пользовались приемом остранения для показа его особенностей. Однако в случае с созданием образа «русского народа» как «своего» воображение художника подчинялось иным когнитивным процедурам и воплощалось в иных дискурсивных единицах и категориях. С одной стороны, чтобы изучать и понимать этнические компоненты, их предстояло выделить в себе, то есть дистанцироваться от самого себя, сделать себя объектом анализа и усомниться в верности «естественного» видения. С другой стороны, художник наделял «свой народ» субъектностью и приписывал ему принципиальную непознаваемость, а также особую эстетическую ценность. И конечно, он настаивал на высоком месте «своего народа» на цивилизационной шкале. Такие тенденции должны были привести к нарушению прежних художественных договоренностей и пересмотру канона единой и вневременной «идеальной формы».

Рассматривая гравюры костюмного и видописательского жанров, зрители начала XIX в. ощущали себя людьми, путешествующими во времени и пространстве². Но если для иностранных зрителей такие гравюры служили источником нового знания о мире (свидетельством иной реальности), то для россиян они стали еще и стимулом к поиску своей особенности. К тому же видописательские образы способствовали культурно-психологи-

ческому признанию Российской империи в качестве Родины³. Апелляция к коллективному опыту наблюдений в данном случае выступала средством мобилизации и группообразования.

«ПОСКРЕБИ РУССКОГО, ОБНАРУЖИШЬ...»

Волею обстоятельств рисунки немецкого графика Х.Г. Гейслера были использованы в Англии и Париже для визуальной ориентализации России. Его художественная карьера в России начиналась в качестве экспедиционного художника. Здесь он прожил восемь лет (с 1790 по 1798 г.) и все эти годы странствовал с академиком П.С. Палласом по востоку и северу империи. Тогда, как и прочие рисовальщики, Гейслер писал костюмы⁴. В 1803 г., повторяя издательский проект Рота--Георги, он выпустил их в Лейпциге в виде иллюстрированной энциклопедии⁵.

В отличие от таксономической группировки образов в трактате Георги, продвижение читателя в лейпцигском издании идет с северо-запада (от финнов) на восток (к чукчам), что соответствует логике пространственного путешествия по России. Несмотря на то что энциклопедия вышла в свет на немецком языке, под гравюрами стоят идентификационные подписи на трех языках — русском, немецком и французском. Композиционно рисунки состоят из пар: мужчина--женщина, или вид спереди — вид сзади, и лишь иногда два этнически разных «костюма» соединены в общую сцену. Как и в Дондонской энциклопедии, основанной на гравюрах Рота, все типажи представлены без фона и рамки, их лица и позы условны.

Примечательно, что раздел «Русские» («Russen») в книге — самый обширный (не одна-две страницы, как в остальных случаях, а целых 16) и сопровождается семью гравюрами: «Российский крестьянин. Крестьянка», «Русская мещанка в зимнем уборе и русская крестьянка в зимнем уборе»,



Х.Г. Гейслер «Качели». 1805



Х.Г. Гейслер «Игры». 1805



Х.Г. Гейслер «Наказание палками у черноморских казаков». 1805



Х.Г. Гейслер «Игра в пристенок». 1805



Х.Г. Гейслер «Салочки». 1805

«Русский купец и его жена», «Русская купчиха из Ярославля и русская крестьянка из Тулы», «Русская баба в Арзамасе и русская баба в Пензе», «Белорус и белоруска», «Русский монах и русский поп». Таким образом, Гейслер растянул русский локус от Белоруссии до Пензы.

В социальном отношении в него вошли крестьяне, купцы, мещане и православное духовенство. Дворян в нем нет, очевидно, в силу их европеизированности. Русского крестьянина Гейслер увидел субтильным, бородатым, с глуповатым выражением лица. Его костюм состоит из черной с полями шляпы, подпоясанного кушаком зипуна, полосатых портков и лаптей. Таков же и белорусский крестьянин, только вместо войлочной шляпы на нем шапка-треух, а вместо лаптей — сапоги. Гейслеровская «русская крестьянка» — молодая женщина в длинном сарафане на бретелях, в белой рубашке и высоком желтом кокошнике, с берестяным туском в руках. А в «тульском варианте» она одета в клетчатую по колено юбку, перехваченную на талии витой бечевой двуцветную рубаху и весьма замысловатый головной убор.

Купеческая пара выделяется из прочих персонажей дородностью и благородством. Дабы подчеркнуть это, Гейслер изобразил купца с «римским» профилем и «испанской» бородкой. Таким же образом облагорожен «русский поп»: на плотного телосложения мужчине с клинообразной бородкой и длинными усами надета широкополая черная шляпа и длинный темно-зеленый плащ, а в руках у него трость. В таком виде он должен был рождать в зрителе ассоциации с образами странствующих рыцарей. Передавая пограничное положение горожан в локальной культуре, мещанки представлены Гейслером в европейском костюме: в манто с меховой пелериной или в отороченном мехом пальто.

Однако доходы Гейслеру принесли не костюмы, а жанровые гравюры на «русские темы»⁶. Примечательно, что в них художник предпочитал обыгрывать образ купца. Все участники его сюиты «Русские игры» — степенные молодые мужчины с небольшими аккуратными бородками, обутые в кожаные сапоги, одетые в длинные сюртуки и широкополые шляпы. Они разного роста, но одного возраста и с удивительно схожими лицами. Очевидно, в данном случае художник стремился показать специфику форм повседневной жизни, и персонажи играли в этом инструментальную роль означающих.

Хотя Гейслер писал те же сюжеты, что Лепренс и Аткинсон, он изображал их по-другому. Рисунки немецкого художника не столь живописны, как у его предшественников, и его образы более протокольны. Такое их решение побуждало зрителя занять позицию исследователя, получившего их для изучения и оценки. Вероятно, в соответствии с экспедиционными инструкциями, Гейслер создавал типаж как источник информации. К зрителю его образы обращаются только косвенно. Они редко смотрят в глаза,



Х.Г. Гейслер «Игра в шашки». 1805



Х.Г. Гейслер «Скакание на доске». 1805

и если даже делают это, то, как правило, с большой дистанции, которая нейтрализует силу воздействия их взгляда. Чаще же они являются фигурами заднего плана. В связи с этим они отнесены в глубину на то расстояние, которое отделяло художника от воспроизводимой им природы. Технически данный эффект достигался не только за счет решения самой фигуры, но и благодаря подбору цвета, уводящего фигуру в глубь композиции.

Дело в том, что понимание социальных значений графических образов во многом зависит от пространственных положений, занятых действующими лицами во время визуальной коммуникации (сидя, стоя, лицом к лицу—или боком друг к другу)⁷. Когда репрезентируемые персонажи смотрят вперед, образованный взглядом вектор связывает их со зрителем. Наблюдателю взгляд позволяет обнаружить и открыть персонаж, а персонажу дает возможность заставить зрителя подчиниться или защититься от него, удерживая безопасную дистанцию. Показанная Гейслером— через робкий взгляд, застенчивые позы, удаленность от зрителя — «детская простота» изображенных людей утверждала необходимость воспитательной, просветительской работы по отношению к ним.

Эффект отстранения особенно ошутим в тех рисунках, где присутствует фигура художника. Он предстает в форменном мундире, подчеркивая своей цветовой лаконичностью многоцветье фольклорных одежд объектов рисования. Композиционно его образ размещен между «костюмами» и зрителем. Стоя спиной к последнему, художник фокусирует его исследовательский взгляд («Гейслер, рисующий татарскую девушку», 1793).

Вторую особенность гейслеровской интерпретации российских народов отметила искусствовед Н. Гончарова: его типажные сцены «не свободны от гротеска»⁸. Примечательно, что ирония художника имела разные



Х.Г. Гейслер «Игры». 1805

оттенки применительно к «русским» и «нерусским» «костюмам». Экзотичность «нерусских» народов передана им через едва уловимые искажения в пропорциях тел и необычные для европейского зрителя позы. Такой способ отчуждения был хорошо известен в западной графике. Художник знал, что поскольку зритель склонен «мерить» мир своим телом, то отступления от нормы воспринимаются как знак внутренней «порчи» персонажа и даже как признак нежизнеспособности. Оголенность, татуировка на голом теле, сидение на земле, широко расставленные колени, вывернутые руки, босые ноги, неопрятность костюма и даже его яркая расцветка — все это для просвещенного зрителя конца XVIII в. было маркером очевидной «нецивилизованности».

Гротеск в описании «русских» порожден не их телами, а жанровыми сценами, в которых они участвуют. Показ народа через детские игры или наказания в конце XVIII в. указывал на его низкое место на цивилизационной шкале. Эти занятия свидетельствовали о молодости и начальном этапе развития народа. Очевидно, ощущая оценочный контекст созданных образов, Екатерина II запретила продажу соответствующих рисунков Гейслера в России. В то время императрица доказывала древнее происхождение русской нации⁹.

Казалось бы, пародийность образов Гейслера была созвучна русскому лубку. Но в контексте поисков оснований для национальной солидарности она обрела принципиально иное звучание. Самоирония лубка под кистью иностранца трансформировалась в дискриминационную насмешку, столь характерную для колониальных описаний. А к ней русские элиты конца XVIII в. были уже чувствительны. «Никогда иностранец не поймет нашего естественного или народного характера, — уверял современников



Х.Г. Гейслер «Сквозь строй штицрутенов». 1805

издатель «Вестника Европы». — Никогда он с чувством не скажет слова о России, о ее героях, народной чести и не воспалит в ученике искры Патриотизма»¹⁰.

Еще более обостренно, настороженно и обиженно в России были восприняты иллюстрированные гравюрами издания на английском языке Р. Портера и доктора Э. Кларка¹¹. В то время в среде российских интеллектуалов горели споры о «русскости», о «чистых русских» и «настоящем» русском языке, о неизвестном, но славном «русском» прошлом. Это было время, когда Российская империя вступила в войну с Наполеоном и потерпела первые поражения в ней, вынужденно стала участницей торговой блокады Англии. И когда в контексте всех этих событий и раздраженных настроений в 1809 г. в Лондоне вышло описание путешествия Портера по России и Швеции, российские читатели сочли представленные в нем образы политическим вызовом. Это мнение еще более укрепилось после того, как рисунками Портера воспользовались французские карикатуристы¹².

Для рассказа о России молодой англичанин избрал жанр писем к другу, в которых излагал свои путевые впечатления. Дабы усилить их убедительность, он иллюстрировал повествование гравюрами. Кажется, впервые в данном жанре вербальный текст играл роль ведущего, а изображение было ведомым. Всего в двух томах данного издания читатель обнаруживал 41 гравюру, из которых 32 были посвящены Российской империи, остальные — Швеции. Все они введены в тело книги, имеют цельнолистовой формат и проложены пергаментом. Особенно удачными с точки зрения техники рисунка и композиции являются видовые



Гравюра «Внутри почтовой конторы» из книги Porter R.K. *Traveling Sketches*. 1813

гравюры. Видимо, Портер был искусным видописцем, как тогда называли мастеров пейзажа. Судя по подписям, его помощниками в изготовлении гравюр служили резчики П.Э. Хабет и Ж.С. Стейдер.

Открывает внушительное двухтомное издание фронтиспис со сложенной втрое гравюрой «Внутри русской почтовой конторы». Судя по сюжету, дело происходит в присутственном месте. На почтовую станцию прибыл то ли курьер, то ли офицер, и его принимает почтовый служащий. Все очень серьезно — лица мужчин сосредоточены. При этом за спиной одетого в зеленый форменный сюртук чиновника, заполняющего государственную бумагу с гербом Российской империи, — печь с горшками и ухватками. На—лежанке мирно болтают лежащие и сидящие женщины в простой крестьянской одежде. Одна из них кормит грудью младенца. Поставив данную гравюру в качестве фронтисписа, издатель, как кажется, раскрыл лейтмотив своего повествования: под покровом внешней цивилизованности—русских кроется дикость.

Сравнение разновременных изданий писем Портера показало, что гравюры вклеивались в книги по-разному. Например, в издании 1813 г. гравюра «Внутри почтовой конторы» уже не служила фронтисписом. Она соединена с той частью текста, где автор вербально описывает сцену на почтовой станции в городе Клин. Такое размещение локализовало графическую идею, свело ее к уровню казуса. В то же время прочтение текста усилило восприятие образа. Представив читателю цветной рисунок, Портер не однажды сетовал на ограниченные возможности графики: «...Мой карандаш не в состоянии передать грязь, отвратительный запах и всю запущенность»¹³.

Героями «костюмных» иллюстраций Портера выступают православные священники, монахи, казаки, гвардейцы, няни, дворяне, торговцы, извоз-



Гравюра «Купчиха» из книги
Porter R.K. *Traveling Sketches*. 1813



Гравюра «Дзѐнтельмен в зимней
прогулочной одежде»
из книги Porter R.K. *Traveling Sketches*. 1813

чики. При этом их одежда разительно отличается от той, в которой представлены аналогичные персонажи Х. Рота и Ж. Лепренса. Например, героиня гравюры «Русская купеческая жена» одета Портером в придворный костюм. А в гравюре «Русская купеческая жена в летнем платье» зритель рассматривал наряд, который западные люди привыкли отождествлять с Востоком. Женщина представлена в тюрбане из клетчатой материи, а ее платье с бордовой бархатной пелериной пошито из ткани с замысловатым растительным рисунком.

Если не руководствоваться категорией аутентичности или «этнографизмом», то зрительское восприятие портеровских типажей у читателя (не имеющего собственного опыта или предварительных знаний России) могло быть вполне позитивным. Костюм прочитывался скорее как знак социального статуса (одежда добротная, дорогая, новая, яркая), чем как этнический признак («русский» или «чувашский»)¹⁴. Предвидя это, автор писал, что, возможно, на галантной (то есть западной) женщине одежда русских купчих смотрелась бы хорошо, но на тех, что видел он, она выглядела ужасно. Развивая эту мысль, Портер сообщал, что жены российских предпринимателей напоминают восковые фигуры, уместные разве что на кладбище, а не на публичном празднике, что зубы у них черные, лица мертвые,



Гравюра «Торговец в зимней одежде»
из книги Porter R.K. *Traveling Sketches*.
1813



Гравюра «Торговец в летней одежде»
из книги Porter R.K. *Traveling Sketches*.
1813

руки скрещены на груди. Одновременно с этим купчихи казались Портеру похожими на дам легкого поведения¹⁵. Так текст конвоировал взгляд зрителя.

Художественный образ дворянина в книге двойственен: на одной из гравюр он довольно сатиричен (мужчина «по уши» закутан в огромную шубу, из-под которой выглядывают почти клоунские башмаки); но в гравюре с изображением зимней повозки русский барин выглядит вполне благородно. Впрочем, судя по тексту, останавливаться подробно на дворянах автору не хотелось потому, что в их образах было мало странностей. Одежда дворян, сообщил Портер, такая же, как «наша», только во французском стиле.

А вот в одежде крестьян, в том простом одеянии, которым русские защищают себя от холода, британец заметил характерные черты северных регионов. Тем самым империя определялась как «северная» культура. Типизируя казуальные наблюдения, Портер рассказывал, что русские крестьяне летом ходят босыми и без головных уборов, только в полосатых штанах и длинной до колен рубахе. Женщины же носят голубого и желтого цвета сарафаны на плечевых бретелях, застегнутые спереди на пуговицы. Голову они обычно покрывают платками разных расцветок и в праз-



Гравюра
«Русский крестьянин
в летней одежде»
из книги Porter R.K.
Traveling Sketches. 1813



Гравюра
«Русская крестьянка»
из книги Porter R.K.
Traveling Sketches. 1813



Гравюра
«Русская кормилица»
из книги Porter R.K.
Traveling Sketches. 1813

дничном варианте носят их с кокошником. Зимой русские крестьяне носят длинный кафтан синего или коричневого цвета и полосатую рубаху со штанами (в красную или в синюю полосу). Более всего британского путешественника поразили крестьянские сапоги и лапти — огромные и бесформенные. Ему казалось, что в такой обуви человеческая нога похожа на мешок с мукой¹⁶. Да и физическая антропология русского крестьянина виделась ему малопривлекательной: «Все они низкорослые, неуклюжие, круглолицые, маловыразительные и с болезненным цветом лица»¹⁷. Медицинская аргументация (признаки вырождения, физиологической ущербности, следы инфекционных или эпидемиологических последствий, либо напротив — природного здоровья и жизнеспособности) стала в это время новым средством означивания народов¹⁸.

В отношении психологических характеристик английский путешественник склонен был приписать «неразвитому» русскому крестьянину чувствительность, доброту, а также безмерную чадолюбивость¹⁹. В связи с этим Портер иллюстрировал свой рассказ образами крестьянина и крестьянки не с орудиями труда или предметами быта, а с детьми на руках. Данное отступление от «нормы» преднамеренно снижало цивилизационный статус репрезентируемого народа. Изображение взрослых особей с потомством было характерно для графики, описывающей фауну региона²⁰. Такую же тактику применяли колониальные художники по отношению к незападным людям²¹. Соответствующая аллюзия создавала дискурсивный контекст изображению. Впрочем, следует оговориться, что в гравюрах

Аткинсона русские крестьянки (но не мужчины) тоже изображены с детьми. Однако в сопроводительном тексте британец объяснял это не физиологическим инстинктом, а условиями бытовой жизни (теснотой и задымленностью изб, отсутствием детской одежды и обуви, а также вполне цивилизованной заботой матерей о здоровье детей, желанием укрепить его на свежем воздухе).

На протяжении всего рассказа Портер в разных вариациях возвращался к мысли об отсталости России во временном континууме. По его впечатлению, все «русские народы» должны быть отнесены к стадии дикости, к враждебному для цивилизации прошлому. Мифологизируя британскую историю, он уверял читателей, что русский крестьянский костюм, а также нравы и качество жизни — его обладателей напоминают ему времена царствования в Англии Ричарда II (XIV в.). Доказательством тому служили опять же вербальные описания, а не гравюры. Изображения не соответствовали пессимистическим настроениям путешественника.

Графические образы, в которых персонафицированы социальные слои Российской империи, создавали впечатление разнообразного и европейского по своей сути сообщества. Вероятно, данный эффект возник из-за использования гравюр Лепренса и Аткинсона. Но конфликта между вербальной и визуальной концепциями не произошло благодаря примененной автором текстуальной стратегии. Демонстрируя внешне привлекательный образ и разоблачая его в письменном описании, Портер объяснял соотечественникам, что применительно к России зрение обманчиво. Оно подводит европейца и загоняет его в ловушку. Суть русской культуры в том, что она внешне имитирует «европейскую», на самом деле таковой не являясь. И в этом отношении она особенно опасна для цивилизации.

«Нерусские» народы были собраны Портером во втором томе. Само по себе такое деление побуждает предположить новое восприятие империи как пространства с русским центром и нерусской периферией. Многонародную периферию империи демонстрировали гравюры «Башкирский наездник» и «Глава башкир» (одетый в латы наездник на низкорослой лошади); «Киргизы» (приземистые воины, вооруженные колчаном и стрелами); «Калмык-наездник» (с черным широким лицом); «Финский крестьянин в зимней одежде» и другие. Впрочем, изображение финна включено автором в раздел писем о Швеции, а не России. Очевидно, такое соотношение было актом протеста против недавно свершившегося присоединения Финляндии к Российской империи.

В отношении «нерусских» текстуального разоблачения визуального образа даже не понадобилось. Их дикость была для Портера очевидной. Так, увидев башкирского наездника, он «как будто вернулся на несколько столетий назад и лицом к лицу столкнулся с воином из армии Чингисхана»²². Башкир и впрямь изображен в образе средневекового степного батыра в шлеме, латах, с длинным копьём (воплощенная маскулинность



Гравюра «Башкир» из книги Porter R.K. *Traveling Sketches*. 1813

и агрессия) — образе, который ранее не встречался в графической росписке. Башкирских наездников довольно часто рисовали зарубежные (особенно французские) художники. Однако они не представляли в таком гипертрофированном виде, как у Портера.

Почти в то же время в Лондоне вышло еще одно иллюстрированное издание о России. В нем также применена технология жесткой связи «картинка--текст» и инверсии изображения посредством вербальных комментариев. Его автор, молодой британец, естествоиспытатель и путешественник доктор Эдвард Даниэль Кларк, опубликовал свои впечатления от поездок по странам Европы, Азии и Африки²³. В предисловии он благодарил Р. Хебера за прекрасные рисунки, с которых гравёр Скелтон сделал доски, а также художника Р.Б. Харредена, который снимал копии с оригинальных (натурных) рисунков и правил (улучшал) их. Все гравюры в книге монохромные и выполнены на меди.

Авторские рисунки в книге — редкость, но они разительно отличаются от остальных иллюстраций. Так, в гравюре «Общий вид городов в Российской империи» изображены несколько одинаковых унылых деревянных срубов без окон, между которыми видна колокольня. Она служила очевидным подтверждением авторского заверения, что таковы все малые города в России. Рисунок невольно порождает ощущение запустения и заброшенности. Воспроизведение данной гравюры мне встретилось только однажды — без указания на источник она была помещена в юбилейном издании «Отечественная война и русское общество»²⁴. Вероятно, современные Кларку зрители считали ее либо неудачной, либо заведомо ложной. И лишь спустя сто лет она стала восприниматься как возможное историческое свидетельство. Между тем данная гравюра отражала эмоциональные впечат-



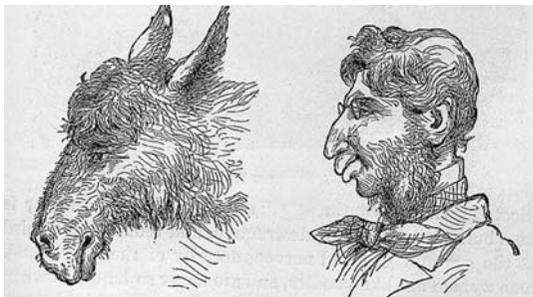
Гравюра «Общий вид городов в Российской империи» из книги Clarke E.D. *Travels in Various Countries*

ления автора, не требующие пояснений. Здесь важнее было передать ощущения, чем документировать визуальный факт.

Кроме того, карандашу Кларка, по-видимому, принадлежит портрет девочки-калмычки. Это своего рода визуальный текст, написанный с применением физиогномических соглашений.

Начиная с Аристотеля, поиски физиогномистов всех времен были направлены на то, чтобы получить доступ к «истине», найти объективный метод для распознавания человеческой личности²⁵. В XVIII в. физиогномическая мысль соединила идеи платонизма о несовершенных и идеальных формах, христианский дуализм тела и духа и философскую концепцию Просвещения о единстве в разнообразии и о типичности, проявляющей себя в уникальном. За столетия развития данная отрасль знания накопила в своем арсенале различные подходы к прочтению человеческой внешности: увязала линии руки и лица с движением и воздействием планет; попыталась понять характер человека, исходя из его схожести с животными; вывела когнитивные и эмоциональные способности индивида из физического строения частей его тела и т.д. Другое дело, что попытки описать черты лица часто вели к комбинации литературного нарратива с предсказаниями характера, в которых ощущались следы народных суеверий.

За двадцать лет до путешествия в Россию доктора Кларка многовековые достижения в физиогномике, выработанные в ней способы внешней фиксации внутреннего были обобщены в трактате И.К. Лафатера²⁶. Собственно, его заслуга заключалась не в открытии чего бы то ни было нового, а в том, что он свел воедино результаты морфологических, антропологических и анатомических исследований своих предшественников, а также



Зооморфические подоби

предложил их применение в искусстве. Как таковой, его трактат оказал сильное воздействие на литературу, графику, театр и даже этнические стереотипы современников, в том числе и россиян²⁷. С тех пор его имя стало нарицательным. Так, описывая внешность Екатерины II, один из ее придворных писал: «Величие чела ее умеряемо было приятностью глаз и улыбкою, но чело сие все знаменовало. Не бывши Лафатером, можно было читать на оном, как в книге: гений, справедливость, правый ум, неустрашимость, глубокомыслие, неизменяемость, кротость, спокойность, твердость»²⁸.

Применительно к лицу физиогномисты предлагали не только способы прочтения начертаний природы, но и рекомендации по изображению человеческих эмоций и характеров. Еще в середине XVII в. Шарль Лебрен написал учебное руководство для портретистов²⁹. Позже эти идеи развивали Ж.С. Лихтенберг и Ф.А. Местер³⁰. Наконец, в 1780—1790-е гг. Франц Ксавер Мессершмидт создал в Братиславе знаменитую серию из 69 бюстов «Характерные головы» («Character Heads»), иллюстрирующую человеческие эмоции³¹. Каждая «голова» сопровождалась подписью с объяснением, какие чувства и ощущения она выражает. В 1793 г. вся коллекция была выставлена на продажу и получила широкую известность в европейском мире. Благодаря ей художники и зрители обрели своего рода алфавит визуального языка описания человеческих «характеров».

Визуализация авторского уверения — «Нет ничего ужаснее калмыка. Они враждебны и воинственны»³² — потребовала применения иной, чем в костюмном жанре, стратегии типизации. Для создания соответствующего культурно-психологического портрета Кларку не был нужен этнический костюм или «язык тела». Свое утверждение он доказывал гравюрой с лицом юной девочки — существа, у которого все качества должны быть в полупроявленном состоянии. Используя физиогномические символы, он наделил лицо калмыцкой девочки шаржировано заостренными признаками агрессии — широкими скулами, раскосыми глазами и узкими губами, предоставив тем самым читателю документальное свидетельство.

Большинство же иллюстраций в данной книге сделаны по эскизам Х. Гейслера. Как явствует из подписей к ним, а также из текста самого повествования, зарисовки были предоставлены Кларку профессором Палласом. Очевидно, выполнив заказ начальника экспедиции, художник в дальнейшем не владел своими произведениями, в то время как Паллас считал себя вправе распоряжаться ими по собственному усмотрению.

Сатиричный смысл визуальным образам придают усиленные или привнесенные в них искажения и сопроводительный текст. Видимо, в этом и состояло намерение автора, которое он осуществлял с помощью разных инверсий смысла увиденного. Так, рассказ о костюме русской купчихи он иллюстрировал гравюрой «Жена русского купца во время праздника со своей дуэньей или няней». В этой двухфигурной композиции старуха-няня



«Характерные головы» Ф.К. Мессершмидта

изображена реалистично (что обеспечивает зрительское доверие ко всей визуальной информации) в соответствии с западными соглашениями о показе старости и нищеты — согнутой, в черном одеянии, с посохом в руках, с закутанной в платок головой и в подпоясанном тулупе. А вот сильно искаженный кокошник на голове купчихи (находящийся в горизонтальном положении), действительно, условен и — напоминает какой-то «восточный» головной убор, украшенный полумесяцем и звездами. Впрочем, европейский читатель вряд ли догадывался о несоответствиях. Возможно, искажение появилось в ходе работы гравера, не разобравшегося в рисунке и не имевшего собственного опыта на этот счет, но, скорее всего, оно было привнесено по указаниям Кларка, желавшего придать образу признаки «азиатскости»³³.

При этом в тексте он рассказывал, что подаривший ему данный рисунок профессор Паллас смеясь говорил, что это переодетые в русский купеческий костюм жена его и он сам в образе старой няни³⁴. Такой рассказ настраивал зрителя на готовность к сатире, побуждал рассматривать образы под соответствующим углом зрения, и главное — видеть в них иллюзорную реальность, вариант шуточного переодевания.

Использованный в разного рода изданиях прием разоблачения визуального восприятия порождал у читателя стойкое убеждение, что внешность русских, а следовательно, и их собственные путевые впечатления обманчивы. Пройдут годы, и, опираясь на данное убеждение, маркиз Астольф де Кюстин заверит своих читателей:

Нравы русских, вопреки всем претензиям этого полуварварского племени, еще очень жестоки и надолго останутся жестокими. Ведь немногим больше ста лет тому назад они были настоящими татарами. И под внешним лоском европейской элегантности большинство этих выскочек цивилизации сохранило медвежью шкуру — они лишь надели ее мехом внутрь. Но достаточно их чуть-чуть поскрести, — и вы увидите, как шерсть вылезает наружу и топорщится³⁵.



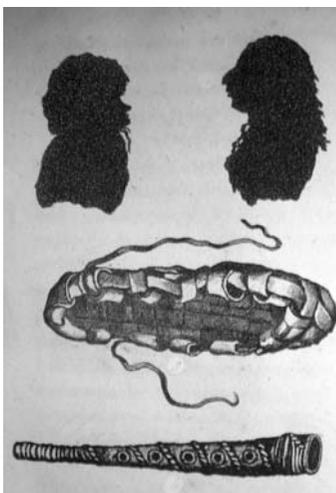
Гравюра «Жена русского купца во время праздника со своей дуэньей или няней» из книги Clarke E.D. *Travels in Various Countries*.

Итак, дикость русских была скрытой. Чтобы обнаружить ее, — недостаточно людей увидеть, их надо еще и «поскрести». По уверению доктора Кларка, независимо от внешних проявлений, то есть от костюма и жилища, от социальной роли, «и русский князь, и русский крестьянин похожи в одном: все они варвары. Навестите русского в его сельском доме (то есть застаньте врасплох. — *Е.В.*), и вы найдете человека немытого, небритого, жующего репу и пьющего квас»³⁶. Двигаясь на юг и восток от Петербурга — европеизированной столицы России, путешественник все глубже уходит в дикость, а направляясь на запад, движется в сторону цивилизации. Поэтому малороссы чище, честнее, щедрее, вежливее, гостеприимнее и менее чванливые, нежели прочие россияне³⁷.

Описывая человеческое разнообразие империи, доктор Кларк обращал особое внимание на «смешанные» типы. «С того времени как мы оставили Тулу, — сообщал он, — стали видны значительные изменения во внешности людей, которые я не мог объяснить. Крестьяне часто имели светло-желтые волосы, как жители Финляндии, и такую же субтильную фигуру... В Воронеже часто встречаются цыгане и смешанные типы, произошедшие от браков цыган с русскими»³⁸. Обычно по отношению к таким людям в русском языке XVIII в. использовалось определение «блюдонок»³⁹. Оно соответствовало профанному представлению о народе как о замкнутом и стабильном образовании, устойчивым признаком которого является «чистота». Считалось, что смешение с другими группами образует «выродков» или «перерожденцев», отторгаемых общиной.



Гравюра «Садовница из Тулы, горожанка и купчиха из Ярославля» из книги Breton M.L. *La Russie*. 1813



Гравюра «Профиль русского, профиль грека, обувь из лыка и крестьянская флейта» из книги Breton M.L. *La Russie*. 1813

С древних времен понятия «чистоты» и «загрязнения» (оно же «осквернение») были обязательными элементами конфессиональных дискурсов. Ими обеспечивался контроль над сферой интимной и частной жизни, а также регулирование границ группы. Риторика «чистоты» участвовала в насаждении норм, конструировании социального порядка и стабильности⁴⁰. С V в. средневековая Европа исповедовала культ «чистоты сердца», подразумевающий самоконтроль и контроль извне над мыслями и желаниями⁴¹. В эпоху Просвещения категории «чистота» и «загрязнение» были увязаны с представлениями о чести, морали и достоинстве. Тогда же антропологическая мысль заменила понятие «чистота сердца» расовым концептом «чистота крови», сохранив за ним часть предшествующей семантики. В результате «чистые» сообщества должны были обладать — не только единым антропологическим типом, но и стабильными культурно-психологическими качествами. Таким образом, данная категория продолжала служить унификации и стабилизации. В этом отношении Россия представляла в описании Кларка неупорядоченным и нестабильным образованием.

Публицистический жанр позволял колониальным путешественникам апеллировать к массовым представлениям современников. Это, с одной стороны, облегчало их восприятие и обеспечивало популярность издания, а с другой — придавало содержащимся в них суевериям и стереотипам статус достоверности. При этом встроенные в текст, обосновывающий культурную иерархию мира, экспедиционные зарисовки обогатились новым

символизмом. Костюм перестал в них выполнять функцию стабильного идентификационного знака. Основанием для определения места народа на цивилизационной шкале были признаны плохо поддающиеся изменениям «нравы». Они виделись результатом синтеза исторической традиции и просветительских действий власти.

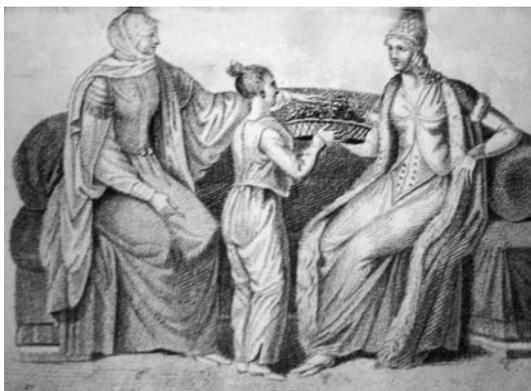
На основании этого признака процесс европеизации, наблюдаемый иностранными путешественниками в России, ее активное вхождение в мировую политику интерпретировались как своего рода переодевание, направленное на то, чтобы обмануть доверчивых европейцев: «русские» (что было синонимом «россияне») варвары или дикари подыгрывают Европе, чтобы покорить ее. Безусловно, стремление сделать их младшими или и вовсе вытеснить за границы цивилизации поддерживалось настроениями военного противостояния. В этих условиях научный дискурс оказался экспроприрован политикой.

Установленная Портером и Кларком иллюзорность естественного видения и вторичность рисунка в познании империи (в силу его ограниченной способности выразить скрытые сущности), продемонстрированная ими управляемость визуального образа текстом привели к тому, что в зарубежной россике одни и те же образы стали использоваться в разных жанрах и в разных дискурсах: и для создания карикатур, и в качестве иллюстраций к энциклопедиям. Так, в 1813 г., когда Великая армия Наполеона была разбита в России, а на территории Восточной Европы шли коалиционные бои, в Париже вышло шеститомное миниатюрное издание — «Россия»⁴². Выбор его формата и структуры был опробован издателями ранее. В эпоху растущего интереса западноевропейского читателя к Востоку французские мастера книжного дела выпускали подобные энциклопедии о Китае и Османской империи⁴³. Изданные на роскошной веленовой бумаге, со множеством высококачественных гравюр, форматом в 1/12 листа, переплетенные в картонные с кожаными корешками переплеты книги стали успешным коммерческим проектом. Несмотря на высокую цену, тираж быстро раскупался и приносил прибыль.

Вероятно, в преддверии войны с Россией французские издатели почувствовали момент для создания новой энциклопедии, дополняющей «восточную серию». Европейский читатель хотел знать: куда направляется Великая армия? С кем она сражается? И его мало убеждали сатирические образы россиян, что время от времени появлялись на парижских книжных рынках. Глядя на них, обыватель невольно задавался вопросом: почему для покорения столь странно выглядящих, одетых в причудливые костюмы аборигенов требуется столь дорогая армия? Он, кажется, желал знать, чего ожидать, чего бояться и на что надеяться в будущем. Однако трудность создания данной энциклопедии заключалась в том, что ответить на эти вопросы потенциальных покупателей издателям предстояло в обстановке цивилизационного пафоса наполеоновской идеологии и неизвестного исхода текущей войны.



Гравюра «Русский купец и русский крестьянин» из книги Breton M.L. *La Russie*. 1813



Гравюра «Мусульманка и гречанка» из книги Breton M.L. *La Russie*. 1813

Взявшийся за это М. Лебретон написал текст о России на основе изданных в Европе академических трактатов и травелогов, а в качестве иллюстраций воспользовался гравюрами Р. Портера и Э. Кларка. Впрочем, переписывая тексты и перегравируя иллюстрации, издатель весьма вольно обращался с оригиналами, манипулируя их смыслами. В пространстве графики это достигалось следующими техниками: из двух и более композиций составлялась одна, в оригинальный образ вносились коррективы, менялись идентификационные подписи. Например, по указанию Лебретона граверы убрали панораму Стокгольма и катающихся на коньках персонажей в портеровской гравюре «Шведские прачки» и назвали ее «Петербургские прачки». В таком виде она показала социальный сюжет, соответствующий идеологическому замыслу ориентализации России (западные

женщины не стирали белье в ледяной воде), а этнографизм не имел в этом проекте большого значения.

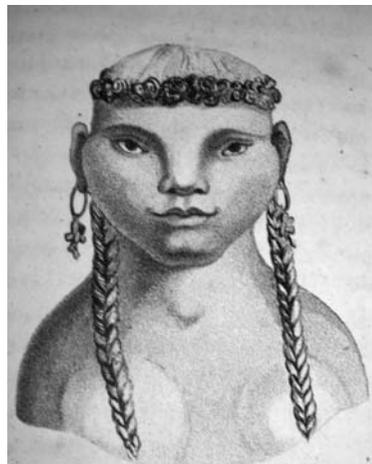
Восточность, или цивилизационная отсталость противника, кодировалась визуальными знаками разного семантического наполнения. Так, в качестве фронтисписа в первом томе представлена панорама Москвы, на ближнем крупном плане которой изображен купол церкви с восточнохристианским крестом. Но, пожалуй, наиболее зримо стратегию визуального снижения описываемого объекта демонстрирует гравюра, аналога которой нет ни у Кларка, ни у Портера. Это изображение трех аллегорических женщин. Две из них — статные и величавые — сидят на кушетке в позах античных статуй и смотрят на девочку-подростка, стоящую перед ними (спиной к зрителю). В отличие от дам, облаченных в мусульманское и греческое платье, ее костюм не идентифицируется. Подпись под гравюрой гласит: «Мусульманка и гречанка» («Femme musulmane. Femme grecque»). Это символическое изображение той роли, которую издатели отводили России в мире: недоросля меж двух цивилизаций — Запада и Востока. Она тянется к античному наследию, имея за спиной мусульманскую традицию.

Большинство костюмных гравюр в этой серии составлены как многофигурные композиции. Так, образ русских крестьян объединяет женский и мужской типажи из издания Р. Портера. Для того чтобы осуществить это технически, мастеру пришлось изменить разворот персонажей. При механическом копировании женщина и мужчина, держащие на руках детей, оказались бы отвернувшимися друг от друга, что противоречило идее семьи. Кроме того, некоторые детали их костюма и внешности оказались изменены либо отсутствуют вовсе. Например, кокошник на русской крестьянке превратился в головную повязку, а у крестьянина исчезла борода. Для российского зрителя эти нюансы меняли семейный статус образов: получалось, что совместных детей имеет несемейная пара, что свидетельствовало о дикости русских нравов. Впрочем, французский читатель вряд ли был посвящен в семантику русского костюма.

Подобно ротовскому альбому, Парижская энциклопедия представила Россию как совокупность народов-земель. Благодаря такой репрезентации империя воображалась дискретным лоскутным образованием, состоящим из множества никак не связанных между собой поселений и объектов. Они проживали в разных исторических временах, далеко отстающих от Франции — пика цивилизационного развития. Визуальным доказательством российского анахронизма служила ее костюмная репрезентация. В начале XIX в. «знатнейшие народы» через традиционные костюмы уже не описывали⁴⁴. Этнография считалась «нижней» частью истории. Ее высшей частью были письменные рассказы. Соответственно, «высшей» историей обладали нации и государства, а племена и народы — только этнографическими описаниями. В западноевропейских изданиях рубежа веков нации говорили с читателем собственными «голосами», представляли свидетель-



Гравюра «Крестьянин и крестьянка в летних одеждах» из книги Breton M.L. *La Russie*. 1813



Гравюра «Портрет девочки калмычки» из книги Breton M.L. *La Russie*. 1813

ства самоописания. По своему композиционному решению размещенные в Парижской энциклопедии костюмы напоминали зрителю образы племен в альбомах колониальных путешественников⁴⁵. К тому же Лебретон усилил данный эффект гравюрами с изображением экзотических (ритуальных) вещей и даже профильными изображениями изучаемых объектов.

Предоставленная читателю возможность сравнить физиогномические признаки русских и греков была данью новому направлению в западной антропологии. В отличие от своих предшественников, натуралисты начала XIX в. интересовались не столько костюмами и татуировками (то есть изменчивыми признаками), сколько черепными формами и физиологическими особенностями скелета. Такой подход стал результатом нарастающего значения френологии, «науки об изучении человеческого черепа». С конца XVIII в. ее сторонники доказывали, что особенности мозга связаны со свойствами его «хранилища». Считалось, что размер той или иной его части прямо влияет на характеристику мышления. Следовательно, череп мог служить указателем способностей и характера человека⁴⁶. Соответственно, для того чтобы показать народ или племя, не требовалось все тело или костюм. Опознать его и понять его качество можно было по черепу и лицевым признакам.

Под первой картонной обложкой парижского шеститомника читатель обнаруживал гравированным способом отпечатанный символический портрет России. В стилизованных восьмигранниках представлены пять голов: в центре — созданное Портером лицо девочки-калмычки, которое обрамляют лица двух европейского вида женщин (сверху) и двух азиатской

внешности мужчин (снизу). При желании головы взрослых можно было идентифицировать по костюмным гравюрам, размещенным внутри издания. Это головы ярославской купчихи и мещанки, а также калмыка и донского казака. И если в костюмных гравюрах народное представительство передавалось через элементы костюма, то на символическом портрете главными для художника оказались лицевая мимика и антропологические признаки. Дело в том, что образы на обложке были довольно вольной копией с соответствующих оригиналов. Их лицевые черты были увеличены и физиогномически стилизованы, что позволило приписать образам и воплощенным в них народам культурно-психологические свойства, которые на языке того времени назывались «качества народов» (например, «кичливый сармат», «добрый лапонец», «спокойный, важный кахетинец», «смелый вогоulich»⁴⁷).



Верхняя обложка книги Breton M.L. *La Russie*. 1813

На нижней обложке издания помещена монохромная гравюра с пейзажным рисунком, изображающим матерого лося, бредущего по лесному бурелому. В европейской графике лось символизировал пустые, не затронутые человеческим воздействием («нецивилизованные») земли. Так иллюстратором книги задавались параметры восприятия России — дикие люди и пустое пространство, человеческая многоликость и непокоренная природа.

ПОТРЕБНОСТЬ ВНУТРЕННЕГО ВИДЕНИЯ

Ориентализирующая «россика» задевала и травмировала чувства просвещенных россиян. Недовольство циркулировавшими на Западе образами они объясняли некомпетентностью (незнание русского языка) и намеренной предвзятостью (политической ангажированностью) создателей. Как правило, — уверяли патриоты, — записки и рисунки иностранцев — это коллекция смехотворных казусов, небылиц и анекдотов. В качестве примера указывали на травелоги Р. Портера и Э. Кларка⁴⁸. Крепко усвоив



Нижняя обложка книги
Breton M.L. *La Russie. 1813*

западные модели мышления, российские элиты желали получить правильный образ многонародной России. Но теперь он сопрягался не со «взглядом извне» (западным научным дискурсом и художественным канонem), а с внутренним правом художника, порожденным его опытом наблюдений и «особым вкусом»⁴⁹, то есть местным представлением о красоте.

Несмотря на антизападную риторику, проблематизация самоописания явилась закономерным следствием растущей европеизации отечественных элит. Их стремление обрести статус представителей «политической нации» (то есть рационально описанной и участвующей в принятии мировых судьбонос-

ных решений), добиться высокого места на цивилизационной шкале стимулировало изучение ими мирового универсума людей. Оно по необходимости подразумевало овладение языком европейской культуры и инструментальными техниками западной рационализации. Естественно, что вооруженные ими интеллектуалы захотели воспользоваться этим для того, чтобы вписать Россию в европейскую телеологию.

С наступлением эпохи классицизма референтным источником аргументации для такого рода деятельности служила античность, вернее — весь комплекс идей, ценностей и образов, который с ней ассоциировался. Используя ее символику и мифологию, протагонистам российского Просвещения удавалось переводить факты отечественного прошлого и настоящего на язык универсальной европейской культуры. Для облегчения такого перевода в XVIII в. издавались специальные словари «символов и эмблематов», инструкции медальерам и рисовальщикам аллегорических виньеток⁵⁰. На исходе столетия российские интеллектуалы описывали в античных категориях не только имперское прошлое, но и переводили на язык античной метафоры фольклорные тексты. Так, развенчивая зрительское впечатление от гравюр Гейслера, П.И. Шаликов провозглашал: «Мудрено ли нам быть Героями на бранном поле; трудно ли сделаться нам победителями вселенной, ежели лучшая забава народа Русского состоит в драке, самой жестокой?»⁵¹ В его рассуждениях традиционная тема былин и жанровых гравюр — кулачный бой — была перекодирована из драки в римское состязание.

Такая переводческая деятельность породила новые идентификационные явления: адаптацию конструктов патриотизма, гражданственности,

отечественной добродетели и других составляющих глобального просветительского проекта. Испытав это, «мы среди блеска просвещения, нами приобретенного, — признавался В. Измайлов, — можем без стыда заглянуть под мрачную сень древности, скрывающую наших добрых предков, и у них научиться народному духу, патриотической гордости, домашним добродетелям и первому физическому воспитанию, которое имеет столько влияния на душевные способности человека»⁵².

Долгое время противостоять западной стигматизации Российской империи и опровергнуть мифологию «дикой русскости» элитам не удавалось в связи с тем, что за их плечами не было гуманистической традиции, отточившей в академических спорах аргументы в пользу национальной культурной традиции. Их приходилось создавать наскоро в уже другой ситуации и при почти полном отсутствии собранного комплекса исторических свидетельств. Желание обрести такой комплекс стимулировало розыски и изучение и публикацию различных следов прошлого⁵³. В последнюю треть XVIII в. такого рода активность вышла из монополии Академии наук и увлекла людей разного состояния. Крупные и мелкие чиновники различных ведомств, духовные лица, частные исследователи собирали летописи, записывали пословицы, издавали сборники песен и сказок. Тем самым Россия оказалась вовлечена в общеевропейский процесс «открытия фольклора», что, в свою очередь, знаменовало начало эры романтического национализма⁵⁴. Один из его идеологов, веймарский философ И.Г. Гердер, утверждал, что всеобщая история состоит из жизней различных наций, ранний период которых отражен в песенном и устном народном творчестве сельских жителей⁵⁵.

Адаптация этих идей в России проявилась в растущей значимости фольклора. Так, если в 1780 г. В. Левшин публиковал сказки для их сохранения и в подражание французам и немцам, в 1792 г. М. Попов издавал «Русскую эрату» как источник знаний о древних русских и о периоде их дохристианской жизни, в 1805 г. В. Львов утверждал, что народные песни — это ключ к пониманию национального характера, дающий доступ к самой сердцевине «русскости»⁵⁶, а в 1809 г. В. Измайлов призывал соотечественников активно участвовать в сотворении фольклора. «Во Франции, — уверял он, — множество стихов из комедий Мольеровых сделались пословицами; и у нас бы множество выразительных и кратких стихов вошли в общее употребление, есть ли бы мы более занимались своею Словесностью?»⁵⁷. Таким образом, фольклор перестал восприниматься мертвым неприкосновенным запасом и получил значение живого, развивающегося источника народного духа. В этой связи была сформулирована культурная миссия российских элит — адаптировать к традиционной культуре европейские достижения и тем самым обогащать ее.

В своем исследовании Н. Найт пришел к важному выводу, что после признания интеллектуалами за фольклором статуса живой традиции и

части национального наследия утвердилась идея народа как нации-культуры⁵⁸. Прежнее понятие «народ» перестало быть ограничено тотальностью реальных субъектов, а этничность перестала осознаваться как следствие языка и обычаев. Теперь она была вещью в себе — скорее создателем, нежели продуктом. Соответственно, этнические русские представляли творцами собственной культуры.

В опоре на фольклорные тексты россияне рассчитывали создавать положительную отечественную традицию («русскость») и защищать ее от негативных интерпретаций. Собственно, именно это делал И.Н. Болтин, когда, опровергая суждения французского историка Н.Г. Леклерка⁵⁹, ссылался на пословицы как на достоверное свидетельство и утверждал, что смелость русских воинов объясняется не низкой ценностью жизни и рабством, а «вкорененной в них мысли, что чему быть, тому не миновать»⁶⁰.

Тактика защиты создаваемой традиции включала отстаивание монопольного права россиян судить о «русскости»: «Не зная о правоте, о твердости душ наших предков; не хотя или не умея видеть основательности, здравомыслия и прочих похвальных их дел: могли ли иноплеменники судить о Русской старине»⁶¹. Разоблачая намерение автора «Статистического описания о России» показывать специфику «русскости» глазами иностранцев, издатели «Русского вестника» уверяли: «О всем Русском должно доискиваться в России»⁶².

Сама «русскость» стала осмысляться в качестве внутренней заботы, которую и познать надо изнутри, и использовать следует для себя. «Почему же Русским не пристойно описывать нравственность Русских?» — вопрошал автор статьи о пословицах,

Тут дело идет не о похвальбе, а о том, как силою отечественной нравственности двигать души и разумы. Кто же лучше Русских это выведает? *Душа душу знает*. Свои ближе к своим, и потому лучше высмотрят, что для них полезно [курсив в тексте. — *Е.В.*]⁶³.

И если это так, то к мнению иностранцев следовало относиться как к вызову, а не как к приговору: «Повествования иностранных вызывают только нас, чтобы мы лучше и основательнее занимались тем, что составляет запись сердец, душ и помышлений Русских»⁶⁴.

Уже сам факт выделения «русской традиции» вел к тому, что отныне отечественные нравы и обычаи представляли в виде некоего систематизированного рассказа или структуры, противопоставленной, с одной стороны, абстрактной общеевропейской культуре, а с другой — столь же воображаемым «нравам азиатским».

Изучая простонародную культуру, российские элиты стали иначе оценивать свою непохожесть с ней. И если ранее они считали отход от традиционной культуры собственным достижением, то теперь непохожесть

интерпретировалась как искажение, отступление от естественного развития и даже как национальное предательство. Исходя из этого, например, задача журнала «Русский вестник» его издателю Ф. Глинке виделась в том, чтобы «заставить любить по Руски Отечество тех, кои его презирают, не знают своего языка и по необходимости Руские». Такие соотечественники рисовались издателем в образе оборотней, «отпавших от своих и впавших в чужих»⁶⁵.

В контексте этих настроений рождался и реализовывался замысел переиздания иллюстрированной энциклопедии о народах России И. Георги. За последние десять лет XVIII в. его опубликовали дважды. Первый раз переиздание появилось на русском языке в двух частях в 1795—1796 гг. Уже тогда издатели предупреждали читателя, что текст подвергся исправлениям. Правда, в тот раз они коснулись «предупреждения» и посвящения: имя императрицы Екатерины II во всем тексте было заменено на имя ее преемника Павла I. Это никого не удивило. Вольное обращение с оригиналом было нормой для того времени⁶⁶. Издатели переводной литературы не только вторгались в авторский текст, но и меняли иллюстрации. Так, в опубликованном переводе австрийской энциклопедии «Зрелище природы и художеств» (1784—1790) наряду с гравюрами из оригинала использовались иллюстрации, сделанные для него российскими мастерами⁶⁷.

А в 1799 г. российский читатель смог впервые познакомиться с не издававшейся на русском языке четвертой частью трактата Георги, той самой, где содержалось описание «россиян». Ее перевод осуществил издатель журнала «Беседующий гражданин» (1789) М.И. Антоновский, а Д. Шлеппер сделал для нее несколько жанровых гравюр. Совокупно в издании размещено 100 костюмных и жанровых гравюр и 8 виньеток. Две из них, изображающие благоговение лопарей перед священным холмом и похороны у чувашей, были изготовлены еще Х. Ротом⁶⁸, авторство остальных установить не удалось.

По сравнению с журналом «Открываемая Россия», гравюры в переиздании 1799 г. светлее по расцветке, в них четко видны игловые штрихи. Колористическая насыщенность придавала ротовским образам большую живописность, а цветная печать с нескольких досок усилила в глазах зрителя документальность. Но самое главное — это то, что гравюры Рота вступили в издании 1799 г. в явный конфликт с текстом, причем это было не просто несоответствие, а дискурсивный конфликт, порожденный различными версиями описания России.

Сначала я заподозрила, что стилистический и жанровый контраст создан техническими трудностями перевода. Однако впоследствии выяснилось, что установить авторство данного тома вообще довольно трудно. Как гласит подзаголовок, его текст «во многом исправлен и вновь сочинен»⁶⁹. Описывая собственную жизнь как цепь страданий и несправедливых обид, переводчик данного издания — выходец из Малороссии М.И. Антонов-

кий — писал в воспоминаниях: «Между прочими трудами своими, — общал он о себе, — перевел он переписку Екатерины Великой с Вольте-ром, с Французского; Путешествие игумна Биноса в Обетованную Землю, с Немецкого; Нурзагада, человека неумирающего, с Польского; Описание народов, обитающих в России, три части с Немецкого исправил и почти вновь сочинил, а *четвертую всю от себя сочинил*» (курсив мой. — *Е.В.*)⁷⁰.

Судя по фактам его биографии, случай с «вольным» переводом трактата И. Георги не был отдельным казусом в жизни Антоновского. В 1795 г. он был арестован и допрошен в Тайной канцелярии за публикацию текста о России, который вставил в перевод труда Э. Тоце и Ф. Остервальда «Новейшее повествовательное землеписание всех четырех частей света...»⁷¹. Антоновский был человеком, близким к «новиковскому кругу». По всей видимости, данная тактика была частью масонско-просветительского проекта группы московских интеллектуалов, вознамерившихся использовать переводы для трансляции в образованное общество идей совершенной нации, «чистой нравственности» и «добротного гражданина». Приступая в 1789 г. к изданию журнала «Беседующий гражданин», Антоновский откровенно писал: «Старались мы в оных везде, посредством ли собственных, или заимствованных переводом изобретений, разливать чувствования любви к гражданским добродетелям, и сим образом как бы беседовали с Читателем Гражданином»⁷².

Несмотря на репрессии властей, «переодевание» оригинальных сочинений в «европейские одежды» и позже казалось современникам простым способом русификации отечественных элит. Например, Ф.В. Ростопчин советовал издателю «Русского вестника» «называть подлинные сочинения наши переводными... украсить каждую книжку французским или английским эпиграфом и картинкой, представляющей невинную в новом вкусе насмешку [то есть карикатурой. — *Е.В.*]»⁷³. Так что в утверждениях доктора Кларка о европейском переодевании русских была доля правды.

Впрочем, мемуарное заявление Антоновского о полном авторстве четвертого тома было явной похвальбой. Это не подтверждается анализом текста⁷⁴. Раздел «Россиане» начинается с этнографических описаний, сделанных Георги, но потом читатель буквально спотыкается о большой по объему, полемически-назидательный по стилю фрагмент, резко отличающийся от основного повествования, в том числе и прямыми обращениями типа: «Вы, непорочные девицы, не повинны в том...»⁷⁵ Сочиненный Антоновским пассаж включен в рубрику нравов и обычаев. Обычно в этом разделе этнографы описывали еду, одежду, орудия труда, потом стали включать еще и верования, праздники, культурные ценности. Это была одна из линий культурного разделения народов. Как правило, в контексте именно таких описаний они обретали оценочные характеристики — «мирный--воинственный», «честный--лукавый», «добрый--злой» и т.д.⁷⁶

К концу столетия под влиянием идей Ж.Ж. Руссо о «естественном», то есть не испорченном цивилизацией человеке, в отечественных описаниях страны и ее жителей появилась еще одна дихотомия: «натуральный--искусственный». В опоре на нее и в контраст рассуждениям Георги Антоновский декларировал эстетику «природного русского». С упреком к соотечественникам он писал: «При нарядах Купчих и Мещанок, так и их дочерей, никогда уже не бывают забыты белила и румяны. Самые свежие и молодые, к сожалению, к порче их природной чрезвычайной, а большею частью, а особливо в Калуге, красоты, очень много употребляют сих, не нужных им прикрас»⁷⁷. Он уверял «единоземцев», что «природная чрезвычайная русская красота» искажается от употребления косметики, ношения иноземного платья, от диет. Анормальность изменения тела объяснялась культурно-психологическими расстройствами или недооформленностью обладающей им личности.

Антоновский опубликовал эти рассуждения в конце XVIII в., а буквально через несколько лет российская публицистика наполнилась призывами к соотечественникам вернуться к естественной жизни. Они появлялись в разной связи и в разных контекстах. Например, издатель журнала «Патриот» В. Измайлов уверял, что, к сожалению, крепкое тело, а следовательно, и здоровый дух остались в прошлом нашего дворянства. В допетровской Руси игры, кулачные бои, грубая пища способствовали тому, что, «набравшись духу Русского и гордых дворянских добродетелей, они [русские воины. — *Е.В.*] являлись в эпоху зрелого возраста твердыми мужами, готовыми ко всем трудам и подвигам»⁷⁸.

И речь шла не только о людях войны. Формирующие национальный дискурс публицисты воображали, что все русские люди в допетровские времена были красивыми (то есть правильными). «В старину.. едва ли не каждая молодая женщина, — свидетельствовал тот же Измайлов, — была красавицей: ибо юность и красота, требующие полного развития для совершенства их цвета, зрели на свободе и распускались во время со всею силою природы. Так и мужчины были гораздо статнее и красивее»⁷⁹. Такое тело было частью русской культуры, результатом ее естественного развития. Обнаруженный идеал позволял приступить к созидательной работе над соотечественниками, чьи тела деформированы европейским влиянием: «*Видимое* различие между Русскими одного времени и Русскими другого есть, без сомнения, действие воспитания»⁸⁰.

И это находит широкий отклик в среде отечественных элит. О пагубности французского воспитания писали люди разных мировоззренческих принципов: Н.М. Карамзин, А.С. Шишков, Ф.В. Ростопчин, П.А. Ширинский-Шихматов⁸¹. В представлении противников галломании культурные заимствования ушедшего столетия обогатили Россию плодами европейской учености, но приучили дворян к томности, мечтательности и удобствам жизни. Нега если не уничтожила, то во всяком случае ослабила тела,

а значит, и дух «природных русских»: «Цвет красоты рано увядает; нежная томность заступает в лице место блестящей живости»⁸². Отклонившиеся от «естественности» тела дворян, став европейскими («томными и слабыми»), перестали быть русскими («бодрыми и сильными»). По мнению патриотов, они свидетельствовали о скрытой пагубной тенденции: уже не только тела, но и сама отечественная «нравственность» (то есть «народный дух») утрачивает природную самобытность, становясь все более космополитичной («слабой»). «Храбрость есть, конечно, и ныне добродетель Русских, — заверял Измайлов, — но усилия, предпринимаемые любовью к славе и отечеству, дорого стоят слабым людям нашего времени»⁸³. В его версии сильное тело как репрезентант культуры представлялось частью не только славного прошлого, но и желаемого будущего России.

В контексте этих интеллектуальных настроений Антоновский не описывал «россиян» как исследовательский объект, а напрямую обращался к читателю — совокупному «русскому человеку» — с призывом хранить и беречь народный дух. Самой формой диалога он превращал его в субъекта, стоящего перед возможностью выбора групповой идентичности и вытекающими отсюда последствиями. При таком подходе остальные народы России оказывались в статусе объектов для познающего мир и себя в нем русского читателя.

И все бы хорошо, только гравюры Рота противоречили такого рода рассуждениям о русской нации. Во-первых, распознавание народа в них осуществлено через костюм, что на рубеже веков воспринималось как анахронизм. Во-вторых, в ротовском каталоге образов, идентифицированных как «русские», нет вообще. Если бы данный раздел Антоновского не был проиллюстрирован, это бы соответствовало западным описаниям политических народов. Графическое изображение костюма заведомо снижало цивилизационный статус объекта описания. Реагируя на такие способы архаизации, Э. Саид писал: «...Восточный человек изображен как тот, кого судят (как в суде), кого изучают и описывают (как в учебном плане), кого дисциплинируют (как в школе или тюрьме), кого необходимо проиллюстрировать (как в зоологическом справочнике)»⁸⁴. Однако в издании 1799 г. текст о «русских» сопровождается образами валдайцев, тульчан и калужцев. А ведь в рассуждениях Антоновского «русский» не является локальным объектом, а «русскость» — продуктом воздействия на человека окружающей среды. Таким образом, в данной книге под одной обложкой оказались две конфликтующие версии народа — графическая Рота и текстуальная Антоновского.

Вероятно, «наружные швы» предложенной интерпретации были очевидны читателям книги. Во всяком случае, тема необходимости иного показа империи в начале XIX в. стала постоянной в публицистике. Кроме недовольства имеющимися образами создание такого альбома стимулировалось признанием за образом важного познавательного и аксиологичес-



Портрет П.П.Свинина

кого значения. Гравюра виделась ответственной за формирование массовых представлений и этнических стереотипов. Именно поэтому патриотически настроенные интеллектуалы ставили в вину иностранным художникам распространение на Западе предрассудков против русских⁸⁵.

В предисловии к тексту и изданию собственных рисунков П.П. Свинин-сообщал, что лично ему мысль создать визуальное описание Отечества подсказал И.А. Каподистрия. «Любуясь однажды моими Казаками, Черкесами и особенно лихими тройками и другими картинами, в коих старался я схватывать черты Русских, граф сказал: «Вам бы следовало сыскать случай обозреть Россию с карандашом в руке». Сии слова электричеством проникли в мою душу», — признавался впоследствии художественный критик⁸⁶. Разговор этот, по всей видимости, состоялся около 1806 г. А когда два его участника встретились вновь в 1809 г., опытный дипломат написал от лица Свинина записку к великой княгине Екатерине Павловне — покровительнице российских интеллектуалов-патриотов. Павел Петрович сохранил ее и издал полностью на французском и русском языках в предисловии к своей последней книге.

Записка называлась «Мысль о живописном путешествии по России». В ней на трех листах дано обоснование государственной значимости позитивного визуального описания империи. Согласно законам дипломати-

ческого нарратива, текст начинается с одического провозглашения преимуществ Российской империи, порожденных ее геополитическими особенностями: «Государство безмерное, и отчасти неизвестное, объемлющее все климаты и богатства всех широт Земного Шара, народы, происхождения различного, коих нравы, обыкновения, обычаи погребены в бездне времен и пространств, места, достопамятные для Истории сих народов и для славы Монарха, ими владычествующего, прелестные виды, представляющие новые образцы для живописи и гравирования»⁸⁷.

Далее Каподистрия подарил великой княгине мысль о том, что «неведение» и «невидение» России вредят не только ее политическому имиджу, но и экономическому развитию⁸⁸. Серия привлекательных гравюр с костюмами, видами и бытовыми зарисовками могла бы сделать Россию объектом гордости для ее жителей и объектом заинтересованного внимания для иностранных переселенцев (что было весьма актуальной проблемой в связи с необходимостью колонизации присоединенных территорий).

По мысли Каподистрии, данный проект должен был быть реализован в виде издания гравюр с текстом, содержащим исторические, статистические и бытовые подробности⁸⁹. Граф признавал, что такого рода издания уже есть. Он даже упомянул о еще не состоявшемся, но готовящемся издании рисунков Е. Корнеева: «В скором времени, — писал он, предваряя, быть может, возражения, — должно появиться в Европе подобное сочинение, в котором труд и достоинство выполнения принадлежит Русским, но честь собрания отнесется к издателю, Баварцу, Барону Рехсбергу»⁹⁰. Между тем граф считал, что дело показа империи должно быть в руках правительства. И контроль над визуальным текстом не должен быть слабее, чем цензура над литературными сочинениями. Однако если в деле литературы власти могут ограничиться селекцией уже созданного, то в деле пропаганды визуального образа надо пойти по пути заказа.

Заказать изготовление соответствующего художественного продукта следовало человеку, не случайному в профессии и, главное, россиянину. Предыдущая практика заказа изображения империи иностранцам виделась ему порочной по нескольким причинам. Во-первых, заграничный художник а priori предубежден. Во-вторых, у него нет опыта длительных наблюдений, позволяющих показать осязаемое, но не очевидное. В результате иностранец в лучшем случае не создаст ничего нового, а в худшем — унизит Россию.

Опытный политик убеждал влиятельного адресата в том, что графические образы не фактографичны, что они способны передавать чувства художника зрителю. И эта способность предоставляет широкий простор для манипуляций⁹¹. Любящий Россию рисовальщик может выразить свои чувства через графические образы, а они, в свою очередь, будут вызывать соответствующие переживания у зрителя. Так в начале XIX в. российский дипломат сформулировал положение, впоследствии ставшее общим местом в искусствознании XX в. В 1900-х гг. гравер Н.З. Панов уверял, что

«душа художника ни в одном из искусств не запечатлевается так детально, так ясно со всеми ее переживаниями и тончайшими ощущениями игры творческой мысли, как в гравюре»⁹². И так, целью отечественного издания гравюр должно быть не знание, а мобилизационные чувства.

И уже от имени Свинына граф закончил письмо уверением в способности выполнить данное ответственное поручение и предложением на весьма скромных условиях собственных интеллектуальных услуг⁹³. По прошествии тридцати лет сам Свинын так отозвался о замысле Каподистрии: «Несмотря на краткость изложения, нельзя не узнать в ней сильного пера искуснейшего дипломата, нельзя не подивиться чистым, светлым понятиям иностранца о России»⁹⁴. В конце 1830-х гг. Каподистрия стал для российских патриотов иностранцем, но вряд ли он считался таковым во времена, когда занимал пост министра иностранных дел. В любом случае, в начале века на полуофициальном уровне речь шла о потребности получить «внутренний», исполненный любви к России взгляд на империю.

Более радикально настроенные интеллектуалы желали обрести не столько образ империи, сколько русской нации, полагая, что, как и все реально существующее, она должна быть видимой и, значит, доступной для показа. Вместе с тем проявления их интереса к формам и принципам этнической группности, к фольклору тогда еще не означали существования сформировавшегося национального дискурса или целенаправленного осуществления «национального проекта». Было лишь желание найти секулярный способ объединения «единоземцев». А на то, в какие художественные образы воплотилось это желание, оказывали влияние различные факторы, в том числе спор Карамзина и Шишкова о выразительных возможностях русского языка⁹⁵.

В предвоенное десятилетие полемика между ними и их приверженцами провела две культурные границы: «русский/славянский» и «русский/российский». В общих чертах А.С. Шишкову «русскость» представлялась местным вариантом варварства. Полемика противопоставлял ей «славянскость» как знак элитарной культуры, древней традиции, как символ благородства и одновременно концепт, связанный с духовностью и мудростью⁹⁶. Из синтеза бытовой «русскости» и высокого «славянства», по его предположению, могла родиться «российскость»⁹⁷. Для его оппонента Н.М. Карамзина «славянщина» — архаизм, омертвевший канон церковной культуры, сдерживающий естественное развитие «русскости», которую он считал живой практикой отечественной жизни. И хотя спор шел о вербальном языке, он затронул и визуальный тоже. Вовлеченным в интеллектуальную полемику художникам предстояло решить сложный вопрос: то ли современный русский человек должен иметь видимую связь со славянскими предками и иметь признаки славянской культуры, то ли «русский» является локальным вариантом современной европейской культуры и должен выглядеть западным человеком.

В начале века идейным центром для обсуждения этих вопросов стало Вольное общество любителей словесности, наук и художеств⁹⁸. Оно было создано группой молодых интеллектуалов в 1801 г., получило высочайшее утверждение в 1803 г., а прекратило свою деятельность в 1826 г. Многие писатели Александровской эпохи являлись членами Общества или были тем или иным образом связаны с ним. Кроме того, в его работе принимали участие представители провинциальных культурных центров, а также целый ряд российских ученых и художников.

Воспитанников Академии художеств в него привел кружок «остенистов», созданный А.Х. Востоковым — будущим основателем отечественного славяноведения⁹⁹. Примечательно, что многие участники данного кружка впоследствии обрели славу создателей русской живописи, пейзажа, карикатуры и скульптуры, то есть прославились национальными художественными проектами. Среди них — Е.М. Корнеев, И.И. Терехов, И.А. Иванов, С.И. Гальберг, Ф.Ф. Репнин¹⁰⁰.

Судя по всему, национальные темы в обоих объединениях рассматривались в связи с обсуждением произведений российских и западных мыслителей и художников. На предположение, что именно в Вольном обществе молодые рисовальщики получили заказ на визуальную репрезентацию империи и «русскости», меня навело изучение поэтических произведений и художественных «программ», написанных его лидерами. Тема «Кто есть русские в России?» звучит в них совершенно отчетливо. Так, в «Речи о просвещении человеческого рода» (1802) Востоков уверял, что идеальный сын Отечества — «просвещенный россиянин» — должен родиться в результате селекции лучших качеств, экстрагированных из разных народов. Видимо, по мысли руководителя Общества, подобно французам, русским предстояло стать гражданской нацией. К этой мысли подводили и официально изданные словари политической лексики.

В 1803—1806 гг. по повелению Александра I было выпущено издание, истолковывающее значения вошедших в русский язык иностранных терминов¹⁰¹. «Отечество, — объяснял его автор Н. Яновский, — есть *тело*, составленное из многочисленных семейств, которые все вместе образуют одно и то же политическое семейство»¹⁰². Здесь Россия предстает государственным объединением и воплощается метафорой «семья народов» во главе с отцом. В то же время если речь заходила о любви Отечества к подданным, то возникал антропоморфный образ матери: «Отечество любит, подобно чадолюбивой матери, всех своих детей»¹⁰³.

Кто же в такой интерпретации является истинным россиянином? Это патриот, «сын отечества, отчестволюбец, любитель отечества, рачитель, ревнитель о пользе отечества»¹⁰⁴. Кроме просто «патриота» словарь выделял — «настоящего патриота», который обнаруживается в несчастье, когда доказывает свою любовь жертвой¹⁰⁵. Соответственно, быть патриотом может не только человек на службе Отечества, но подспудно, в потенции —

любой житель страны. «Патриотизм есть естественен всем людям, — уверял Яновский, — нужно только знание произвести оной в них и питать»¹⁰⁶.

Примечательно, что в написанных участниками Общества программах для художников речь тоже шла о «сынах отечества», «одноземцах» или «единоземцах», «славянах», «подданных русского царя», «соотчичах», «россиянах», «россах», «славянороссах», «народе», но не о «русских» как этнической общности¹⁰⁷. Русский герой для большинства российских литераторов был героем всенародным. И поскольку участники Общества довольно плохо представляли, как показать его, то в поэтических опытах многие из них шли по пути конверсии — пытались наполнить этим смутным ощущением классицистические формы, меняя имена античных героев на отечественные, вводя в текст переводных пьес элементы русского фольклора и адаптируя исторический и культурный контекст античной поэзии к российским реалиям. — Так же предлагалось поступать и художникам — создавать национальных героев как русских севолов, геркулесов, курциев, гераклов¹⁰⁸.

«РУССКИЙ ВКУС»

Иначе аргументация разворачивалась в тех случаях, когда в основу рассуждений о «русскости» клались идеи немецкого романтизма. Тогда речь шла о «нации» как этнокультурной общности. В отличие от нейтрального понятия «народ», используемого в социальном или локальном смысле, народ-нация служила аксиологическим знаком, требующим личного отношения. В связи с этим надо было и показать характерные для нее костюм и тело, и наделить их такими значениями, чтобы ими можно было гордиться и идентифицировать себя с ними.

Но даже выбор «типичного» для «русского народа» костюма был непростым делом. С одной стороны, поскольку всю служилую Россию затронули указы Петра I о ношении иноземного платья и форменной одежды¹⁰⁹, с течением времени именно сельский костюм стал восприниматься как «русский» и одновременно «народный». С другой стороны, при явном наличии общих черт, в крестьянской среде не сложилось единого этнического костюма. Специалисты по этнографии народов России утверждают: «Обширность территории расселения, замкнутость отдельных мест, различное природное окружение и сырье, характер обычаев и условий существования были причиной возникновения многообразнейших вариантов одежды»¹¹⁰. Особенно различался женский костюм. Этнографы выделяют четыре основных комплекса женской одежды русских крестьянок: рубаха с поневою и головным убором-сорокой; рубаха с сарафаном и кокошником; рубаха с юбкой-андароком и рубаха с платьем-кубельком. Этим обстоятельством объясняется то, что женские персонажи в этнографических

сериях XVIII в. так сильно отличались друг от друга. — Почти по всей сельской России дети независимо от пола до 14 лет носили простую длинную рубаху. Такими они предстают и на рисунках.

Одежда крестьян-мужчин была более однообразной, нежели у женщин: рубаха (общеславянский элемент), порты и пояс. Порты шили, как правило, из полосатой ткани или набойки, из белой домотканины. Все эти вещи в XVIII и первой четверти XIX в. были ручного изготовления и домашней окраски. Поэтому ткань была, как правило, грубого плетения, а ее цвет был блеклым. В летнее время крестьяне почти повсеместно носили лапти поверх онучей — обвязанных вокруг ноги полос грубой ткани, которая крепилась специальными веревками — оборами. И цвет обор, и модель лаптей, и характер их плетения отличали руку мастеров из различных губерний империи.

Что касается национального тела, то здесь «любящие все русское» публицисты исхода XVIII в. столкнулись с еще большими трудностями выбора и отсутствием соглашений. Выделяя человеческие расы, Линней и Буало заверяли, что европеец растет в длину, а азиат — в ширину. Да и возрожденная античность демонстрировала зрителям физически мощные тела. Имея это в виду, Екатерина II заявляла: «Было время, в котором приказано было все заимствовать у датчан, потом у голландцев, потом у шведов, потом у немцев, но узкие кафтаны таковых *тел малых* не были впору *колосу нашему* (русскому народу. — *Е.В.*) и должны были исчезнуть, что и сбылось»¹¹¹. На рубеже веков отечественные элиты предпочитали видеть в дородности и рослости главный внешний признак «русской нации».

Эти представления отразились и в изобразительных искусствах. В 1797 г. Г.И. Угрюмов получил звание академика за картину, «представляющую богатыря Русского в глазах Великого Князя Владимира и других зрителей, вырывающего у разъяренного быка часть кожи из боку». «В богатыре, — одобритительно отзывались знатоки, — виден человек необыкновенный, сильный, поставление его и сочинение всей картины имеют много достоинств. Фигура богатыря нарисована прекрасно: смотря на нее видишь, что художник учился с Геркулеса Фарнезского. Для модели он употребил Татарины Юзея, который имел удивительную маскулатуру, и который, по совету Угрюмова, был принят в Академию натурщиком»¹¹². По всей видимости, рецензента не смущало греко-татарское происхождение русского богатыря на картине. Собственно, оно соответствовало тогдашним представлениям об этногенезе русского народа.

Что касается натуральных наблюдений, то очевидное разнообразие физического строения жителей России не давало однозначных свидетельств в пользу сильной и крепкой нации. Чтобы типизировать репрезентативный образ, П.П. Свиньин ссылался на идеальное прошлое. Он заверял читателей, что «в России в старину люди были несравненно крупнее. Это от того, конечно, что они жили согласнее с Русскою Природою. Есть, однако, и

дольше волости и деревни в при-Волжских Губерниях, в коих мужчины и женщины выше обыкновенного росту. Замечательно, что крестьяне сии ведут отлично трезвую жизнь и держатся старинных обычаев»¹¹³.

Субтильность и низкорослость остальных жителей империи он объяснял последствием их патологического и антипатриотического поведения. «У нас люди помелели ныне... — констатировал современное состояние дворянства П.П. Свиньин, — от развращения нравов, от удаления с час на час от всего отечественного, от излишнего обезьянства нашего! Перенимая нравы, обычаи и одежду южных жителей, не только расстроили мы здоровье наше, но моральными усилиями к подражанию ослабили умственные силы»¹¹⁴. Так же как для Шишкова, русские для Свиньина — это неграмотные, простоватые, бесхитростные, глубоко православные крестьяне, а не дворяне¹¹⁵.

Но помимо выбора природы для типизации¹¹⁶, трудность художественной задачи показать российскую нацию заключалась еще и в том, что от рисовальщика требовалась не документальность, а «правильная» проекция реальности: «Простой рисовальщик, хотя и изобразит видимый им предмет; но искусный живописец присовокупит к тому все то, что может усугубить подобие и восхитить чувства и разум»¹¹⁷. В этом смысле, как и в екатерининские времена, от костюмного художника ждали утопии, только не имперской с идеальным россиянином, а национальной. Соответственно, в отличие от Лепренса, творившего образ из идеальных черт, его младшим собратям по цеху предстояло найти тела, соответствующие представлениям российских зрителей о русской красоте. По всей видимости, эта задача актуализировала проблему заключения эстетического договора и вылилась в споры о возможности влияния зрителя на канон изображения.

Изданный в 1780—1790-е гг. «свод» академических правил зафиксировал существование «большого вкуса» (универсального и вневременного канона искусства) — и «особых вкусов» (канонов, принятых в данном регионе у данных народов). Признание единого для всех времен и народов «вкуса» позволяло утверждать наличие ядра всемирного искусства, знание которого делало зрителя «знатоком изящного». В свое время это ядро начал описывать еще Джорджо Вазари. В его трактовке художники были гениями, которые поднялись над временем, независимые от социальных обстоятельств, локальных культур и экономических условий. Каждый последующий гений развивал достижения предшественников, обеспечивая совершенствование «изящного».

В отличие от «изящного», «приятность» определяла изменчивое во времени художественное пространство, ведь зрительское удовольствие уже тогда признавалось результатом многих факторов¹¹⁸. Оно требовало и априорной любви тех предметов, образов и сюжетов, которые изображал живописец, и согласия с их интерпретацией. Соответственно, — «особый

вкус», по Иванову, это синоним «общего мнения», род договора между зрителями и художниками¹¹⁹. Из дальнейших рассуждений на эту тему видно, что в понятии «особый вкус» в неразделенном виде присутствовало и то, что в последующем будет названо «национальная школа живописи», и то, что подразумевает «эстетические предпочтения» зрителей или визуальную культуру народа.

И если большой вкус не учитывал художественные предпочтения потребителей, то местный канон, напротив, ориентировался на их эстетику. Описывая «большой вкус», учебники утверждали идею социального служения художника благу общества. Мастер представлял приятным все полезное и делал ужасным все вредное. Считалось, что социальное зло (к которому учебники относили «грубое невежество, зверский и упорный разум, или дурное сердце») проявляет себя внешне через «гнусность, производящую отвращение»¹²⁰. Добродетель же надо было показать так, чтобы зритель не мог в нее не влюбиться. Поэтому «большой вкус» виделся фильтром, позволяющим расширять территорию добра и не впускать в нее разрушительные начала¹²¹.

А вот «особый вкус» отражал локальные ценности и условия. В нем проявлялись «характерные черты» олицетворявших его народов. Следуя рекомендациям Д.А. Голицына, учебник Чекалевского делил мировое искусство на три «школы»: итальянская школа создала идеальные образы, фламандская или голландская реалистичные, а французская — экспрессивные. Иванов вслед за Р. де Пилем выделял римский, венецианский, ломбардский, немецкий, фламандский и французский «вкусы»¹²². В любом случае, деление основывалось на проявлении в художественном творчестве культурно-психологических различий народов.

В сводном виде они представлены в «Полной грамматике французского языка» Жана-Робера де Пеплие 1689 г.¹²³, которая на протяжении XVIII в. переводилась на многие языки и присутствует во всех переизданиях русского «Письмовника» Николая Курганова¹²⁴. Очевидно, на этот свод «общего мнения» и опирались тогдашние теоретики искусства при описании художественных «школ». Так, поскольку «всем известно», что французы эмоциональны и легкомысленны, их художественный стиль представлен как лишенный тщательности и продуманности. Итальянцы красивы и наблюдательны, поэтому их письмо отличается эстетичностью и совершенством форм. «Все знают», что голландцы и немцы грубы и педантичны, потому-то они изображают окружающий мир натуралистично. Таким образом, этнические стереотипы стали основанием для «национализации» художественных школ, вернее, для обозначения техники художественного письма как «национальной особенности».

Как видно из учебников, на рубеже веков «русского вкуса» или «русской школы» еще не было. Отечественным любителям изящного очень бы хотелось ее иметь и представлять, однако они не обладали соответствующими

основаниями: признанными за «русским народом» характерными чертами и их проявлениями в художественных произведениях местных авторов. Все, что смогли сделать в конце столетия теоретики искусства, — это письменно зафиксировать периферийную роль России в общеевропейском художественном процессе посредством составления списков «отличных» российских художников. Но даже эта процедура потребовала размышлений о том, кого и на каких основаниях следует включать в мемориальную зону. Поскольку основания не были определены, то ответы получились разные. Например, И. Виен (1789) назвал Г.И. Козлова, А.П. Лосенко, П.И. Соколова и И.А. Акимова¹²⁵, а Чекалевский — А.П. Лосенко, Г.И. Скородумова, М.М. Иванова, С.Ф. Шедрина, П.И. Соколова, И.А. Акимова¹²⁶. Даже при ограниченности тогдашнего выбора видно, что российское представительство в этих учебниках было не исчерпывающим, а выборочным. Например, в отличие от Вьена в списке Чекалевского нет произведений Козлова (хотя тот и был адъюнкт-ректором Академии) и не упомянуто имя Д.Г. Левицкого, вошедшего тогда в зенит своей славы.

Несмотря на старания мастеров, сохранить за искусством статус эзотеричного знания становилось все труднее. После издания учебных пособий и переводных сочинений по искусству ими могли воспользоваться уже не только учителя и воспитанники Академии, но и многочисленные преподаватели, а также ученики рисунка в военных школах, гимназиях, народных училищах, семинариях и Московском университете. Это увеличило круг людей, считающих себя «знатоками изящного». С одной стороны, данная коммуникативная ситуация расширила пространство действия академического канона, а с другой, популяризация сделала этот канон уязвимым, поскольку открыла для интерпретаций.

«Вкус» стал обсуждаться в российском обществе, в том числе посредством публикации специальных «речей». А заказ на художественные произведения отныне воплощался не только в форме прямого торга, но и опосредованно, в виде литературных «программ» для художников. Развитию данной практики способствовали журнальные обзоры выставок и публикация рецензий на произведения искусства, обсуждение эстетических проблем в литературных объединениях и салонах.

Изданные в начале столетия «речи» позволяют реконструировать взгляд на графические образы более массового, чем академическая корпорация, современника, выделить критерии, которыми он руководствовался в оценке художественных произведений. Судя по приводимым в них прямым и скрытым цитатам, россияне столкнулись с проблемой адаптации и примирения на российской почве западноевропейских версий «идеального».

В основе рассуждений большинства начинающих теоретиков искусства лежал западный канон искусства в версии Шардя Батто (abbé Charles Batteux, 1713–1780)¹²⁷. Французский теоретик настаивал на том, что объек-

том изящных искусств должно быть только прекрасное. И поскольку античность была золотым веком искусства (до нее художественный вкус еще не образовался, а после — испортился), то, срисовывая «антики» (общеевропейскую классику), художник мог встать на кратчайший и верный путь создания прекрасного. И тут мнение Батто было полностью созвучно мнению российских академиков. А вот в вопросе об отношении к потребителю Батте был явно за учет его желаний. Он видел в зрителе фактор развития искусства и потому призывал воспитывать в нем изящный вкус. И поскольку просветительские призывы оправдывали участие непосвященной публики в делах искусства, они раздражали академиков.

Почти все авторы призывали художников улучшать жизнь. При всем том они хотели, чтобы созданный образ не отрывался от реальности: «Вымышленное для удовольствия должно походить на истину»¹²⁸. Правда, понятие «истина» для того времени было двойственным: оно подразумевало и похожесть, и суть вещей (их символические значения) одновременно. Вполне вероятно, что имелась в виду и та и другая семантика (к началу XIX в. оптика российского зрителя фокусировалась уже не только традицией византийской иконы (подобие), но и барочной традицией (игра смыслами)), хотя натурализм явно не подразумевался. Внешне красота могла проявляться в зрительском восприятии объекта как приятного, грациозного, совершенного, а также гармоничного и разнообразного¹²⁹. Соответственно, образ надо было творить из имеющегося в природе материала: найти для этого в реальности «приятные и грациозные» типы и сделать их «гармоничными» (если надо, то поправить «натуру», обогатив ее надындивидуальными свойствами).

Расхождения с прописанными в учебниках правилами ощутимы в рассуждениях поклонников Ж.-Ж. Руссо. Увлеченные идеей — естественной красоты, интеллектуалы призывали художников изображать жизнь и людей простыми и не испорченными цивилизацией, выражать через тело (то есть форму) их внутреннее достоинство и присущее благородство души (то есть свойства)¹³⁰. Благодаря этому достойными кисти художника признавались не только объекты «чрезвычайные», но и обыденные.

А желание совместить канон «идеальной формы» с утверждающейся парадигмой экспериментального знания породило амбивалентное стремление зрителей получить достоверную фиксацию окружающего мира (что потребовало натуральных зарисовок) и в то же время обрести дидактически ориентированную проекцию действительности (что проявилось в признании приоритета литературного образа). Соответственно, художникам рекомендовалось обращаться за вдохновением к «истории, баснословию, образам жизни, идеалам и даже самой Природе»¹³¹, но предпочтительнее к литературным образам. В деле познания визуальный образ расценивался как самодостаточный и даже не до конца описываемый словом, а вот в деле просвещения он представлялся вторичным по отношению к литера-

турному. Не имея западного опыта борьбы за автономию живописного искусства от слова, отечественные любители изящного не видели в подчинении одного языка другому опасности и шли на это без дополнительных оговорок. К тому же оно позволяло им управлять образами.

Попытки интеллектуалов навязать свое видение прошлого соотечественникам и их стремление создавать культурные иерархии воплотились в издании специальных «программ» для художников. В XVIII в. «программы» с описаниями сюжета картины или скульптуры на историческую тему составляли либо заказчики, либо сами академические наставники. Но на рубеже веков инициативу в деле формулирования заказа у академиков перехватили частные, не входящие в академическую корпорацию «любители изящного» — поэты и философы.

Сначала речь в них шла о необходимости создать «храм», или сонм отечественных героев. К такой идее российский читатель был подготовлен чтением западноевропейских трактатов. Один из них, «Храм всеобщего Баснословия, или Баснословная история о богах египетских, греческих, латинских и других народов», переведенный с латинского языка И. Виноградовым, выдержал в XVIII в. несколько переизданий¹³². Более узкий круг интеллектуалов читал французский оригинал трактата «Храм благочестия или избранные черты из житий святых и деяния добродетельных мужей и жен, прославившихся в христианстве»¹³³.

Судя по всему, инициатива создания аналогичного западному, но российского легендария исходила от круга участников ВОЛСНХ. Пытаясь компенсировать отсутствие отечественного нарратива, а также установить преимущество военных доблестей и славы, члены Общества заказывали создание храма, наполненного памятниками благочестивым и мужественным героям. Примером тому — трактат Павла Львова «Храм российских Ироев от времен Гостомысла до царствования Романовых». Фрагменты из него автор начал печатать еще в 1801 г. Тогда в журнале «Иппокрены» он дал описание памятников Юрию Долгорукову, А.В. Суворову и Д.М. Пожарскому, а в 1802 г. в «Новостях русской литературы» появились описания памятников графу П.А. Румянцову-Задунайскому, князю Г.А. Потемкину-Таврическому и М.В. Ломоносову. Физически в ландшафте российских столиц все они появятся намного позже, но задолго до их материализации образы отечественных героев поселились в воображении современников.

Львов призывал создать художественную проекцию социально желаемого прошлого, которая бы питала патриотические чувства в соотечественниках¹³⁴. В его версии Отечество представлялось сакральным объектом, требующим поклонения и защиты. Соответственно, «русские люди» виделись союзом богатырей, охраняющих божество. В сонм святых включались те, кто воинским подвигом доказал ему преданность и верность, за что им полагалось бессмертие и «искусственное» тело (коммеморативные произведения искусства).

А на следующий год альтернативную программу для художников издал другой участник ВОЛСНХ¹³⁵. В отличие от своего коллеги, А.А. Писарев призывал не воплощать подвиг в аллегорических фигурах, а создавать достоверные образы национальных героев. И поскольку они должны были стать своего рода научной реконструкцией, текст представлял собой компендиум из летописей и исторических сочинений, содержащий описания реальных и легендарных персонажей русского прошлого. Указывая на труды немецкого романтика И.И. Винкельмана, А.А. Писарев уверял, что в идеале «надобно, чтобы зритель не по Истории узнавал содержание художественного произведения [то есть догадывался о значении его символов и аллегорий. — *Е.В.*]; но чтобы оно само напоминало [рассказывало. — *Е.В.*] ему историческое событие»¹³⁶.

Так посредством «программ» формулировался заказ на «русскую тему» в искусстве. Свое право на это любители изящного аргументировали заботой о просвещении соотечественников — всех тех, кого Академия исключала из поля художественных отношений. По всей видимости, изучение фольклора и интерес к доимперскому прошлому еще не породили осознания истории как судьбы нации. Изданные в начале XIX в. программы указывают на желание авторов увидеть долю участия России в цивилизационном процессе и пройденный ею путь в прогрессивном историческом времени. Многим их создателям отечественное прошлое виделось статичной панорамой, вмещающей разновременные события и героев. В этом контексте определение «русский» служило полным аналогом категории «российский».

ЭТНОГРАФИЧЕСКИЕ ПОРТРЕТЫ

В разных жанрах ответы на смутно выраженные желания и заказы соотечественников дали почти все художники, участвовавшие в ВОЛСНХ, в том числе Е.М. Корнеев. После появления в продаже его альбома «Народы России» (1812) европейская культура обогатилась российским опытом графического описания человеческого разнообразия¹³⁷. Он отличался от известных до этого «русских костюмов» не только качеством рисунков, но и обстоятельствами создания. Его реализация стала итогом сотрудничества Корнеева с баварским семейством Рехбергов. Талантливый график создал серию рисунков, гравер Е. Кошкин подготовил их тираж, а Карл Рехберг написал этнографический по характеру текст и профинансировал публикацию. Альбом вышел в Париже в разгар войны 1812 г. Современные этнографы считают научный уровень текста довольно низким. Но в начале XIX в. издание быстро раскупалось европейскими читателями. Судя по всему, коммерческий успех ему обеспечил не текст, а гравюры. Проживший много лет в Европе П.П. Свиньин сообщал российским читателям,

что Е. Корнеев известен в мире «с самой выгодной стороны роскошным творением о России»¹³⁸. Однако вплоть до последнего времени имя его не числилось в анналах отечественной классики. Заслуга его переоткрытия принадлежит искусствоведу Н.Н. Гончаровой, которая атрибутировала многие его рисунки и воссоздала творческую биографию художника¹³⁹.

В двух томах альбома собраны изображения обитателей Российской империи от Тавриды до Тихого океана. Это 96 гравюр, выполненных в технике цветной акватинты и отличающихся друг от друга по композиционному решению. Есть среди них однофигурные сцены, где персонажи застыли в станковой позе, позволяя зрителю рассматривать их костюм («Киргизский султан», «Томский татарин», «Монгольский лама», «Братская татарская девка», «Черемиска», «Черкес Закубанец»). Есть театральные сцены-композиции из двух и более фигур. Есть и жанровые гравюры, где показано действие.

К сожалению, сохранившиеся письменные документы не позволяют воссоздать рождение и реализацию данного замысла в деталях. Литература, официальная документация, записи мемуаристов имеют характер не прямых, а скорее косвенных свидетельств. И только в сочетании с визуальными источниками они позволяют провести реконструкцию того, из чего и как художник создавал народные образы.

Корнеев не был любителем в искусстве. Он учился в Академии художеств в ту пору, когда в живописи возобладали ренессансные критерии правильности. Признавший их рисовальщик стремился утвердить значимость человеческой личности; стимулировать интерес современников к «другим» и к внешнему миру; убедить их в том, что мир подчиняется естественным законам (то есть научно выявленной логике); и в то же время подтвердить, что в человеке есть божественная печать, гармония и тайна¹⁴⁰.

Кроме того, на созданной им версии человеческого разнообразия сказалось обучение в классе исторической живописи. Его руководитель Г.И. Угрюмов требовал от учеников достоверности и внимания к культурно-историческому контексту сцены, показа времени как полноправного ее участника. Эта выучка у Корнеева осталась на всю жизнь. Он неизменно был предельно реалистичен в деталях. Каждая вещь в его рисунках тщательно продумана и служит раскрытию образа.

Необычным для карьеры академического художника было то, что, будучи воспитанником исторического класса, свои основные произведения Корнеев создал в технике графики — в костюмном и видописательском жанрах, а также в жанре карикатуры. Такое «опрошение» вряд ли было случайным. Н.Н. Гончарова считает, что этот выбор стал результатом его особого интереса «к внутреннему миру индивидуального человека и многообразию стихии человеческих чувств»¹⁴¹. Данный вывод исследовательница сделала на основе искусствоведческого анализа графических образов. Он подтверждается и анализом дискурсивного контекста корнеевского творчества.



Е.М.Корнеев «Японец». 1809



Е.М.Корнеев «Китайские купцы». 1809

Судя по названиям некоторых рисунков (например, «Физиономии разных народов»), а также по вниманию к антропологии лица, Корнеев еще в Академии познакомился с работами европейских физиогномистов. Особенно тщательно их штудировали портретисты и творцы исторических полотен. Каждый воспитанник этих классов знал, «что в то время как сплываемый берет на себя вид смеющийся, глаза сжимаются, конечности рта и ноздри возвышаются, щеки поднимаются, а брови отходят одна от другой; но если он приемлет на себя печальный вид, то все оныя части производят противное действие. Поднятые брови придают лицу вид важный и благородный; но избавляющий удивление, когда оне дугою»¹⁴². Такой свод практических правил передавался изустно от учителя к ученику, фиксировался в учебных пособиях.

Впрочем, не только служители искусств использовали физиогномические конвенции и старались дополнить их новыми открытиями человеческих тайн. Литература второй половины XVIII в. изобилвала ссылками на них. Описывая черты лица совершенного человека, автор цитировавшегося уже трактата об идеальном Мелинте уверял:

Личное изображение [физиономия. — *Е.В.*] есть сокровенное письмо природы, которое без сомнения имеет некоторое согласие со всем человеком. Когда б мы оныя письмена разумели, то б много тайностей узнать могли. Но кто может разобрать письмо скрытными литерами написанное, не имея к тому ключа? Скажет ли кто, что оныя литеры ничего не значат?¹⁴³



Френологический атлас



Визуальные указатели возраста и социальной среды

Западный зритель умел их читать благодаря многовековому опыту созерцания портретов, фресок, настенных росписей, гобеленов, посуды. Однако россиянин не был так искушен в искусствах. В этой связи отечественному художнику предстояло самому овладеть техниками показа внутренних качеств человека и объяснить зрителю, как эти «литеры» читать. В последнем ему помогала публицистика Александровской эпохи, описывающая произведения искусства и разъясняющая их визуальные знаки¹⁴⁴, а также заказывавшая художнику готовые интерпретации.

В конце XVIII столетия в различных литературных жанрах отечественные писатели утверждали зависимость лицевой мимики человека от «характера» или «нравов» его группы. Опираясь на это убеждение, поэты при-

писывали физиономии того или иного народа определенные культурные свойства:

На то я искренно скажу тебе в ответ,
 Что радости нет быть соседом Кабардинцов,
 Татар, Калмык, Черкес, Чеченцев, Абазинцов,
 У коих головы обриты до гола.
 Их лица дикие покрыла тускла мгла,
 У них крутые лбы, у них глаза кровавы;
 Их лица вывеска, что их суровы нравы¹⁴⁵.

Однако только художник мог перевести литературные опыты в пространство массовой культуры, превратить, например, поэтические образы в разговорные топосы и этнические стереотипы.

Корнееву, безусловно, было легче предложить соотечественникам живописную Россию и дать физиогномический портрет ее народов, чем его иностранным собратьям. Во-первых, он знал о таком желании. Во-вторых, неспособность многих путешественников объясняться с туземцами (в том числе с русскими) на общем языке, действительно, побуждала их к сосредоточению на описании визуальных наблюдений, к акценту внелингвистических аспектов культуры. А этого для физиогномических опытов на российском материале было недостаточно. И в-третьих, он имел необходимую для того профессиональную подготовку. Отправляясь в путешествие, Корнееву предстояло не только сравнить костюмы жителей империи и тем самым выявить новые народы, но и графически воплотить фантазии своих соотечественников.

Вдохновленный почерпнутыми из книг и личного общения идеями, исполненный намерения стать первооткрывателем, в 1802 г. талантливый выпускник Академии художеств отказался от престижной зарубежной стажировки и записался в российскую экспедицию. Один год ее участники посвятили исследованию Сибири, второй — волжским землям и Кавказу, в течение третьего описывали Крым, Турцию, Грецию и Республику Семи Ионических островов.

По возвращении из таких поездок любой художник тратил несколько лет на то, чтобы сделать с привезенных эскизов «чистые рисунки» и подготовить их либо к хранению, либо к гравированию. С помощью друзей-сокурсников Корнеев изготовил 63 беловых рисунка и перевел их на металлические доски. Отпечатанный с них альбом, обнаруженный Н.Н. Гончаровой, имеет название «Собрание костюмов» и существует, по-видимому, в единственном экземпляре. Корнеев показывал его друзьям, участникам Вольного общества, заинтересованным коллекционерам. Как явствует из записки «О живописном путешествии по России», «Собрание костюмов» видел и граф Каподистрия. Возможно, дипломат высказал свое мнение об особой репрезентативной ценности такого проекта для России не только Сви-



Б. де ла Траверс «Соколиная охота». 1780-е гг.

нью, но и Корнееву. Однако Александр I желания издать его не выразил, ограничившись ценным подарком художнику.

Профинансировать тираж альбома и его выход в лучшей граверной типографии Парижа Корнееву предложил баварский посланник в России барон Карл Рехберг — коллекционер акварелей и гравюр на «русские темы». Получив выгодное во всех отношениях предложение, художник переехал вместе с благодетелем в Мюнхен, где два года (1810—1812) работал над экспедиционными эскизами, следил за работой граверов, раскрашивал их отпечатки, обсуждал текст с издателем и его братом этнографом.

Для парижского издания ему пришлось взять из своей коллекции эскизов только образы российских подданных. В результате отбора из 63 гравюр «Собрания костюмов» (1809) остались 42, остальные 54 композиции Корнеев создавал в Мюнхене заново, в том числе и весь «русский» комплекс. В связи с этим он обобщил в данном издании не только свой собственный эмпирический опыт, но и опыты других рисовальщиков народного быта. Так, для описания «сибирских сцен» ему пригодился альбом неизвестного художника, жившего в Сибири; корнеевская «Русская баня» — это интерпретация одноименной гравюры М.М. Козловского, «Мордовская девка» взята художником из альбома Рота, но облагорожена и помещена в интерьер избы; «Тунгусский шаман» показан им со спины, так же как в одноименном рисунке Гейслера; черкес, кабардинец, киргиз и калмык воспроизведены с гравюр Ж.Б. де ла Траверса «Черкесский хан», «Князь Малой Кабарды», «Калмыцкий лагерь» и «Киргизская беркутовая охота». Наконец, композиция листов «Русская свадьба», «Русская пляска» и «Погребение» повторяет сюжеты гравюр Аткинсона «Свадьба», «Голубка» и «Похороны». Но Корнеев не был простым копиистом. Он интерпретировал заимствованные образы, пропуская их через собственное представление о смысле человеческого разнообразия.



Е.М. Корнеев «Братская татарская девка». 1813



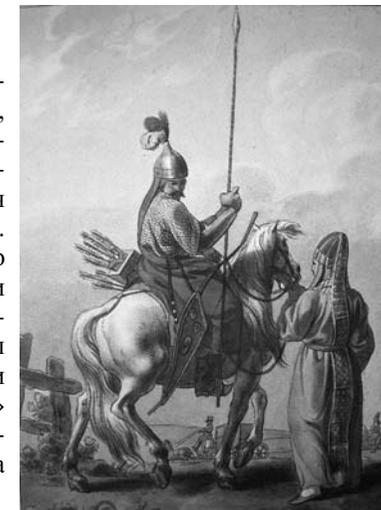
Е.М. Корнеев «Калмыцкая девка». 1809

Судя по гравюрам, его видение многонародной империи стало своеобразным синтезом западноевропейских этнических стереотипов, отечественных представлений об отличиях народных групп и собственных фантазий на эту тему. Особенно сильно влияние фантазии сказалось на его образах Востока. В унисон западным утверждениям о его архаичности¹⁴⁶ Корнеев изображал «восточных людей» седовласыми старцами. Мудрецами с убеленными сединами бородами в его гравюрах предстают евреи, индусы, персы и монголы. Их внутренняя связь с иудаизмом (еврей в кипе), буддизмом («Индийский брамин»), исламом («Богослужбная пляска дервишей Мевлевисов») передана ритуальными головными уборами и погруженностью в соответствующие религиозные обряды. Кроме того, Корнеев наделил эти образы теми культурно-психологическими свойствами, которые были им приписаны в колониальной литературе. Например, индусов — он изображал в соответствии с британским представлением о консерватизме и созерцательности жителей колониальной Индии¹⁴⁷. Что касается обитателей российского востока, или, как их тогда называли, «азиатцев», то их образы, напротив, молоды — и свободны от конфессиональной зависимости. Правда, в соответствии с западным представлением, почти всех их, независимо от исповедания и локализации, Корнеев идентифицировал как «татар» («телеутские татары», «братские татары», «катчинские татары», «казанские татары», «крымские татары», «томские татары»).

Разделяя представления о народах как о различающихся по стадиям развития автономных культурах, художник писал жанровые сцены с ха-

Е.М. Корнеев «Башкирцы». 1809

рактерными для данной группы ритуалами: скачки на лошадях для татар, охота с беркутом для киргизов, бег собачьей упряжки для камчадалов, шаманский танец для алеутов, оленья упряжка для якутов, танец черкесов. По законам жанра этнографического портрета он дополнял композиции ландшафтными подробностями, используя для этого известные гравюры (панорама Казани М. Махаева, сепии Ж.Б. де ла Траверса «Соколиная охота» и «Калмыцкий лагерь») и воспроизводя специфические для данного народа вещи («Идолы братских татар»).



Изучение комплекса корнеевских рисунков позволяет прийти к заключению, что художник представил зрителю современный ему «русский» взгляд на окружающий мир и собственную империю. Судя по анализу его гравюр, для него такой взгляд значил осведомленность смотрящего и достоверность изображения. Для его создания он искал новые способы видения и типизации. Академические учителя учили его тому, что человеческое тело представляет собой сочетание форм, находящихся у каждого отдельного человека в различном соотношении. И поскольку изучить все встречающееся в природе разнообразие не представлялось возможным, они давали ученикам некий общий модуль, сравнивая с которым конкретного натурщика можно было бы передавать индивидуальные отличия. Конечно, Корнеев владел этим «модулем» (в его рисунке «Изведение грешников из ада» конца 1790-х гг., а также в «Русской бане» он очевиден), но в жанровых сценах художник предпочел опираться на эмпирический опыт (свой и чужой), зафиксированный в эскизных зарисовках.

Физически оказываясь внутри того или иного человеческого локуса, он приступал к его изучению в режиме «включенного наблюдения». Вряд ли следует относить это исключительно за счет прозрений Корнеева. Как отмечал президент Академии художеств А. Оленин, странствующему рисовальщику были свойственны специфические «навыки в упражнениях и занятиях»¹⁴⁸. В силу своего положения ему приходилось быть исследователем-антропологом, внимательно всматривающимся в людей. Именно это дало Корнееву целый ряд находок. Так, эффекта признания за показанным народом культурной оригинальности он добивался посредством отказа от условных или театральных поз, через установление этнографи-

чески верных «поставлений». Для этого емугодились не только собственные эмпирические знания, но и опыт крестьянских кустарей. Примером их «соседского» взгляда может служить костяная композиция «Ненецкая стоянка», изготовленная в конце столетия архангельскими умельцами¹⁴⁹. У всех стоящих вертикально мужских фигурок ноги согнуты в коленях, а у сидящего на санях мужчины они непривычно широко разведены. Такие жесты являются продолжением движений персонажей по управлению оленьей упряжкой. Так же изображал оленью повозку с камчадалами и Корнеев.

Паноптического эффекта художник достигал, меняя расстояние между точкой наблюдения и натурщиком. Персонажи в альбомах Корнеева либо смотрят друг на друга, либо, поставленные фронтально, настороженно и издалека глядят в глаза ценителю искусства. Художник самоустраивался из процесса видения, ставя зрителя в ту точку, откуда он сам смотрел на мир, означивая сам себя, свое воображаемое, свою зеркальность.

В отличие от своих предшественников, Корнеев гораздо больше внимания уделял передаче экспрессии. Очевидно, профессиональная подготовка и участие в ВОЛСНХ подтолкнули его к поиску художественных средств для выражения психологического характера народа, к обнаружению его эмоционального строя. Согласно правилам физиогномического чтения, его албанцы сосредоточенны, башкиры суровы, калмыки и турки азартны, казанские татары стремительны.

В рисунке «Физиономии разных народов» (1809) художник отказался от костюма и вербальной идентификации. Из лиц и головных уборов он составил коллективный портрет человеческого мира. Весьма привлекательно выглядящий коллаж интертекстуален. Лицо киргиза является воспроизведением соответствующего образа с листа «Киргизский султан». Китаец скопирован с гравюры «Китайские купцы», индус фигурирует в рисунке «Индийское идолослужение». Здесь же представлены лица жителя острова Корфу, японца, «братского татарина», еврея. В отличие от прочих персонажей, образы японца и еврея не требовали специальных идентификаций. Они опознавались зрителями благодаря частому воспроизводству в рисунках, созданных европейскими антропологами и физиогномистами XVIII в. К началу XIX в. выражение «еврейская физиономия» было знаком, свободно конвертируемым из вербального в визуальное пространство¹⁵⁰. Оно порождало в воображении образ ашкенази-талмудиста. А вот устойчивого понятия «русская физиономия» в западном визуальном словаре еще не было.

Из двадцати одного персонажа гравированного коллажа пять представляют собой женские лица. Но семантическим ядром данной композиции являются лишь два из них. Они выделяются центральным положением внутри портретного тондо и особенно контрастно-белым цветом кожи и направленным на зрителя прямым взглядом. Одно из них — лицо кавказской женщины. Согласно трудам И.Ф. Блюменбаха, кавказские женщи-



Е.М.Корнеев «Физиономии разных людей». 1809

ны считались идеальным воплощением черт европейской расы¹⁵¹. Второй персонаж идентифицировать документально мне не удалось. Но схожесть их черт указывает на «европейское происхождение» обеих женских головок. Вероятно, в данной гравюре они символизировали европейскую часть многоликого мира. В гравюре они композиционно уравновешены головами восточных старцев — еврея, перса, индуса и монгола. Периферию по отношению к данному ядру образуют головы представителей других народов мира. Таким образом, человеческое многообразие было упорядочено в творчестве Корнеева в форме тондо, состоящего из народов-культур.

Барон Рехберг вербализовал эту же мысль своего русского компаньона следующим образом:

Сколь много различных наций, религий, языков, нравов собрало под своим кровом огромное государство Российское! Сколь различны их внешний вид, образ жизни, одежда, речь, взгляды! Сколь велики различия, например, между литовцами и клмыками, русскими и самоедами, финнами и кавказцами, алейтами и казаками!.. И все эти народы, все эти племена, все эти орды, отделенные один от других расстоянием в сотни верст и еще в большей степени своими нравами, обычаями, повинуются одному правительству, почитают общего Государя¹⁵².



Е.М. Корнеев «Гребенской казак». 1813

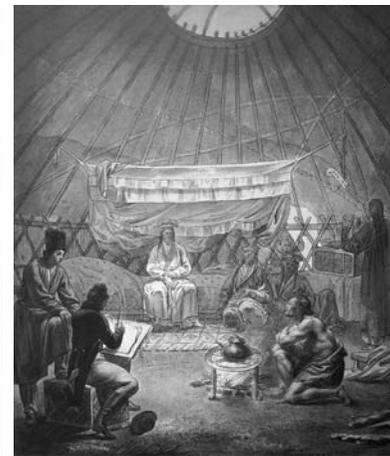


Е.М. Корнеев «Русские крестьяне». 1812

Что касается «русских сцен», то из экспедиций по северу, востоку и югу страны Корнеев, судя по всему, не привез соответствующих эскизов. Между тем, переориентация на западного читателя потребовала введения в визуальное пространство России «русского народа», о существовании которого зрители уже знали по гравюрам Лепренса, де ла Траверса, Портера, Кларка, Аткинсона и Гейслера. Для его описания Корнеев воспользовался гравюрами Аткинсона, которые переработал с учетом собственного представления о «русскости». Благодаря этому у нас есть возможность проанализировать его воспроизведения как оригинальную интерпретацию.

Композиция гравюры «Русские крестьяне» составлена из двух женских и одного мужского персонажа, представленных в полный рост. Мягкая драпировка складок одежды и ее яркий насыщенный цвет выдают дорогую, не домотканую ткань. У мужчины на голове черная шляпа с широкими полями. На женщинах — сшитые из тонкой ткани рубахи, сарафаны и душегреи, туфли. На жесткую основу головного убора накинута дорогая платки. Все эти элементы традиционной одежды можно найти в гравюрах Аткинсона «Молочницы с Охты» и «Сельский сход». Только в версии Корнеева, благодаря технике облагораживания цветом, они обрели иное качество, превратившись из «подлого люда» в «сельских обывателей».

В сюите данного художника цвет перестал применяться только для необязательного раскрашивания. И это, как считает Н. Молева, «совпало с национальной художественной традицией в иконописи»¹⁵³. Подобно иконописцам, Корнеев использовал цвет как самостоятельное средство показа типических качеств натуры. В связи с этим он не мог допустить

А.Г. Убиган
«Русская свадьба». 1820-е гг.Е.М. Корнеев
«Внутренность калмыцкой юрты». 1809

произвольного расцветивания гравюрных отпечатков несведущими людьми, а потому сам раскрашивал их. В авторской версии колер одежды обрел познавательное и идентификационное значение. К тому же зритель воспринимал яркие насыщенные тона как признак социального благополучия.

Тела же корнеевских «крестьян» выдают их «голландско-итальянское» происхождение: миндалевидные глаза, антикизированный профиль, длинные пальцы, нежная кожа рук. «В русских народных сценах — констатирует Н. Гончарова, — Корнеев еще сильно связан классицистическими канонами. Народные типы напоминают академических натурщиков, лица их маловыразительны, русские одежды чем-то неуловимо походят на античные, юные крестьянки сентиментально грациозны»¹⁵⁴. Однако такой вывод можно сделать, только придерживаясь ретроспективного взгляда на историю искусства. В сравнении же с костюмными и жанровыми гравюрами XVIII в. корнеевские образы выделялись не этим, а портретностью. Зритель рассматривал не костюмы, а портреты народов.

Что же он мог прочесть в них, опираясь на физиогномические правила? Русский человек был добротен и чисто одет, и, следовательно, чисты были его помыслы и душа. Он честен и добродетелен, о чем свидетельствуют его развернутые плечи и прямой взгляд. Он добр, как бывает добрым здоровый и сытый человек с хорошим цветом лица. Его непринужденные позы говорят о пристойности.

Корнеев был реалистичен в деталях, что не мешало ему отбирать для изображения лучшее. Его села (еще более, чем в гравюрах Лепренса) выглядят богатыми, а дома — крепкими. Его крестьяне окружены детьми,



Х.Г. Гейслер «Гейслер, рисующий татарскую девушку». 1793



Е.М. Корнеев «Русская свадьба». 1812

домашними животными (свиньи, собаки, петухи и куры), изображены на фоне повозок, отнюдь не ветхой домашней утвари. Благодаря такой тактике, зритель увидел русский народ молодыми, здоровыми, красивыми, довольными жизнью сельскими жителями, обвателями цивилизованными и вполне достаточными¹⁵⁵.

При рассматривании «русского комплекса» привлекает внимание то, что крестьяне изображены художником не индивидуально (например, за работой), а коллективно участвующими в венчании, похоронах, играх, танцах, праздниках и прочих развлечениях. Очевидно, Корнеев был солидарен с Лепренсом, Гейслером и Аткинсоном и стремился показать народ как культурную общность, соединенную специфическими для нее ритуа-



Е.М. Корнеев «Русская пляска». 1812



А.Г. Убиган «Русская пляска». 1820-е гг.

лами. Привлекательность образов и разнообразие жанровых сцен создавали у зрителя ощущение богатой культурной традиции.

Подчеркивая «внутренний», пристрастный взгляд на реальность империи, Корнеев ввел в некоторые рисунки свой автопортрет для участия в изображенной сцене. Присутствие фигуры художника в композиции рисунка было традицией костюмного жанра. Как правило, он играл в сцене роль «интервьюера» или «камеры» («Гейслер, рисующий татарскую девушку»). Такую же роль играет фигура Корнеева в «нерусских» сценах («Внутренность калмыцкой юрты», 1809). В русском же комплексе он присутствует не как исследователь, а как полноправный участник народной жизни. Например, в переработанной с оригинала Аткинсона гравюре «Погребение» он воплощен в фигурке любопытного юноши, выглядывающе-

го из-за спины православного священника. Благодаря такому «поставлению» зритель оказывался не просто пред «очами» репрезентируемого объекта и в стороне от происходящего там ритуала, а вовлечен в действие.

Еще более концептуальны изменения, внесенные Корнеевым в аткинсоновский сюжет «Русская свадьба». Современному зрителю гравюры британского графика известны не столько в авторском исполнении, сколько в литографических копиях. Представляя одну из них на выставке 2002 г., специалист по русским гравюрам М.А. Пожарова выделила «искажения», внесенные в оригинальную композицию французским рисовальщиком А.Г. Убиганом¹⁵⁶. Убедительно объяснить их ей не удалось. Поскольку Убиган переносил на литографический камень графический оттиск, его версия представлена в зеркальном отражении (в обратном развороте)¹⁵⁷. Но смущает не это. У Аткинсона «Русская свадьба» описывает венчание дворянской пары, а в литографии Убигана — это крестьянский обряд. И было непонятно, зачем французскому художнику понадобилось «опрошать» исходную композицию, где он искал и находил иконографические сведения для таких изменений.

Я полагаю, что Убиган перенес на литографический камень не гравюру Аткинсона, а ее интерпретацию в исполнении Корнеева. Это Корнеев заменил европейскую одежду дворян на традиционный крестьянский костюм, а также надел венцы на головы брачующихся (в оригинальной гравюре их держат свидетели). Это он поместил на первый план стоящую на коленях крестьянку-старовера. И сделал он все это расчетливо и намеренно. Крестьяне — важный визуальный код в национальной оптике, именно с ними художник сопрягал русскую народность (этничность). В этом отношении он был вполне солидарен со своими баварскими покровителями, впитавшими идеи Гердера. В сопроводительном тексте к гравюрам К. Рехберг писал:

Высшие слои общества в России подобны высшим слоям в любой иной стране. А потому разговор мы поведем отнюдь не о них. А сосредоточим мы внимание на русских крестьянах, рабочих, торговцах и ремесленниках. Ведь только в низших классах общества нравы сохраняют еще, так сказать, свое оригинальное лицо, стертое среди прочих классов под влиянием образования¹⁵⁸.

Исследователь Палеха А. Дженкс считает, что начавшаяся в начале XIX в. в России-идеализация крестьянской культуры порождена реакцией на ориентальный дискурс Запада. «Конструируя собственную самость в оппозиции к европейской идентичности, — пишет он, — русские элиты опирались на “привилегию отсталости”, используя крестьянские традиции, чтобы создать консервативную утопию, более аутентичную и древнюю, чем ее бездумная альтернатива на Западе»¹⁵⁹. Именно тогда среди российских элит стало утверждаться сознание, что просветительство и



Е.М.Корнеев «Миропомазание». 1812.

модернизация могут быть осуществлены не только на общеевропейской основе. Впоследствии это приведет их к созданию русского этноцентричного мифа.

Поставленный на первый план гравюры образ староверки позволил воспитаннику класса исторической живописи архаизировать «свою» культуру, отнести описываемый ритуал в дониконовскую эпоху и тем самым восстановить континуитет разорванной церковной реформой «русскости».

В результате сознательно принятых решений и открытий грифелем и красками отечественного художника русскому народу впервые был придан характер культурно и психологически богатой личности. Удовольствие художника, его любование изображенными персонажами вполне ошутимо. Имея в виду эту особенность его творчества, можно даже полагать, что, вероятно, визуальная «русскость» стала складываться тогда, когда художественные проекции элементов «этнического мира» оказались включены в контекст «самопереживания» художника и его зрителя, то есть в «Я-реальность» народа.

Судя по творчеству Корнеева, период «пассивного синтеза», то есть этнографического собирания визуальных впечатлений и их письменных описаний, сменился в России периодом «активного синтеза», в рамках которого из собранного материала выводились формулы многонародного единства империи. Пред взором современника она предстала как структурированное образование, созданное из разнообразия, где отдельные проявления не раскалывают, а создают дополнительный объем явлению. Это был достойный ответ на вызов ориентального взгляда.

Позитивный «взгляд изнутри» как достоинство работ художника оценили не только российские, но и западные зрители. Свидетельством тому



Е.М.Корнеев «Погребение». 1812

служит долгожительство созданных образов, частота их воспроизведения. Н. Гончарова выяснила, что с корнеевских образов (без указания оригинала) снимали копии итальянские гравёры А. Биациоли (Biacioli), Д. Браматти (Bramatti), А. Ланксани (Lanxani, Lanzani). А когда в 1838 г. в Париже вышла книга И. Шопена «Россия», то на представленных в ней листах зрители легко угадывали изменённые и сильно уменьшенные, а иногда фрагментированные композиции из альбома «Народы России».

В 1842 г. те же листы, но уже в виде очерковых литографий, иллюстрировало периодическое издание Е.А. Плюшара «Картинная галерея»¹⁶⁰.

И если для иностранного читателя гравюры Корнеева были прежде всего иконографической формой упаковки этнографического знания, то соотечественникам художник предложил основания для самоидентификации. Его «русские» образы, во-первых, утвердили самоидентифицированность «русскости» во времени (до патриарха Никона и сейчас) и в разных жизненных ситуациях (на похоронах, на свадьбе, на празднике); во-вторых, они противопоставили русских — «другому» (нерусскому), а также внутренний мир — внешнему; в-третьих, в них было осознание психических особенностей личности (желаний, воли, чувств, мышления, переживаний), исходящих из «русскости», то есть обусловленных и мотивированных ею.

Итак, в иллюстрациях к травелогам путешественников, а также в иллюстрированных энциклопедиях зрители увидели Российскую империю совокупностью народов-культур. При этом они получили две ее конфигурации: линейную и центрическую. В первом случае движение путешественника шло с запада на восток и оказывалось путешествием во времени — от цивилизации к ранней дикости. Во втором пространство империи обретало форму тондо и заполнялось представителями суверенных народов-культур. В линейной оптике художник акцентировал подобию, и все группы российских жителей обретали единство пути развития. Данное представление легко кодировалось в антропоморфные категории семьи и человеческих возрастов. В центрическом ракурсе мастер абсолютизировал отличия: культурную самобытность народов и географический детерминизм. Благодаря этому современники смогли открыть для себя существование нелокализованных в пространстве империи общностей, что позволило

выделить «русских» из «россиян». Вместе с тем специфика визуального языка давала возможность не только обобщать, но и расщеплять монолитные понятия, превращая их в конкретные объекты, лишённые стереотипичности. В результате такой процедуры «татары вообще» расщепились на «крымских», «казанских», «тобольских» и прочих локальных татар. Перед людьми власти такое видение империи поставило задачу изучения народных особенностей и управления различиями.

Глава 3

«СВОИ» И «ЧУЖИЕ» В КАРИКАТУРЕ ДВЕНАДЦАТОГО ГОДА

Получив графические версии народного тела, российские интеллектуалы обрели возможность создавать с их помощью новые идентичности и работать с чувствами соотечественников. Это требовало применения художественных технологий, благодаря которым рисовальщик начала XIX в. мог приписать изображаемому персонажу свойства, ранее считавшиеся частью невидимого внутреннего мира человека. Известные к этому времени практики включали следующие манипуляции: придание изображенному персонажу «характерных черт» (описанных учеными или признанных современниками в качестве — «общего» знания о народе); кодирование в позах и лицевой мимике персонажа психологических состояний; облагораживание тела согласно эстетическим представлениям о красоте и, напротив, их искажение в соответствии с представлением об ужасном, враждебном и диком; приписывание телу культурных свойств посредством вербального комментария; изменение контекста восприятия визуального образа и др.

Психологизация графических образов создала формат, пригодный для демонстрации не только различий, но и подобия, например для показа гетерогенной империи как общности «одинаково чувствующих людей». Примечательно, что теперь западная культура впервые была представлена как некая отторгаемая форма солидарности. Более того, в новом визуальном формате абстрактная «европейскость» стала контрастным фоном, на котором прорисовывались контуры и пределы «российскости».

Эти открытия были сделаны в графическом жанре военной карикатуры¹. В отечественном искусствоведении ее бурный расцвет представлен как парадокс. Между тем он логичен в контексте российских поисков оснований для солидарностей. Дело в том, что новые понятия обыденного мышления формируются на уровне фантазии и эмоций. Они возникают как результат совмещения различных семантических полей. А карикатура есть жанр, наиболее тесно работающий с визуальными метафорами. Их выделение и анализ позволяет увидеть формирующиеся направления в обосно-

вании группности, а также обнаружить несуразности и «неровные края» изготовленного в ходе войны с Наполеоном интеллектуального «изделия». Кроме того, карикатура — жанр полупрофессиональный, оставляющий возможности для коллективного творчества. Как никакой другой, этот жанр близок к фольклору, что делает его пригодным для массового распространения.

Что касается культурно-политической ситуации, в которой осуществлялось это творчество, то современные теоретики национализма едины во мнении: ускорение процессов коллективной самоидентификации происходит во времена быстрых изменений, опасности и переворотов. С одной стороны, они порождают социальную активность групп, не вовлеченных ранее в публичную сферу, с другой, эти времена обостряют общественную потребность в героях. В данном контексте запускается процесс гендеризации группы — стремление интерпретировать общие ценности в гендерных категориях семьи, любви, дружбы, братства². То же можно сказать и о «фольклоризации» — желании сделать солидарность «всегда бывшей» и, следовательно, народной.

Кроме того, внешняя угроза создает условия, в которых возникает потребность диалога элит с социальными «низами». Визуальный язык в этих обстоятельствах становится средством связи индивидуального человека с себе подобными, позволяя действовать согласованно, разделять общие эмоции и усваивать общие нормы поведения.

КАРИКАТУРА КАК СОЦИАЛЬНОЕ ПОСЛАНИЕ

Несмотря на соблазн эффектной интерпретации и на убеждения искусствоведов, я не могу согласиться с тем, что русская карикатура появилась как-то неожиданно и «вдруг» в 1812 г.³ Такой вывод не позволяют сделать сохранившиеся в копиях сатирические листы на политические темы Г. Сковородникова⁴, а также многочисленные социальные рисунки А.О. Орловского (например, его «Француз-эмигрант» и «Нищие крестьяне у кареты»). Орловский был учеником жившего в Польше французского художника Ж.П. Норблена. В 1802 г. молодой поляк переселился в Петербург и прославился своими шаржами на друзей и карикатурами на польских шляхтичей и ксендзов.

Кроме них шаржи на современников делал скульптор И. Тербенев. Тысяча восьмисотым годом датируется его рисунок «Мещанская большая пирушка». Примечательно, что уже тогда он использовал прием кодирования сюжета в виде визуальной метафоры. В рисунке «Рифмач читает свои стихи» художник ввел метафорический объект (мышеловку) в композицию карикатуры. Благодаря этому приему зрителю становилось ясно, что изображенные персонажи страдают в закрытой комнате от неистовства стихот-



А.О. Орловский «Эмигрант»

ворца, в упоении мучающего слушателей своим творчеством. При том что художник шаржировал индивидуальные, почти портретные черты друзей, характерными позами все они напоминают мышей, попавших в западню⁵.

От того времени до нас дошли и несколько карикатур А.Г. Венецианова. В 1808 г. художник решил повторить удачный опыт Х. Рота по изданию журнала гравюр, но, в отличие от предшественника, попытался придать ему сатирическое звучание. Известно, что из всего грандиозного замысла свет увидели лишь три тетради «Журнала карикатур»: «Аллегорическое изображение двенадцати месяцев», «Катание на санях» и «Вельможа»⁶. Каждая состояла из четырех изображений с пояснительными текстами. Из архивных документов явствует, что данное предприятие прервалось из-за наложенного на него запрета императора, посчитавшего смех низостоящих чиновников над вышестоящими неуместным. Смеяться дозволялось над явлениями, но не над «лицами» (особенно властями предрержащими). А может быть, шаржированный образ вельможи напомнил зрителям лицо какого-то конкретного сановника. Во всяком случае, протест против рисунка императору послал не кто иной, как министр внутренних дел А.Б. Куракин.

Массовый российский зритель был приобщен к смеховой визуальной культуре посредством лубка. Искусство гравюры было известно в России со времен Ивана Грозного, основавшего первую «фигурную типографию». В царствование Петра I книжные иллюстрации издавала «исправнейшая фигурная типография». Рисунок резался на дереве (позже — на свинце или



И.И. Тербенев «Рифмач читает свои стихи»

меди), а отпечатанный эстамп раскрашивался четырьмя красками умельцами в пригородных селах. «С тех пор, — уверял в 1822 г. И. Снегирев, — в Москве сие искусство сделалось промыслом у многих частных людей, которые печатают для простого народа картинки, называемые Суздальскими или лубочными, а в Сибири панками»⁷. На рубеже XVIII—XIX вв. самыми известными производителями такой продукции были московские фабрики И.Я. Ахметьева (в начале XIX в. она состояла из 20 станков) и М. Артемьева. Наряду с ними существовало множество мелких мастерских.

Народные картинки на сатирические сюжеты были ходовым товаром и имели широкое хождение среди крестьянских и городских покупателей. П.П. Свинын свидетельствовал: «Лубочные карикатуры наши не уступают в остроте Английским простонародным и давно уже у нас известны. В них также можно видеть эпохи странностей мод и вкуса: карикатуры на чесанье волос в 60-х и 70-х гг., на ношение мушек, на парики в несколько ярусов и т.п. весьма замысловаты»⁸.

Выявив визуальные источники таких картинок, специалист по русским карикатурам С.С. Трубачев констатировал: «Сначала наши народные картинки копировались с немецких и голландских лубочных гравюр, затем преимущественно с французских картинок, а в XIX столетии — с европейских политических карикатур»⁹. Исследователь считал, что мастера лубочного производства были «неразборчивы и несамостоятельны в выборе сюжетов, аляповаты в исполнении, грубы в подписях, заботясь, главным образом, о том, чтобы было только пестро, ярко и смешно»¹⁰. А то, что уже в лубках XVIII в. обнаруживаются образцы высмеивания «европейскости», Трубачев объяснял старообрядческим влиянием, неприятием староверами культурных заимствований в русской жизни.

Сегодня вопрос о «влияниях» уже не кажется таким простым, каким был в XIX и начале XX в. Во-первых, исследователи больше не считают, что культурные феномены могут быть перенесены из одного культурного контекста в другой в неизменном виде, а потому изучают не «влияния», а «рецепцию», то есть изменения, которым подвергаются импортируемые тексты и идеи в процессе перенесения¹¹. Во-вторых, в современных исследованиях лубка доказана универсальность данного явления для низовой культуры многих европейских стран¹². Так же, как и в фольклоре, мир в нем осмысливается как набор универсальных дихотомий: «дом — бандиты», «свои — враги», «город — деревня», «крестьянин — дворянин» и т.д. Поэтому целый ряд лубочных сюжетов является «странствующим», то есть имеет единый иконографический источник¹³. Другое дело, что, воспроизводя универсальные сюжеты («ступени человеческой жизни», «перевернутый мир», «о вреде пьянства», любовно-семейные сцены, поучения и т.д.), лубочные мастера адаптировали их к воображению и мыслительным архетипам соотечественников. Именно это, по мнению современных специалистов, «придает русским картинкам особый вид и выделяет их из массива общеевропейской печатной графики»¹⁴.

В большинстве своем русские лубки были морализирующими изображениями духовного и светского содержания. «Такие произведения гравирования, по дешевизне соответствующие скудости поселян, а по содержанию и рисунку их вкусу и понятию, в деревнях наклеиваются на стенах», — свидетельствовал современник¹⁵. Когда зимними вечерами крестьяне собирались в избу на посиделки, самый словоохотливый рассказчик убажжал слушателей байками, связанными с сюжетами развешанных картинок.

Местами продажи лубков в Москве были паперти церковей Святой Троицы и Казанской Богоматери, Сретенка, Спасский мост, Холщовый ряд. Оттуда, сообщал И. Снегирев, «они расходятся по всей России; их развозят по всем ярмонкам и деревням, носят и по улицам обеих столиц»¹⁶. По свидетельству очевидцев, среди таких продавцов всегда находился рассказчик («русский чичероне»), который «в кругу ротозеев, с важным видом разглаживая себе окладистую бороду, рассуждал о представлении света и толковал *погребение кота Казанского*»¹⁷. А обладатели приобретенных рисунков, по всей видимости, показывали их домашним и соседям, приговаривая к услышанному свое видение сюжета. Таким образом, зрительская аудитория каждой гравюры была значительно шире, нежели число ее покупателей, а набор интерпретаций оказывался богаче, чем замыслил ее создатель. Опыт прочтения сатирических картинок должен был подготовить рядового потребителя к восприятию карикатуры. А потому появление в домах крестьян гравированных рисунков на военную тему вряд ли было событием чрезвычайным.

«Карикатура двенадцатого года» — так искусствоведы назвали комплекс сохранившихся от войны 1812 г. сатирических рисунков и гравюр.

Сейчас в распоряжении исследователей находятся около 200 листов, отложившихся в фондах изобразительных музеев и Национальной библиотеки С.-Петербурга. За два века их существования многие карикатуры были изданы в специальных художественных альбомах и в качестве иллюстраций к исследовательским публикациям, а также к учебной литературе. Они не раз появлялись перед взором разных поколений россиян, а сегодня составляют неотъемлемую часть национальной памяти. Благодаря им и по сей день исторические представления россиянина содержат иронично-шаржированный образ наполеоновского солдата (совокупного «европейца») и сказочно-величественный образ его победителя («русского человека» того времени).

Для российских интеллектуалов это был первый коллективный опыт создания политической карикатуры, и он сопряжен с проектом издания патриотического журнала «Сын Отечества». Его инициаторами были молодые петербургские литераторы С. Уваров, И. Тимковский, А. Оленин, А. Тургенев, Н. Греч (официальный редактор). С журналом сотрудничали В.А. Жуковский, К.Н. Батюшков, А.Х. Востоков, А.П. Кунцын, Э.М. Арндт, И.А. Крылов¹⁸. Подписавшийся на данное издание читатель находил в нем политические репортажи, литературные произведения, а в разделе «Смесь» читал короткие рассказы (анекдоты) о подвигах народных героев. Объявленный тираж «Сына Отечества» составлял 600 экземпляров. Но он сразу же оказался недостаточным. Н. Греч дважды увеличивал его вдвое, но и после этого все экземпляры были распроданы.

В условиях той войны это был не единственный издательский проект патриотической направленности. Например, в «Русском вестнике» тоже печатались короткие истории — бывальщины. Их герои тоже имели былинно-символические имена, но в отличие от анекдотов из «Сына Отечества» это были не крестьяне, а представители элит. «Русскость» рассматривалась издателями «Русского Вестника» как качество просвещенного дворянина, сознательно выбравшего патриотизм в противовес космополитизму и галломании. Типичными для данного издания были нравоучительные беседы старого воина (воплощавшего качества, вытекающие из «русскости») с молодым повесой, воспитанником французских гувернеров (результатом усвоенной «европейскости»). В конце такого текста неизменно происходило перерождение «иноплеменника в России» в патриота¹⁹. В целом цель журнала его издатели видели в том, чтобы «все бывшие питомцы Французов обратились к Руским и России»²⁰. В этом отношении социальные карикатуры Венецианова вполне могли бы служить иллюстрацией данного проекта.

Несмотря на провал «Журнала карикатур», в 1812—1813 гг. художник вновь обратился к сатирическому жанру и издал серию гравированных листов, объединенных темой разоблачения галломании: там присутствовали смехотворный французский парикмахер, модный французский мага-

зин, французская модница. В исследовательской литературе отмечалась связь этих образов с литературными шаржами в баснях И. Крылова, романах Ф.В. Ростопчина, а также в произведениях А. Радищева и Д. Фонвизина. В этом отношении творчество Венецианова относится к жанру не политической, а социальной сатиры.

«Сын Отечества» работал с другой аудиторией, и его идея заключалась не в борьбе с галломанией. В отсутствие официальных сведений о ходе войны, коммуникативное пространство России осенью 1812 г. заполнилось противоречивыми слухами. В Петербурге и Москве не без оснований опасались, что в условиях безвластия на занятых войсками Наполеона территориях в любой момент могут начаться мародерство, грабежи и неуправляемые массовые убийства. Вероятно, в этих обстоятельствах интеллектуалы сочли, что отсутствие административной власти может быть скомпенсировано созданием сети устной коммуникации с простонародьем. В Москве и тем более в российской провинции она играла более значимую роль, нежели письменное слово. Устное послание превращало людей из разрозненных объектов в организованную — слушающую и общающуюся — аудиторию, порождало их общность посредством согласия в интерпретации явлений и лиц. «Обсуждение событий в петербургском обществе, — считает специалист по столичной культуре А.П. Шевырев, — это, в конечном счете, обработка той информации, которой каждый владел в избытке. Московское же общество в этом отношении было ближе к провинциальному, нежели к столичному»²¹.

То, что в данном случае речь идет не о проекте информационного обеспечения общества, а об управлении сознанием современников, удостоверяют и мемуары М. Дмитриева. Из них становится ясно, что известия о войне не столько собирались, сколько сочинялись редакцией. «Я узнал уже после, спустя тридцать лет, их [анекдотов. — *Е.В.*] настоящее происхождение, — писал он, — узнал от Александра Ивановича Тургенева, бывшего тогда еще легким и живым молодым человеком. Тургенев, Воейков, Греч и другие собирались вместе после выхода неприятеля из Москвы и начали выдумывать эти анекдоты в Московской и Смоленской губерниях, на обратном пути неприятеля [курсив мой. — *Е.В.*]»²². Не все истории были вымышленными, часть из них имела вполне реальную основу, заимствованную из сведений походной типографии Главного штаба или из писем офицеров²³. Но и тогда они стилизовались под народные былины или сказания, сопровождалась а-ля лубочными иллюстрациями, что придавало нарративу необходимую степень реальности. Той же цели служило указание на имя фиктивного автора письма (свидетеля происшествия, якобы видевшего все своими глазами).

Латентно присутствующего неграмотного адресата «Сына Отечества» выдает тематика текстов, обилие в них слов и выражений простонародного языка. Видимо, замысел использовать возможности фольклорной речи и



Лубок «Споры и похвалы между рябыми от упрямства и гладкими от послушания родителей»



Лубок о пользе оспопрививания

сатирических картинок для обращения к простонародью возник спонтанно в-переломный момент войны, но сам по себе он имел прецеденты в отечественной истории. Участники «Сына Отечества» знали об эффективности смехотворных гравюр Екатерининской эпохи. Тогда, накануне издания указа о ликвидации монастырского землевладения, по селам были разбросаны гравюры с изображением «челобитной калязинских монахов». И сам рисунок, и рукопись, из которой он был изъят, посвящались разоблачению грехов монастырской братии²⁴. А правительственная кампания по оспопрививанию сопровождалась бесплатной раздачей крестьянам картинок «Споры и похвалы между рябыми от упрямства и гладкими от послуша-

ния родителей». Современники признавали, что эти действия правительства «послужили к распространению между простым народом спасительного прививания коровьей оспы и к уничтожению закоснелых предрассудков»²⁵.

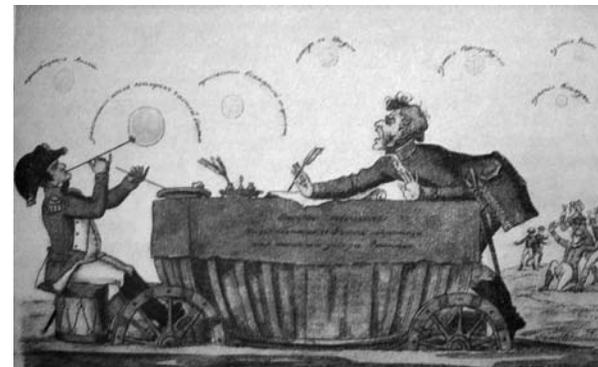
Военный опыт обращения к посредническим возможностям низового языка также оказался успешным. Это доказало то обстоятельство, что на оккупированных территориях, вопреки опасениям элит, «народ, — по свидетельству современника, — оставался спокоен; мысль о бессилии русской власти перевешивала ненависть к французам; особенно когда стали доходить известия о их безбожных деяниях в Москве и об оскорблении святых»²⁶. Действие эмоциональных рассказов о «бесчинствах басурман» оказалось эффективнее письменных призывов не мародерствовать в отношении соотечественников.

Полезный замысел редакции «Сына Отечества» получил одобрение политической власти, но в действительности он оказался эффективен не только для решения задачи успокоения социальных низов. Грифелем и пером молодые писатели и художники творили миф о гражданской нации и народной войне в России. Для этого они придумывали сказочные подвиги крестьян, сочиняли походные песни и шуточные байки от лица ополченцев, привлекали для иллюстрации сказанного разговорные метафоры и рисунки с лубочно-костюмными образами²⁷. Всем их произведениям свойственны взволнованность, эмоциональность, вопросительно-восклицательные интонации, экспрессивная лексика и фразеология.

С журналом сотрудничали такие мастера графики, как М. Богучаров, К. Зеленцов, И. Иванов, И. Тупылев, И. Тербенева, Е. Корнеев, А. Венецианов, С. Шифляр и целый ряд оставшихся анонимными художников. В этой коллекции лишь некоторые рисунки принадлежат любителям. Это коренным образом отличает отечественную карикатуру от британской, которую создавали люди, не имевшие специальной художественной подготовки²⁸.

Как и литераторы, иллюстраторы широко пользовались освоенной еще в XVIII в. практикой изменения смысла текстов, заимствованных из иной культурной среды. В данной ситуации исходным материалом для них служили не столько западные рисунки, сколько фольклорные источники. Видимо, им пригодился опыт собирания и изучения фольклора, обретенный в ВОЛСНХ. Спустя какое-то время автор одной из первых статей о лубке сформулировал стоявшую перед ними задачу следующим образом: «Может быть, литография, усовершенствовав печатаемые донныне народные картинки и сказки, при содействии знающих и мыслящих людей будет способствовать просвещению народа столь удобным и простым способом»²⁹.

В результате творческих переработок на страницах журнала появлялись героические эпосы. Часть из них в рукописном виде сохранилась в архивном фонде А.Н. Оленина³⁰. «Так, — сообщал Дмитриев, — распространен рассказ о Русском Сцеволе, о том, как старостиха Василиса перевязала пленных французоз и привела на веревке к русскому начальству;



И.И. Тербенева «Мыльные пузыри»

как один казак победил нагайкой троих артиллеристов и отнял у них пушку, как голодные французы на требование хлеба услышали от старухи, что у нее осталась одна коза, и бросились со своими товарищами из деревни. Все это было ко времени и к стати и производило сильное действие»³¹.

Чтобы обеспечить интенсивность воздействия, редакционная команда работала с большим напряжением. Особенно тяжело приходилось художникам. Графики должны были мгновенно реагировать на меняющиеся военные события, обобщая их значения и поднимая персонажей до символизма коллективных героев. То, что у них не было возможности посетить места боевых действий и увидеть реальных людей, заметно в стилистике рисунков: тяготении к условному ландшафту и лаконичности в описании деталей. Как правило, карикатура двенадцатого года — это схваченные карандашом чувства и поступки. Образы для нее вырезались с использованием хорошо известных российскому зрителю лекал: треуголки у французоз, конфедератки у поляков, чалма и шаровары у янычар, сарафаны у русских женщин, нагайки у казаков, бороды и топоры у русских мужиков. А вот шаржи на политических деятелей изготавливались иначе. В 1810-е гг. в Цвикау издавались листы с портретами наполеоновских сподвижников. Часть их принадлежала руке портретиста Ф. Боллингера. В период поклонения Франции и гению Наполеона российские аристократы с охотой покупали их, а в войну они пригодились для насмешек над врагом³².

От народной картинки в рисунки профессионалов пришли лаконичность композиции, острая характерность образов, статичность и контрастная красочность, придавшие некоторым карикатурам форму «опрощенного военного плаката». Другая часть рисунков была более похожа на художественную иллюстрацию событий и шаржированные портреты участвовавших в них людей. Так же как в лубочных картинках, во многих карикатурах использовался текст, стилизованный под площадную присказку или поговорку.



Е.М. Корнеев «Чем победил он врага ... Нагайкою»



А.Е. Мартынов «Чем победил его? Нагайкою»



И.И. Тербенев «Чем он победил врага своего? Нагайкою»

Жанровая близость карикатуры к фольклору проявляется в их сосредоточенности на необычном, будь то костюм, ситуация или поступок. Вслед за создателями героического эпоса художники показывали то, чего не могло быть в таком виде, но так, как если бы это на самом деле было³³. В этом и заключался юмор созданного ими рисунка. Фиктивные события (крестьянин отрубил себе руку, мужик жонглирует французами, девица закалывает деревянной рогатиной наполеоновского офицера, петух клюет деревянного орла и т.д.) оказывались переведенными в сферу реальности: реальные деревни (для чего использовались эскизы видописи) и привычные зрителям типажи (взятые из жанровой гравюры). Они изображались как имевшие место быть в определенном месте (например, в Сычевке или Москве), в определенное время (летом 1812 г.), с определенными людьми. Некоторые рисунки насыщались бытовыми подробностями, благодаря чему сказочный сюжет превращался в бывальщину.

Среди гравюр двенадцатого года обнаруживаются весьма разные по художественному уровню рисунки. И это понятно, если учесть, что их создателями были более 40 художников. О творческой манере самых известных из них исследователь карикатуры Дж. Боулт писал: «Теребенев был лаконичен в передаче действия, а Иванов предпочитал развернутый рассказ»³⁴. Рисунки этих двух карикатуристов несут на себе заметные следы западного отношения к графическим иллюстрациям. Это проявилось в их стремлении соблюдать анатомические пропорции, следовать законам перспективы, а также в трехчастной композиции. Но при всем при том и в этих рисунках – присутствует лубочная четкость линий и яркость раскраски. У других художников эта тенденция проявлялась еще сильнее, а черты намеренной небрежности и искажения масштабных соотношений делали их гравюры похожими на лубок.

Так же как и «костюмные» гравюры, военные карикатуры были коллективным продуктом. Сами издатели могли заказать конкретную тематику (о Наполеоне или о русской галлофобии, например), одни интеллектуалы рисовали, другие придумывали сюжеты, третьи гравировали, четвертые раскрашивали, кто-то догравировывал имеющиеся доски, кто-то добывал информацию. Художники заимствовали друг у друга и у зарубежных коллег сюжеты, пародировали популярные рисунки, имитировали и шаржировали портреты. В те времена это было обычной практикой художественной жизни, которая, похоже, никого не смущала. Ситуация была аналогичной и в Англии³⁵, и в Голландии, и в Германии³⁶. Я не знаю ни одного случая, чтобы художник протестовал против копирования его рисунка. Наоборот, кажется, каждый стремился взять у предшественников или коллег по цеху самое удачное, гордился воспроизведениями, заимствовал понравившиеся зрителям сюжеты, торопился перенести на лист бумаги полюбившийся персонаж. Благодаря этому происходил отсев непопулярных образов, стремительное утверждение единиц визуального языка, а повторяющиеся в гравюрах метафоры становились речевыми тропами.

Впервые опубликованные в «Сыне Отечества», в дальнейшем «смехотворные картинки» воспроизводились в виде «летучих листов» и расходились по стране значительными тиражами: в хорошей раскраске по цене 1,5—2 рубля за лист, в плохой — гораздо дешевле³⁷. В 1813 г. «Санкт-Петербургские ведомости» регулярно помещали объявления об их продаже в книжных лавках И. Глазунова, И. Заикина, Я. Сленина. «Коллекция карикатур» из 25 раскрашенных гравюр стоила 37 руб. 50 коп., а отдельными листами рисунки можно было приобрести за 1 рубль 50 коп.³⁸

В силу своей массовости и дешевизны карикатуры стали достоянием широких слоев зрителей. Современники свидетельствовали, что в послевоенные годы они висели на стенах крестьянских домов, их можно было увидеть в трактирах и на постоянных дворах, а в городах они выставлялись в витринах магазинов, вывешивались на заборах. Одновременно с этим карикатуры декорировали дворянские особняки. Так, захваченный в плен французский врач де Ла Флиз вспоминал, что в 1813 г. видел коллекцию сатирических гравюр в имении помещика Мгинского уезда³⁹.

Констатируя успешность опыта редакции «Сын Отечества», но опасаясь в условиях изменившейся политической ситуации говорить об этом открыто, И. Снегирев писал в 1822 г.: «Кто знает, может быть, сии картинки и описания, утешая и научая их [народ. — *Е.В.*], удерживают от пороков и преступлений! Может быть, оне также служили средством к распространению любви отечественной и полезных мнений, к возбуждению мужества и храбрости в народе, который *тогда понимает, когда говорят ему его же языком, близким к сердцу* [курсив мой. — *Е.В.*]⁴⁰. Заявить об этом было легко. Но как заговорить на «народном языке» писателю, возвращенному в категориях западной культуры? Каков этот язык и где ему учиться? Карикатура двенадцатого года позволяет реконструировать опыт такого обучения.

Другой вопрос — что вообще хотела сказать редакция «Сына Отечества» своим адресатам? А.И. Тургенев объяснил это П.А. Вяземскому в письме от 27 октября 1812 г.: «Назначение сего журнала — помещать все, что может *ободрить дух народа и познакомить его с самим собой*»⁴¹. Из этого признания следует, что членам редакции предстояло понять самим, что такое народ, и рассказать ему о его свойствах. Практически же это значило, что им следовало решить, что есть «русский дух (душа, характер)» (то есть найти основания для солидарности), и побудить соотечественников проявлять эти качества.

Собственно, только их согласие на это могло спровоцировать групповую мобилизацию. Соответственно, чем шире была зрительская и читательская аудитория «Сына Отечества», тем более масштабной могла стать солидарность. В этой связи сотрудничавшим с журналом художникам предстояло объяснить неграмотному единоплеменнику, что происходит и какую роль в этом предстоит сыграть ему. Карикатуры примеряли воинский подвиг к простым обывателям и делали из них «русских героев».

ВЕРСИИ ВОЙНЫ

Сегодня эпопея 1812 г. имеет устойчивую интерпретацию как патриотическая, отечественная война, которая породила кризис имперской идентичности и от которой берет начало история национального самосознания в России⁴². Аргументами в пользу этого утверждения служат факт участия в войне мирного населения, ссылки на пропагандистские тексты и мемуары современников. Правда, как справедливо заметил Х. Ян, эта война основательно изменила качество русского национального сознания, но до сих пор исследователи мало что знают о «характере патриотизма, который подтолкнул простых русских людей воевать против захватчиков»⁴³. Я с этим согласна.

Мои сомнения в универсальности утверждения о рождении национального самосознания покоятся на нескольких презумпциях. Во-первых, участие в войне мирного населения еще не свидетельствует об изменении в самосознании народа и вполне вписывается в архетипическую реакцию защиты собственного дома. Во-вторых, пропагандистские схемы 1805–1812 гг. не фиксировали сложившиеся ментальные установки, а конструировали—(не всегда успешно) сознание современников, и делали это в опоре на опыт наполеоновской Франции (см. манифесты А.С. Шишкова, афиши Ф.В. Ростопчина, публикации Н.И. Греча и др.). И поскольку апелляция к национальному сознанию в условиях России не работала, то пропагандисты конструировали идеологию народной войны. Сам по себе этот конструкт служил не пониманию и не запоминанию, а военной тактике, частью которой он являлся. В-третьих, цитируемые мемуары, как правило, написаны в более позднюю эпоху, в условиях, когда личная память мемуаристов прошла через фильтр официальной версии прошлого, когда персональные воспоминания заместились идеологической памятью, созданной в правление Николая I. Люди стали помнить то, что им полагалось помнить.

И, наконец, есть еще одно соображение: за «кадром» национальной интерпретации событий Александровской эпохи остались свидетели, чьи голоса вносят какофонию в стройный хор историографии темы. В контексте утвердившейся в исторической памяти версии войны 1812 г. их речи непонятны или «темны». Я имею в виду визуальные тексты и проповеди. С точки зрения источниковых особенностей их объединяет общее целеполагание создателей — объяснить современникам смысл происходящего. Их анализ дает возможность говорить о параллельном сосуществовании нескольких версий войны: как столкновения космогонических сил, как борьбы за национальную независимость, как противостояния разбойничьему нападению.

Что касается первой версии, то еще в пропагандистских текстах 1806—1807 гг. проявились признаки отрицательной политической сакрализации

Наполеона и его воинства. В—них Наполеон дрейфует от тирана, «чудища», «сарацино-французского начальника», «гносного злодея», «тигра, кровопийцы» к «злых фурий светочу, ада горну» и, наконец, к дьяволу и антихристу⁴⁴. Анонимные современники приписывали Бонапарту слова:

Готов вселенную всю сразить одним ударом.
Ни Бога, ни людей я не шажу никак...
Чем больше гряда тел, тем выше стану я...
Осталось довершить мне с помощью твоею,
чтоб в общий ров еще Россию погрести⁴⁵.

И раз так, то его противник, согласно логике вещей, должен был занять противоположный полюс. Действительно, во время военных событий 1812 г. образ русского императора стал окрашиваться в теургические тона. В проповедях и манифестах Александр I представал в сакральном контексте, а в его личном сознании утверждалась версия войны как судопроизводства. Вполне вероятно, что она была подсказана монарху архимандритом Филаретом (Дроздовым), проповеди которого Александр I слушал в домовй церкви князя А.Н. Голицына в критические дни поражений. Суть версии в том, что в ходе военного столкновения должен свершиться приговор божественных сил. На чашу весов положены духовное прошлое двух монархий и души двух императоров.

Читаемые в православных храмах проповеди трактовали Российскую империю как наследницу Священной империи германской нации, ведущую войну со всемирным злом и неверием⁴⁶. Русская нация в них не фигурировала в качестве воюющей стороны. Если она и упоминалась, то только как антипод французской нации. «Русские» (они же «россияне») виделись неким священным войском, участвующим в «великой брани», орудием в Божьем деле, в деле правосудия и свободы. В христианской риторике это понятие имело чувственно-экзистенциальное звучание, ощущалось как красота и гармония «народного тела», как некий социальнo-христианский идеал благочестивого православного человека в России. Сакральный образ войны редко обнаруживается в графических источниках военного времени. Он воплотился в более монументальном материале: металле наградных медалей и камне послевоенных храмов.

В противовес официальной версии, определенный сегмент российской элиты интерпретировал текущее столкновение как борьбу за национальную независимость России. Наполеон (а не французы), по мнению А.П. Куницына, является разрушителем национальных свобод. И поскольку русские воюют за свою национальную жизнь, то справедливость на их стороне⁴⁷.

Декларируемая в политических текстах национальная солидарность противника («чужого») воспринималась просвещенными читателями России как вызов и как вариант агрессии. При отсутствии отрефлексиран-

ного чувства группности, столкновение с идеологией французского национализма должно было порождать у европеизированных россиян ощущение разобщенности и, соответственно, физической слабости и незащищенности. Проявления этих настроений можно отследить в публицистике того времени. С одной стороны, в ней заметно стремление опровергнуть представление о наполеоновской армии как о сплоченной общности, а с другой, видно желание представить россиян как единое тело.

Реально гетерогенными были и армия Наполеона, и армия Александра I. В России о «Великой армии» писали как о нашествии «двунадесяти языков». Само по себе широкое хождение данного словосочетания подчеркивало групповую и лингвистическую неоднородность «чужого». Усиливая его враждебную сторону, публицисты использовали исторические аллюзии и антропоморфную риторiku: «Отечество стонет под игом новых татар», — писал «Сын Отечества»⁴⁸. В тех же текстах многоголовому чудищу — наполеоновскому войску — противостоял единый и неделимый герой, «Руской народ». В сочиненном редакцией «Русского вестника» рассказе о перерождении офранцузенного Молодова есть такие строки: «Французы ворвались вероломно, войска их составлены из множества разноплеменных. Руской народ один на страже Веры и Отечества»⁴⁹.

А два года спустя парижане встречали наступающую русскую армию как восточную орду — разноликую, одетую не только в военную форму, но и в разнообразные традиционные костюмы, говорящую на многих наречиях. Оттого-то немецкие, британские и французские художники того времени рисовали «русских» то в образе башкира, то казака, то используя иные этнографические знаки, взятые из соответствующих изданий. В этом отношении стратегии отчуждения были едиными. Различия в национальных версиях проявлялись не в описаниях врага, а в вербальных и визуальных репрезентациях «своего».

Если мы попытаемся выделить «пары» из вербальных и визуальных образов, используемые публицистами и карикатуристами «Сына Отечества» в интерпретации войны 1812 г., то в результате такой аналитической процедуры обнаружим сравнительно небольшое число метафор, представляющих «наших» как сильных и умных хозяев, а войну как борьбу мирного населения с шайкой разбойников. Они в разных вариациях обыгрываются в журнальных статьях и картинках вновь и вновь. Очевидно, их постоянное повторение обеспечивало подсознательное принятие читателем этих метафорических концептов как нормы, как естественного способа видения происходящего⁵⁰.

Большинство рассказов в разделе «Смесь» содержали описания разбоев и грабежей, учиненных армией Наполеона в западных губерниях России. Редакция охотно печатала письма, рассказывающие о зверствах и ужасах нашествия. Вот пример одного из них: «Мы изумились, увидя, что разнородные грабители выводили из конюшен и хлевов лошадей и скоти-



А.Г. Венецианов «Обратный проход Наполеоновской гвардии через Вильню»

ну, входили в комнаты, разбивали то, чего не могли взять»⁵¹. Конечно, в те времена война кормила себя сама, и мародерство было обычным делом. Но в результате прочитанного материала читатель убеждался, что французы грабили не ради прокорма: они бесчинствовали, издевались, оскверняли дома и храмы, чтобы *унизить* хозяев. Этим духом, этим желанием была пронизана вся армия неприятеля, уверяли редакторы.

В целом ряде рисунков требующая соглашения метафора «текущая война — разбойничий грабёж» присутствует в качестве общепринятого фонового знания, позволяющего раскрыть более сложный для показа концепт «наказание». Последний передан через визуализацию нескольких «естественных» (не столь конвенционных) метафор, взятых из бытового языка. Классический образец такого сочетания дает серия рисунков И. Терebeneва. Метафорический концепт «устроить баню» воплощен им в сцене мытья Наполеона в бочке с водой («Угощение Наполеона в России») и в сцене его хлестания вениками («Наполеон в бане»). В начале XIX в. слово «баня» обрело двойной смысл — оно означало не только место очищения, но и наказание. Отсюда брала истоки присказка «задать баню», то есть «высечь». Из того же семантического ряда вышли поговорки «Дам баню, до новых веников не забудешь», «Не поминай бани: есть веники и про тебя»⁵². Глядя на терebeneвский рисунок, и просвещенный, и неграмотный современник понимал, что русские герои Наполеону отнюдь не прислуживают, и угощают его не в прямом, а переносном смысле — наказывают, чтоб впредь неповадно было.

Другой метафорический знак — ворона. Ее образ был одним из центральных в крестьянской мифологии. Согласно поверью, эта птица приносила несчастье и сама была несчастной. Применительно к людям она



И.С. Бугаевский-Благодарный (?) «Сычевцы»

олицетворяла человека «нерасторопного, вялого, разиню, рохлю, зеваку»⁵³. С этой семантикой соотносятся бытовавшие тогда поговорки: «Ворона за море летала, да вороной вернулась», «Где вороне ни летать, а все навоз клевать», «Не летать было вороне за высокия (боярския) хоромы. На что вороне большие хоромы, знай ворона свое гнездо». Большая черная птица — постоянный участник карикатурных композиций. Сопровождая образы «чужих», она постепенно превращалась в символ «чуждости».

Нередко карикатуры фокусировали внимание зрителя на отдельных частях или аспектах метафоры. Примером тому рисунок И.С. Бугаевского-Благодарного «Сычевцы», где Россия воплощена в образе дома. В крестьянской избе бесчинствовали разбойники, пока их не заперли хозяева, представленные в образе двух крестьян, на помощь к которым спешит *русский народ* — крестьяне с пиками. Иллюстрация к конкретному общению здесь получила дополнительный смысл-обобщение.

А в карикатуре К.А. Зеленцова «Твердость русского крестьянина» война выглядит нападением на Дом злых сил. В ней Добро — русский крестьянин — помещено в центр композиции, а вокруг него кружат европейцы — демоны. У одного из трех мучителей правая рука вскинута над головой и на ней отчетливо видна татуировка «N» — знак Дьявола-Наполеона. Один из демонов пугает одетого в рубаху и полосатые штаны коренного мужика пистолетом, второй тычет в грудь острым штыком, а третий шепчет что-то ему на ухо, ласково обняв за плечи. Лица-маски, видимо, созданы Зеленцовым как шаржи реальных политических персон-

нажей. Обреченность Зла передана художником через визуальные знаки эмоциональных переживаний персонажей: спокойную фигуру крестьянина и судорожное напряжение демонов.

Отсутствие в карикатурах представителей российской власти (чиновников, духовенства, военных) должно было порождать у зрителя впечатление, что с войсками французского императора в России сражаются бабы, девки, крестьянские мужики и казаки, но не регулярная армия и государство. И в этом был замысел создателей, оправдывавших действия М.И. Кутузова по сохранению армии. Народ должен был защитить ее, нарушая своим участием традиционные правила военной игры. Поэтому без слов, визуальными стратегиями дегуманизации европейцы выводились из нормативного поля жизни: они «другие», потому что они либо демоны, либо басурмане и грабители. Карикатуристы помещали их за черту правил человеческого общежития, а с теми, кто по ту сторону грани, все средства борьбы возможны и хороши⁵⁴.

На рисунках «чужих» бьют вилами, топорами, косами, нагайками, дубинами и рогатинами. Собственно, с ними не воюют — их наказывают. Гравюра А.Г. Ухтомского, выполненная по рисунку Е. Корнеева «Подмосковный крестьянин Сила Богатырев» (январь 1813), так и подписана «Крестись Басурман, не видать тебе больше света Божьего!». Эта же картинка дает пример использования стратегии персонализации и опрошения, когда сложное для художественного воплощения понятие «возмездие» передается через сцену казни. Образы карающего русского крестьянина с топором в руке и стоящего на коленях, молящего о пощаде вражеского солдата символизировали Россию и враждебную ей Европу. В то же время в этом красочном плакате был узнаваемый «лубочный стиль». Он представлял мир наизнанку, обратный ход вещей, в котором слабые берут верх над сильными (мыши над котом, звери над охотником, крестьянин над солдатом, женщина над мужчиной).

«РУССКИЕ ЧУВСТВА»

...Этому народу не хватает одного очень существенного душевного качества — способности любить.

Маркиз Астольф де Кюстин «Россия в 1839 году»

Тело героя в карикатуре является антитезой «чуждости» и одновременно служит ключом для раскрытия его внутреннего мира. Художник должен был предложить современникам ответ на остро стоявший тогда вопрос: если ты «русский», то какие чувства должен испытывать в условиях вражеского нападения? Как русские должны воспринимать Наполеона? Как относиться к французам и прочим наполеоновским солдатам? Как теперь



Портрет Ф.В. Ростопчина

вести себя с «нашими чужими» (поволжскими немцами, француженками из модных лавок, с парикмахерами и гувернерами)? Какие чувства должны бушевать или спать в душе патриота?

Версий на этот счет у современников было много, а у потомков в памяти осталась только одна. Вспоминая журнал «Сын Отечества», М. Дмитриев писал, что все его публикации «клонились к тому, чтобы больше и больше возбудить *ненависть* и вместе с тем *презрение* к французам»⁵⁵. Спустя столетия читателям казалось естественным, что во время войны с наполеоновской армией русский человек должен был испытывать именно эти чувства к противнику. Между тем это не было столь очевидно для «людей двенадцатого года». Похоже, для этого поколения (по крайней мере, для его части) мир еще не был расколот на враждебные и дружественные нации. В пользу этого свидетельствует неоднозначная реакция на тексты с националистической риторикой.

Когда после начала войны правительственную версию войны стала определять консервативная оппозиция, в официальных текстах возобладали галлофобские и ксенофобские мотивы. В манифестах и речах, написанных статс-секретарем А.С. Шишковым, образ врага олицетворялся не абстрактным противником или Наполеоном. Переворачивая сложившиеся цивилизационные иерархии и используя западную риторику соответствующего дискурса, правительственные идеологи представляли французскую нацию и европейскую культуру символами варварства и дикости⁵⁶.



Афиша Ф.В. Ростопчина

В манифесте о рекрутском наборе марта 1812 г. Шишков писал: «Французы! Ежели мнимые вами мудрецы своими ложными умствованиями вас ослепили; ежели совесть и здравый рассудок не навсегда в вас погасли; ежели осталась в душах ваших хотя малая искра любви к первейшему достоинству человека...»⁵⁷. Весь стиль документа убеждал читателя, что надежды на добродетели и на нравственность французов напрасны. Статс-секретарь императора заверял, что причина войны не в амбициях Наполеона: «жаждой крови заражена вся нация. Современников убеждали, что французы — это первые враги человечества и России.

В текстах Шишкова единому русскому подданному противопоставлялся негативный образ враждебного «Запада» — пространства разлагающейся цивилизации. Французы и Наполеон — лишь частный случай, проявление этой тенденции. Повторяемая в различных вариациях и в разных по стилистике текстах (манифестах, обращениях, листовках, проповедях, рисунках), эта мысль рождала в читателях чувство ксенофобии. Апеллируя к суевериям, стереотипам и страхам, официальные идеологи стремились насадить в подданных ненависть к «европейцам», обеспечив тем самым отрицательную мобилизацию.

Судя по так называемым «афишам» Ф.В. Ростопчина, его «русский» тоже должен был презирать и ненавидеть абстрактных европейцев. Видимо, московский управляющий полагал, что эти чувства позволят снять у мирного населения синдром страха и избежать мародерства и беспорядков. Еще до войны широкую известность Ростопчину принесло небольшое произведение, вышедшее небывало большим тиражом в 7 тысяч экземпляров: — «Мысли вслух на Красном крыльце российского дворянина Силы Андреевича Богатырева» (1807). Его главный герой словно бы говорил словами М. Антоновского, А.С. Шишкова и прочих борцов с галломанией. — Развивая в молодых дворянах патриотические чувства, автор вкладывал в уста старого и прославленного воина монологи такого типа: «Мне

хочется хорошего: я люблю все русское, и если бы не был русский, то желал бы быть русским, ибо я ничего лучше и славнее не знаю. Это бриллиант между камнями, лев между зверьми, орел между птицами»⁵⁸.

Однако, в отличие от прочих «шишковистов», Ростопчин имел в виду не только настроения и мысли элит. Во время набора милиции в 1807 г. он впервые обратился к другой аудитории — «простому», или «подлому», народу. При этом он изменил лексику и стилистику текста, а также сопроводил его рисунком. Центральным персонажем данного послания был некий мужик Долбила. Впоследствии, уже став московским главнокомандующим, Ростопчин вновь использовал удачный коммуникативный прием. В трудные для столицы дни он каждый день рассылал в дома обывателей листовки с картинками: «Дружеские послания главнокомандующего в Москве к жителям ее». По сходству с театральными объявлениями, москвичи называли их «афишами». Сейчас точное авторство текста установлено только для 20 листовок⁵⁹.

Оценка современниками инициативы московского главнокомандующего была неоднозначной. Например, И.М. Снегирев свидетельствовал: «Мы видели в Москве, какое имели влияние над простым народом в 1807 и 1812 гг. развешанные у ограды Казанского собора картины лубочные: мужик Долбило, ратник Гвоздило, Карнюшка Чихиргин и словоохотливый Сила Андреевич Богатырев, который со ступеней Красного крыльца разглагольствовал с православными о Святой Руси, и слова его были по сердцу народу русскому»⁶⁰. Н.И. Греч и В.А. Жуковский также поддерживали Ростопчина и считали, что его афиши написаны «настоящим народным слогом». А вот П.А. Вяземский, А.Д. Бестужев-Рюмин, А.А. Шаховской и многие другие осуждали Ростопчина за примитивность, за «пошлый и площадный язык черни»⁶¹.

Вопрос об аутентичности афиш не имеет к нашей теме прямого отношения. Важно, что вербальными и визуальными образами Ростопчин утверждал, что,

подобно предкам своим, они [«истинно русские люди»] не имели других указаний, других правил, кроме 4 пословиц, в которых заключались побуждения к их хорошим и дурным делам: *Велик русский Бог. Служи царю верой и правдой. Двум смертям не бывать — одной не миновать. Чему быть, того не миновать*. Вот что делает настоящего русского человека надеющимся на Бога, верным своему государю, равнодушным к смерти и безгранично предприимчивым⁶².

Солидарные с московским генерал-губернатором издатели «Русского вестника» тоже настаивали на том, что настоящий русский должен быть преисполнен *любви* к Богу и государю и *ненависти* к врагам.

Такая эмоциональная установка отразилась в послевоенных вербаль-

ных и визуальных текстах. Желание их авторов предложить читателю/зрителю простую и понятную трактовку патриотических чувств вело к воспроизведению шишковско-ростопчиновской версии. В этой связи негибкие и безудержные Долбила и Гвоздила стали символами народной удали⁶³.

Другим эмоциональным полюсом в настроениях элит была эсхатологическая подавленность, возобладавшая в среде российской аристократии, близкой к императорскому двору⁶⁴. В версии православной церкви русский человек в таких обстоятельствах должен терпеть и молиться. Оттого-то Александр I был пассивным наблюдателем происходящего. И он действительно не принимал участия в летней кампании: ждал решения своей личной судьбы, судьбы подданных и ... молился. Перелом в ходе войны был воспринят им как божественный приговор Наполеону и прощение России. Лишь после того как священное решение стало очевидным, император почув себя вправе стать участником военной эпопеи⁶⁵.

Судя по публикациям в журнале «Сын Отечества», члены его редакции не были едины в вопросе о том, какими чувствами наделять русского героя. Редактор журнала Н. Греч склонялся к тем, кто считал добродетельную любовь, а не греховную ненависть основным свойством русской натуры, но так же, как официальные идеологи, объектом ее делал монарха. А вот, например, А.П. Кунцын увязывал рождение нации с формированием в соотечественниках гражданских (ненависть к личному и социальному рабству) и патриотических (любовь к земле и Отечеству) чувств⁶⁶. Он призывал сограждан быть мужественными, отстаивать независимость и свободу родины, даже если ради этого придется погибнуть. «Нерусские» народы играли в этой конструкции роль не враждебного «чужого», а «подобного» «другого». По его мнению, испанцы, шведы, американцы дали русским положительный, а французы — отрицательный пример национального развития. Но и тот и другой опыты полезны для воспитания истинно «русского духа»⁶⁷. Очевидно, такая установка постепенно стала доминирующей в журнале. Главный герой публицистических материалов в разделе «Смесь» — рядовой ратник. Он храбр, вынослив и находчив, но при этом жизнерадостен, любит шутку, песню, острое словцо.

Очевидно, у сотрудничавших с журналом художников поначалу был соблазн воспользоваться простыми и понятными образами Гвоздила и Долбила (А. Венецианов, «Крестьянин Иван Долбила»). Однако их примитивность не позволяла редакции реализовать намерение объяснить народу, «каков он есть». Постепенно карикатуристы создали альтернативные ростопчиновским образы, преисполненные не удали и ненависти, а любви к Отечеству. Чтобы визуализировать данный эмоциональный настрой, художникам пришлось ввести в графическую композицию пейзаж и домашний интерьер. В костюмных гравюрах XVIII в. они встречаются довольно редко, а в лубочных картинках пейзаж либо декоративен (большие яркие цветы), либо условен (холмы). Что касается иконописной традиции,



Проект памятной медали Петру I, ведущего Россию в гору. 1780-е гг.

то пейзаж был в ней действующим лицом визуального нарратива: каждый его элемент обладал своей семантикой. В изломанной линии гор, например, молящиеся опознавали восхождение духа и близость к Богу. Светская гравюра долгое время пользовалась символикой икон, применяя ее к новым объектам. Так, в правление Екатерины I Россия нередко изображалась в виде увенчанной короной скалы, возвышающейся среди бушующих волн. Да и в эпоху русского ампира этот символ сохранился⁶⁸. Возможно, поэтому французские карикатуристы, воспринявшие аллегорию буквально, изображали Россию горной и заснеженной страной⁶⁹.

Поначалу действие сатирических рисунков тоже разворачивалось на фоне условных гор (Е.М. Корнеев, «Русская героиня-девица, дочь старостихи Василисы»). Но довольно скоро российские графики от символизма отказались. Безыскусному взгляду непросвещенного зрителя они предложили «естественный», хранящийся в зрительной памяти образ, — холмистое пространство равнины с березами, крестьянскими избами под «конек», луковками православных церквей, крытым соломой гумном (пример тому — рисунки неизвестного художника «Русская героиня-девица, дочь старостихи Василисы», Е.М. Корнеева «Уральский казак Сила Вихрев», И.С. Бугаевского-Благодарного «Сычевцы», А.Е. Мартынова «Партизанская война в деревне», Ф.П. Толстого «Казак так петлей вокруг шее французов удит, как ершей...», К.А. Зеленцова «Твердость русского крестьянина», А. Иванова «Русский Курций», «Русский Сцевола», «Русское хлебосольство»).

Очевидно, карикатуристы стремились сделать место действия своих рисунков узнаваемым. Судя по пейзажу, это была зона войны — пространство от Смоленска до Москвы. Таким образом, в карикатурах Российская империя сжимается до сакрального тела — Святой Руси. «Летит гусь [Наполеон] на Святую Русь», «Наступил на Землю Русскую, да оступился» — гласят пословицы, родившиеся в эти годы⁷⁰. Онтологическая связь показанной территории и нарисованных селений с «русскостью» материализо-



Е.М. Корнеев «Уральский казак Сила Вихрев»



Д. Круикшенк «Зимние Наполеоновы квартиры»



А.Е. Мартынов «Как прикажете написать в Бюллетене?»



Х. Фабер-дю-Фор «В Гяш, 4 сентября 1812»



Х. Фабер-дю-Фор «На большой дороге между Можайском и Москвой, 21 сентября 1812 года»

вала речевой топос «русская земля». Визуально он передавался через светло-желтый колорит полей, серо-голубую гамму неба и пастельную окраску строений. Атрибутами «обнационаленной» земли оказались снежные холмы, одинокие березы, разбитые дороги, кони, петухи, вороны, лягушки, медведи, гуси. Увидев эти знаки-символы, зритель должен был опознать место действия.

Апелляция к пониманию массового зрителя потребовала унификации и опрощения визуального языка, в результате чего в военной карикатуре совершился переход от барочной символики к символике романтической. Вследствие этого пейзаж, ландшафт, интерьер смогли обрести антропоморфные свойства и предстать объектами любви и защиты, то есть смогли выполнить роль объекта, эмоциональные отношения с которым роднят столь разных по возрасту, социальному положению, полу и внешности людей.

Примечательно, что сделанные в то же время пейзажи француза Х. Фабер-дю-Фора в изображении природы и ландшафта России лиричнее и оп-

тимистичнее, нежели рисунки отечественных графиков. Деревни на его зарисовках выглядят новыми, богатыми, окруженными пышной природой⁷¹. Между тем на отечественных карикатурах это всегда ветхие строения со скудной растительностью вокруг. Очевидно, покосившиеся строения более соответствовали метафоре разбойного нападения — безжалостные враги разоряли бедных людей, детей и стариков. В контраст данной версии наполеоновский офицер Фабер-дю-Фор показывал победоносное вхождение воинов Наполеона в крепкие русские города и селения. Данные ракурсы подразумевали разную интерпретацию и программировали разное отношение зрителя к увиденной им художественной реальности.

Так, в двух карикатурах, нарисованных на один и тот же сюжет («Зимние Наполеоновы квартиры» Д. Круикшенка и «Как прикажете написать в бюллетене?» А.Е. Мартынова), изображена остановка на зимние квартиры, что подразумевало временное прерывание военных действий и расквартирование войск в домах местного населения. На рисунке британского художника наполеоновская армия утопает и замерзает в губительном русском снегу. Из-под сугробов торчат длинные обмороженные носы погибших воинов, многочисленные островерхие шапки, наверхия древков, оружейные пики. В рисунке Мартынова на тот же самый сюжет акцент сделан не на погибших солдатах, а на вранье Наполеона. Увязший в российских снегах император продолжает сообщать французским обывателям о своих победах.

Сопоставление образов из карикатур двенадцатого года с их западными прототипами или воспроизведениями придает ответу на вопрос о том, какие чувства двигали русским человеком, дополнительный объем. Так, в одноименных карикатурах «Русская пляска», написанных Тербеневым и его британским коллегой Круикшенком, ярко проявились различия в трактовках «русских чувств». Тербенева Наполеон передан с характерной для исполнителя «казачка» позой. Знание зрителем мелодии подразумевало быстроту движений захваченного императора. В противоположность ему, стоящие рядом русский дудец и казак спокойны. В интерпретации Круикшенка, напротив, Наполеон движется в медленном ритме английского танца, а его мучители («русские») исполнены экспрессии и жесточенности. В результате сопоставления можно убедиться в том, что, с точки зрения Тербенева, народные герои сражаются и побеждают, потому что *любят* Отечество; а с точки зрения Круикшенка, потому что они жестоки и *ненавидят* противника. Вероятно, свидетельства тому британский художник получил из официальных источников.

Приписывание карикатурным персонажам определенных качеств еще не было сотворением психологизма. Индивидуальное в сатирической гравюре использовалось как типическое и социально желаемое (например, Сусанин как персонализация любви к Отечеству). В смеховом пространстве легендарные герои соседствуют с реальными: Курций, Геркулес, Ва-



И.И. Тербенева «Русская пляска»



Д. Круикшенк «Русская пляска»

сила, горожане, крестьяне, казаки, Наполеон. Индивидуальность каждого оказывалась для художника неважной. Все они изображены обобщенно. Это отличает отечественную карикатуру от британской, где «свои» изображались персонально. Видимо, русская карикатура была в большей степени наследницей костюмного жанра, нежели подражателем европейских сатирических листов.

В вербальном сопровождении карикатуры часто встречается эпитет «русский», но его прагматика двойственна. В ряде случаев он продолжает обозначать принадлежность («Русская героиня-девица», «Русский мужик Вавило Мороз»). Однако наряду с этим значением, в целом ряде карикатур «русский» имеет статус характеристики («Русская пляска», «Русский суп», «Русское хлебосольство»). Это стало возможным благодаря сочетанию идентификационной подписи с визуальной метафорой, где вторая часть словосочетания маркирует суть происходящего (форму расплаты или наказания врага).

Хотя рассматриваемые образы «русского человека» сатиричны, в ряде гравюр они контекстуализированы в «культуре», понятой не в цивилизационном, а в романтическом смысле: как вневременной набор аксиоло-

гических качеств, связанных с особенностями области проживания и исторического прошлого. Для этого художникам понадобилось показать специфику русской культуры-локуса. Лишь после этого можно было понять, кто и почему оказался в него включен. Неприемлемость для отечественных карикатуристов понятия «культура» из просвещенческого дискурса была связана и с его использованием Наполеоном, и с его ограниченными возможностями. Понимание цивилизации как единого общеевропейского процесса производства текстов оставляло подавляющую часть российских подданных за ее рамками. В лучшем случае в круг письменной культуры могли войти европеизированные элиты империи. Версия немецких романтиков, утверждавшая оригинальность народа, предлагала российским «экспертам» более гибкую конструкцию единства. При всем разнообразии художественных воплощений народной героики, сатирические листы несут общий знак солидарности: «Мы — русские, потому что мы все так чувствуем, думаем и поступаем». Созданная карикатуристами человеческая общность связана не единством физических свойств или образа жизни, а характером чувств, мыслей и действий.

В границы русского локуса карикатуристы включили набор добродетелей, а в пространство «не-культуры» вынесли отвергаемые моральные качества, приписанные ее носителям. Следуя правилам фольклора⁷², художник «награждал добродетель» (русский народ) и «наказывал порок» (забывшего Бога и отбросившего христианскую мораль европейца); «усмирял гордость» Наполеона и его генералов и «возвышал смирение» крестьян. В военных сатирических картинках враг всегда лучше вооружен, но русские быстрее, храбрее, сообразительнее. Подобно фольклорным персонажам, народный герой — это человек духа, который совершает поступки открыто, тогда как—его враги действуют трусливо и скрытно. Военная мобилизация требовала определенных качеств личности, и они легли в основу показанного «русского народа».

ОБРАЗЫ ВРАГА

Другим средством мобилизации в карикатурах стал образ врага. По большому счету в сатирических сценах участвуют два главных лица — «свой» (народные герои) и «чужой» (совокупный «европеец»: француз, Наполеон, поляк, немец). Вглядевшись в персонажей композиции, зритель определял врагов по нескольким признакам. Одним из таковых был костюм, вернее, головные уборы: «конфедератка» на поляках, чалма у янычаров; треуголка у французов и шлем у немцев (С. Шифляр, «Французы голодные крысы в команде у старости Василицы»; И. Тербенев, «Карнавал или Парижское игрище на масленице» и «Карикатура на Наполеона I»). Эти атрибуты были списаны карикатуристами с рисунков военных «живописцев форм», то есть с нормативных для армии документов.

Следующим критерием было тело. Карикатура не претендовала на документальную правдивость, и ее не связывали узы «вероподобности». Единственное, чем руководствовались ее создатели, так это договором со зрителем, то есть требованием узнаваемости. В связи с этим внешность «врага» художники создавали не в соответствии с анатомическими атласами или античными «образцами», а в опоре на современные им этнические стереотипы, визуальные соглашения и разговорные топосы.

Желание реконструировать исходный строительный материал карикатурных образов привело меня к изучению учебной литературы. Логично было предположить, что для этого мне понадобятся руководства по рисованию. Однако они содержат лишь самые общие указания, как передавать в рисунке внутренние свойства портретируемого. Более интересные сведения удалось почерпнуть из учебников русской грамматики. Выяснилось, что самый популярный из них, так называемый «Письмовник» Николая Курганова (с 1769 по 1831 г. он выдержал десять переизданий), предлагал ученикам не только лингвистические познания, но и набор хрестоматийных сведений о мире⁷³. Одним из таких «общих мест» была таблица «качеств знатнейших Европейских народов»⁷⁴. В.Д. Рак установил, что Курганов заимствовал ее из «Полной грамматики французского языка» Жана-Робера де Пеплие⁷⁵, впервые опубликованной в 1689 г., а затем много раз переиздававшейся.

Русскоязычный читатель впервые ознакомился с данной таблицей в 1712 г.⁷⁶ Вот ее содержание:

	Немец	Фран[цуз]	Итал[ьянец]	Исп[анец]	Англ[ичанин]
В повед[ении]	Прост	Учтив	Вежлив	Презр[ителен]	Велич[ав]
Ростом	Высок	Строен	Посред[ственен]	Низок	Взрач[ен]
В одежде	Подраж[ателен]	Выдумщ[ик]	Беден	Бережл[ив]	Велик[олепен]
В кушан[иях]	Славен	Нежен	Умерен	Скуп	Ро[скошен]
В нраве	Ласков	Шутл[ив]	Снисход[ителен]	Скром[ен]	Непос[редственен]
Лицом	Пригож	Таков же	Посред[ственен]	Дурнов[ат]	Красс[ив]
В совет[е]	Тверд	Скор	Хитр	Прозор[лив]	Основ[ателен]
В писании	Изряд[ен]	Таков же	Основ[ателен]	Хорош	Учен[ый]
В науке	Знаток	Посред[ственен]	Ученый	Глубок	Филос[оф]
В законе	Тверд	Ревнит[елен]	Обряд[ен]	Суевер[ен]	Набож[ен]
В предпри[ятии]	Орел	Бодр	Лисица	Храбр	Лев
В услуг[ах]	Верен	Обряден	Почтен[ен]	Покор[ен]	Рабовл[аделец]
В браке	Хозяин	Свободен	Тюрем[щик]	Мучит[ель]	Слуга
Женщины	Домов[итые]	Гордые	Злые	Подат[ливые]	Своен[равные]



И.И. Тербенев «Русский Сцевола»

Реперными точками европейского мира здесь выступают пять «народов-наций»: немцы, французы, испанцы, итальянцы и англичане. Очевидно, не удовлетвовавшись столь ограниченным представительством, автор учебника добавил: «Голландцы народ грубый»⁷⁷.

Судя по данной таблице, характер народа мыслился современникам как нечто универсальное и вневременное, образованное из характерных черт. При этом категория «черта» являлась биполярной конструкцией (например, хороший — плохой, умный — глупый). Из их набора в течение XVII—XVIII вв. складывались шкала оценки и палитра народоведения. Конечно, народов Российской империи в данной таблице еще нет. Отечественным интеллектуалам только предстояло обнаружить и показать их «характерные черты», то есть найти устойчивые предикаты и свойства, не зависящие от климата и территории, а также от возраста, пола и даже социального «состояния» отдельных представителей.

Анализируя медиативные способности «Письмовника» Курганова, его исследователь В.Д. Рак утверждал, что данное издание было задумано и составлено как книга, которая может приобщить к чтению⁷⁸. Оно было популярно как среди привилегированных слоев, так и в «низовой, малообразованной среде». Характерно, что в начале XIX в., когда естественно-научные сведения «Письмовника» стали устаревать, он не сошел с прилавков книжного рынка, а «опростился» и стал «книгой для народа». По нему учили в гимназиях, народных училищах, в церковно-приходских школах. В результате его изучения ученик должен был усвоить, что физически французы выглядят «стройными, нежными и пригожими». Они любят модно и вычурно одеваться. По характеру они веселы, учтивы и живы, но с точки зрения разумности — довольно поверхностные люди.

Литература и публицистика оперировала этим же образом. Сила Богатырев в пьесе Ф.В. Ростопчина говорит, что «француза всегда узнаешь: сух, бледен, мал, говорит, спешит и назад оглядывается»⁷⁹. И поскольку в



А.Е. Мартынов «Французы в России»

русской разговорной речи за французами также закрепилось определение «нежные и субтильные»⁸⁰ (данные качества ассоциировались с женщинами), то карикатуристы рисовали наполеоновских воинов неправдоподобно худыми, сутулыми, падающими или спотыкающимися, с выраженными феминными признаками. По всей видимости, российские карикатуристы обыграли конвенции, недавно достигнутые в Европе относительно телесных признаков маскулинности и феминности. К середине XVIII в. ранее разрозненные представления о видимых признаках мужского и женского были объединены и оформлены в некую систему, которая устанавливала жесткие требования не только к одежде и поведению полов, но и к их телу⁸¹.

Феминность наполеоновских солдат усилена в карикатурах их бытием в пространстве «женской жизни»: Наполеон посажен в кадку с тестом, его воины варят вороний суп, сидят в избе, окруженные детьми и стариками, а главная квартира Наполеона представлена в виде кухни. Конечно, в реальной жизни «настоящие» мужчины жили не только в публичном, но и в приватном пространстве, однако в искусстве они представляли как люди власти и войны⁸².

Визуальные проявления феминности воспринимались зрителями как знак недееспособности врага, а также как отсутствие у него чести и человеческого достоинства. Это уравнивание видно и при анализе публицистическо-назидательных текстов того времени. Описывая модели поведения «французов» в минуту опасности, «Русский вестник» сообщал: «Женщины ахнули, расплакались и чуть не попадали в обморок; не удивительно также и то, что то же делалось и с мужчинами, которые от французского воспитания обессилели умом и душою»⁸³. Именно это свойство делало европеизированных россиян «чужими» по духу. «Что может перенести тот, — в качестве морали вопрошал издатель, — кто сам не знает, что он такое, Руской или иноплеменник в России?»⁸⁴ Восприняв французскую культуру и тем самым обабившись, часть россиян превратилась в «чужаков».



Английская карикатура на Наполеона

Но не только стереотипы служили основой для визуального отчуждения и высмеивания французов. Навыки художника-физиогномиста пригодились Корнееву и Мартынову для изображения низменных чувств, искаживших лица врагов. Кроме того, они умело пользовались таким универсальным средством распознавания народа, как форма носа. Западноевропейское искусство XVIII в. предлагало художнику своего рода идентификационный набор: были носы греческие, римские, еврейские, кавказские. Одни из них служили символом культуры, другие — военных амбиций, третьи — любви к деньгам, четвертые — достоинства.

Так же как в рисунках британских графиков, враги на карикатурах двенадцатого года изображены с открытыми от изумления ртами (признаком глупости) и длинными «галльскими» носами (что, согласно руководству И.К. Лафатера, есть признак эгоизма, бесчестности, склонности к воровству и развращенности персонажа). Эффективность такой идентификации персонажа в отечественной карикатуре связана с традициями крестьянской смеховой культуры. Обыгрывание величины носа присутствует в популярных лубочных рисунках «Разговор большого Носа с сильным морозом»⁸⁵ и «Похождение о носе», в которых осуждалось пьянство и табакокурение. При этом высмеивался хвостун, не сумевший, несмотря на дым от табака и жар от вина, уберечь свой нос от мороза. Позже данный сюжет появился в военных лубках. Например, в сатирических рисунках, посвященных Русско-турецкой войне 1787—1791 гг., султан изображался с большим обмороженным носом — расплатой за вторжение. Играя на исторических аллюзиях, карикатуристы изображали и Наполеона с огромным обмороженным носом («Нос, привезенный Н-м с собою из России в Париж»). Текст гласил, что такое «сокровище» приставили ему «Русские». Вероятно, в данном случае мы имеем дело не



А.Г. Венецианов «Французские гвардейцы под конвоем бабушки Спиридоновны»

только с сохранением сюжетов и воспроизводством визуальных метафор, но и с учетом готовности зрителей к смеху.

Чтобы показать поражение врага, карикатуристы одели некогда шеголеватых солдат Наполеона в рваную одежду. «Тряпье и истощенность свидетельствуют о перемене в их счастливой судьбе», — прокомментировал данный маневр Дж. Боулт. Но, видимо, не только это обстоятельство объясняет ветхость костюма. В теребеневском «Русском Сцеволе» лохмотья французских мундиров развеваются, повинувшись лихорадочному движению рук их обладателей. Французы явно дрожат, и не только от холода, но и от чувства страха. Карикатура на тот же сюжет Иванова не получила признания зрителей именно потому, что душевное состояние персонажей в ней было выражено не так экспрессивно. Что же касается иных чувств, приписанных французам, то, как верно заметил Дж. Боулт, в русских карикатурах «чужие», как правило, изображены в страданиях⁸⁶.

Существовавшее до войны запрещение карикатуры на официальных лиц и политиков оправдывает повышенное внимание, которое карикатуристы, особенно Теребенев и Иванов, уделяли образу французского полководца⁸⁷. Это была своего рода компенсация, а может быть, и прямой заказ издателей «Сына Отечества». В целом ряде рисунков Наполеон как бы заменил собой ведомого вожак медведя в медвежьей комедии. Он так же, как и зверь, неумен, нерасторопен, несообразителен, неудачен, не знает, как себя вести среди цивилизованных людей («Русская пляска»). Такое зрелище было привычным для любого посетителя ярмарки. Обыватели и зеваки любили смотреть на пляшущего зверя. Они смеялись над тем, как неуклюжее тело старается подражать человеческим движениям, как плохо это получается или как искусен дрессировщик.



П.А. Оленин «Русский мужик Вавило Мороз»

Для создания образа врага карикатуристы довольно часто пользовались зооморфизмом. Данный прием был популярен среди физиогномистов XVII в., был «забыт» в XVIII в. и вновь вошел в моду в искусстве XIX столетия. В позднее Новое время с его помощью интеллектуалы показывали социальную иерархию мира: низы наделялись «звериными» инстинктами и эмоциями, а «благородные люди» демонстрировали разумную, то есть «человеческую», сдержанность и владение своими чувствами.

Российским карикатуристам зооморфизм предоставил набор выразительных средств для опрощения врага и приписывания ему низменных культурно-психологических свойств. Характерный пример показывает рисунок П.А. Оленина «Русский мужик Вавило Мороз», где бегущие французы и их предводитель нарисованы в образе зайцев с человеческими лицами и треуголками на голове. В аналогичных немецких карикатурах наполеоновские воины, как правило, изображались в виде гусей или баранов⁸⁸. Выбор образа для воплощения зависел от местных разговорных метафор. Дело в том, что в русском сознании заяц олицетворял чувство трусости и вороватость одновременно. «Труслив, что заяц, блудлив, что кошка», или «У вора заячье сердце: спит и видит», — говорили современники⁸⁹. Имея в виду эти коннотации, Ф.В. Ростопчин писал:

...Да что за народ эти Французы! Копейки не стоит! Смотреть не на что, говорить не о чем. Врет чепуху, ни стыда, ни совести нет. Языком пыль пускает, а руками все забирает. За которого не примись, либо философ, либо римлянин, а все норовит в карман; *труслив как заяц, шаловлив как кошка*; хоть не много дай волю, тотчас и напроказит⁹⁰.

И метафора порождает соответствующие визуальные образы.

Поскольку в журнальных публикациях упоминания о европейцах сопровождались эпитетами «глупые», «невежественные», «легковерные»⁹¹ (российские интеллектуалы упрекали их за то, что они служат «гибким орудием в руках тирана»⁹²), то в сопровождающих их рисунках мы встре-



А.Г. Венецианов «Русский ратник домой возвращаясь для курюзу ребятишкам бирюлек принес»

чаем либо образы злобных насильников, либо обманутых марионеток, которыми можно жонглировать.

Спустя столетие после описываемых событий специалист по истории русской графики В.А. Верещагин говорил о примитивности художественного решения облика врага — центрального, как он считал, персонажа карикатур⁹³. На этом основании он отказывал сатирическим листам в художественной и идеологической значимости. Вряд ли данное утверждение справедливо. Во-первых, образ «чужого» не был канонично закреплен в отечественной визуальной культуре (в графике XVIII в. он воображался «восточным человеком» — в чалме, шароварах и с кривой саблей). Отечественные художники начала XIX в. буквально на ощупь создавали кальку для визуального «овражения» европейца. Во-вторых, его художественная примитивность — сознательно использованный профессиональными живописцами прием: образ врага не должен быть художественно привлекательным. Наоборот, чем грубее он выглядел, тем большего эффекта добивался карикатурист: тем сильнее выявлялись нелепость и вульгарность противника, а значит, ослаблялась его физическая и моральная сила. Кроме того, «чужой» не был ведущей фигурой в «карикатуре двенадцатого года». Его образ выполнял функцию антиобраза русского героя.

Подобное дихотомическое строение сюжета характерно не только для народных картинок и карикатур, но и для литературных текстов того времени. В статьях «Сына Отечества» слово «французы» сопровождается такими коннотациями, как «тщеславие», «кровожадность», «кичливость», «грабительство», «бесчеловечие», «зверство», «разбой»⁹⁴. И публицистам, и их читателям было понятно, что все эти свойства представляют собой полную противоположность нравственным качествам соотечественника, ведь «наш человек» — скромный, добрый, мирный, человеческий. Характерно название брошюры, как бы подводившей итоги войны: «Анекдоты нынешней войны или ясное изображение мужества, великодушия, человеко-

любия, привязанности к Богу, вере и государю российского народа; трусости, подлости, бесчеловечия, бессмыслия, зверства и непримиримого коварства французов»⁹⁵. Идентификация требовала онтологизации границ сопоставляемых объектов и игнорирования зон их взаимодействия.

ВАРИАНТЫ КОЛЛЕКТИВНОГО ТЕЛА

Вероятно, вопрос о том, как нарисовать русского человека, для карикатуриста был вопросом о том, что такое «русскость» и как ее можно выразить графически. Озвучивание слова «русский» не порождало в слушателе четких визуальных образов. Возможно, поэтому карикатуристы не пытались воплотить в рисунке некий русский антропологический тип, которого в принципе нет. Тогда откуда было взять *типичных* героев для нации?

Варианты были разные. Например, тот же Ф.В. Ростопчин предлагал использовать социальный образ купца. «Они, — писал борец с галломанией, — сохранили их [прежних русских. — *Е.В.*] одяние, их характер; борды придавали им вид почтенный и внушительный»⁹⁶. Более того, Ростопчин сам дал пример воплощения этого проекта в жизнь. Его «московский мещанин бывший в ратниках Карнюшка Чихирин» имеет степенную купеческую внешность. Это он, «настоящий русский», обращается с гневной речью к посетителям питейного дома — босоногим мужикам и одетым в европейский костюм щеголям.

Однако в сознании многих интеллектуалов образ купца не ассоциировался с гражданственностью и народностью. Если проанализировать семантику понятия «русский» в текстах «Сына Отечества», то окажется, что внутреннему миру и внешности русского свойственны следующие качества. Он истинный, то есть «истину составляющий; правдивый, справедливый, несомненный, неложный; верный, точный, прямой, подлинный, настоящий; искренный, непритворный»⁹⁷. Он — настоящий, то есть «имеющийся налицо, присущий; правый, заправский, истый, неподдельный, неподложный, ненаместный»⁹⁸. Он природный, то есть «к природе отнесь. Например, природный дворянин — это не жалованный, а потомственный»⁹⁹. Наконец, он простой, то есть «без хитрости и без большого ума, он относится к простому народу, податному сословию, черни, крестьянству (простонародью)»¹⁰⁰. Таким образом, в обыденном сознании «истинно, подлинно, природно русский» представлялся крестьянином или иным представителем простонародья.

Однако, несмотря на отказ от образа купца, редакторам «Сына Отечества» идея Ростопчина раскрыть «русскость» через тело казалась здоровой. Она соответствовала достигнутым ранее художественным соглашениям и не противоречила романтизации фольклора и природной сельской естественности. В результате в публицистических текстах того времени нацио-

Е.М. Корнеев «Подмоковный крестьянин Сила Богатырева»



нальный образ творился из простонародных слов, метафор, языковых формул, а в сатирических рисунках тело русского человека собиралось из жестов, антропологических черт внешности, фрагментов костюма, из этнографических и лубочных элементов.

Впрочем, творя общий интеллектуальный продукт, карикатуристы шли в одном направлении, но разными дорогами. Так, в целом ряде рисунков И. Теребенев и И. Бугаевский-Благодарный ввели для диалога со зрителем «костюмные» типажи. Речь идет не просто о восприятии и использовании предшествующего художественного опыта, но о прямом переводе персонажей экспедиционных зарисовок в жанр плаката. Поэтому во многих военных сценах-действиях участвует статный «русский крестьянин» из корнеевского альбома 1809 года. А в карикатурах Бугаевского-Благодарного партизанит коренастый гейслеровский мужик в шапке-ушанке. Вероятно, такой перевод осуществлялся довольно легко, поскольку темы и символы бытописательской графики к тому времени стали для зрителя привычными и понятными. И использованные в ином идеологическом формате, они сохраняли коннотации от их предшествующего использования. Поэтому в сатирических рисунках с врагом воюют те же люди, что ранее мирно играли, пели, мылись, ели, смеялись, которых наказывали и т.д., то есть узнаваемые соотечественники — обыватели.

В то же время, например, Е. Корнеев взял в качестве прототипа образ Силы Богатырева из пьес и романов Ростопчина. При этом художник воспользовался опробованной технологией социального опрощения образа. В отличие от литературного оригинала, его герой перестал принадлежать к социальным верхам («Подмосковный крестьянин Сила Богатырев»), но сохранил «благородные» и патриотичные мысли.

Одновременно с этим карикатуристы пользовались «голландской» техникой облагораживания социальных низов. В таких случаях выпускники Академии отдавали предпочтение субтильности в ущерб этнографически более точной крестьянской дородности. Очевидно, в данном случае взгляд художника выполнял двойную цивилизаторскую миссию: по отношению к телу простолюдина-соотечественника и по отношению к сознанию отечественных элит. Он превращал «подлых людишек» в благородных людей — творцов истории и тем самым разрушал ассоциацию «народно-



А.Е. Мартынов «Партизанская война в деревне»

го» с «вульгарным». Для этого карикатурист приписывал людям из простонародья галантные манеры и позы, одевал их в добротный и чистый костюм, создавал фигуры мужиков по правилам «золотого сечения». В результате обработки народные герои стали соответствовать представлениям элит о гармонии тело- и духо-сложения.

При всем том творцов визуального проекта нельзя обвинить в фальсификации. Модифицируя героические тела, карикатуристы не грешили против истины. Напротив, именно ей они и служили, не поддаваясь собственным (то есть субъективным) визуальным впечатлениям и создавая образ в опоре на «объективное» знание — народное самовосприятие, обнаруженное интеллектуалами при издании сборников русского фольклора¹⁰¹.

Особую стратегию типизации предложил зрителям А.Е. Мартынов. Его крестьяне приземисты и, как правило, немолоды, контуры их тел скрыты складками одежды. Очевидно, в его версии тело идентифицирует социальный статус. А вот лицо героя (так же как и лица его врагов) является смыслообразующим элементом в композиции. О них искусствовед Т.В. Черкесова писала: «Замечательные русские мужики — они тонко нарисованы с натуры»¹⁰². Однако данный эффект достигнут отнюдь не в результате портретизации, а вследствие применения физиогномических конвенций. Из лицевых элементов Мартынов «лепил» характер персонажей, описывал культуру чувств, образующих строй «народной души».

Еще одна созданная карикатуристами версия «русского человека» тесно связана с новым эстетическим явлением в европейской визуальной культуре того времени — любованием неприкрашенными и нестандартными явлениями, то есть с «живописностью»¹⁰³. «Живописные сцены» были разнообразны, поучительны, и, что особенно важно, для любования ими зритель должен был «поработать над собой», настроив зрение на поиск красоты и обучившись любить рутинное и обыденное. То есть «живописность» требовала совместной эмоциональной работы художника и зрите-

ля, усилий, направленных на тренировку глаз и настройку эмоционального состояния. Рассуждая в этом направлении, А. Мокрицкий уверял, что видимая неуклюжесть русского мужика скрывает «стройную ногу, легкую, свободную походку», а в грубой «обуви крестьянина есть свой характер, если не красота»¹⁰⁴.

Крестьянские персонажи в карикатуре Оленина не облагорожены, но живописны и привлекательны для умеющего это увидеть зрителя. Оптический настрой позволял современникам не только замечать, но и не замечать очевидного тоже. Например, никто из них, похоже, не увидел в венециановских рисунках идеализации. «Никто лучше его не изображал деревенских мужиков во всей их патриархальной простоте, — уверял А. Мокрицкий. — Он передавал их типически, не утрируя и не идеализируя, потому что вполне чувствовал и понимал богатство русской природы»¹⁰⁵.

Собственно живописная реалистичность персонажа, показанного на фоне сатирически искаженных тел противников, сама по себе придавала ему искомые благородство и красоту. Как правило, его фигура статична, ведь благородный человек должен быть спокоен и весел, а виновный или вульгарный, наоборот, суетлив, взволнован, плохо справляется с эмоциями. Для зрителя же отождествить себя с героем значило вести себя так же, как он: спокойно, с достоинством, решительно и смело.

Смысловым новшеством созданного визуального концепта явилось то, что русский народ представлен в военной карикатуре не как единый типизированный объект, а как осознанное братство разных людей. Во многих рисунках врагу противостоят сельские дети, мужики и бабы. Их тела и позы уверяют зрителя в том, что русские воюют на своей земле и крепко стоят на ней. Наполеона и его армию гонят, кормят воронами, моют в бане, колют, преследуют. И все это делают люди, одетые в современные (взятые из этнографических альбомов), а не в аллегорические одежды. Они вооружены штыками и ружьями, топорами и косами, а не щитами или средневековыми мечами. В этом отношении они не уместились в рамки классицистической героики, представляя защитниками земли русской, примером для «единоземцев».

Поскольку в России рассматриваемого времени лубок и карикатура обладали эксклюзивными правами на показ мира негатива, это порождало нежелание власти оказаться объектом их сатиры. Поэтому, а также вследствие прямого цензурного запрета на персональные шаржи в созданных в военные годы сатирических рисунках есть Наполеон, но нет его антипода Александра I. Правда, Наполеон в русских карикатурах выступает не в качестве символа власти, а как образ, воплощающий понятия «отступление», «голод», «наказание». И это отличает отечественную карикатуру от западной, в которой военный гений Бонапарта был главным объектом насмешек¹⁰⁶. Кроме Наполеона в карикатурах присутствуют его генералы, но нет Кутузова: есть несчастные солдаты некогда «Великой»

армии, но нет регулярной русской армии. Спустя какое-то время представители официальной власти появятся в качестве героев в ином визуальном пространстве России. Их лики будут спокойно и благородно смотреть на благодарных соотечественников с высоты настенных портретов мемориальной галереи, воплотятся в напольные бюсты.

А в карикатурах русская армия присутствует только латентно. Ее наличие выдают образы ополченцев и казаков. В связи с этим исследователь военного лубка С. Норрис даже писал об изменении границ «русскости»¹⁰⁷. Солидаризуясь с выводами Ю. Корнблатт, сделанными на базе литературных текстов, он утверждал, что после войны 1812 г. (и даже в ходе нее) казаки начинают восприниматься как «настоящие русские» и даже как воплощение «русского духа»¹⁰⁸. Это верно только потому, что в журнале «Сын Отечества» понятие «русские» не имеет этнического смысла.

В сатирических листах 1812 г. среди воюющего «русского народа» можно увидеть представителей разных социальных слоев, но не духовных лиц¹⁰⁹. И я не единственная, кто это заметил. А. Дженкс, изучавший творчество палехских иконописцев, объяснял это отсутствие этническими ограничениями конфессиональной идентификации. «Русское православие, — пишет он, — ключевой маркер русской имперской идентичности, было само по себе продуктом импорта, заимствованием из универсальной христианской церкви, и оно было открыто для людей всех этносов»¹¹⁰. Другое предположение, которое возникает в этой связи, — смеховое пространство исключало показ сакральных для отечественного зрителя персон и институтов. Но чиновники, шеголи-дворяне, попы и монахи были главными персонажами площадной сатиры в мирное время. В этой связи характерно свидетельство И.М. Долгорукого с Нижегородской ярмарки, датированное 1813 г.:

Чернь толпится в свои зрелища: для нее несколько привозится кукольных комедий. Описывать нечего: всякий видал... Всегда мне странно казалось, что на подобных игрищах представляют монаха и делают из него посмешище. Кукольной комедии не бывает без рясы¹¹¹.

По всей видимости, отсутствие священников в карикатуре объясняется тем, что в воображении редакции «Сына Отечества» желаемая общность должна была возникнуть отнюдь не на религиозной основе. Для цивилизационного дискурса православные маркеры были удобны и применимы. Поэтому священники — непеременные участники «русских сцен» в жанровой гравюре. По их присутствию русские подданные опознавались как христиане и как «восточные христиане», что позволяло видеть в них европейцев, но более отсталых, нежели западные люди. Исчезновение православных символов из карикатуры связано с тем, что они не вписывались ни в модель гражданского объединения, ни в исподволь пробивающееся желание представить «русских» культурной нацией, причем более древней,

нежели православие на Руси. К тому же в обеих версиях попытка считать церковь источником формирования национальной идентичности ставила перед их создателями серьезную проблему границ, отделяющих русских от других православных народов (например, греков и болгар).

В целом карикатуристы создали амбивалентный образ «русского народа». Примерив немецкий вариант солидарности, они описали отечественного героя в категориях крестьянской эстетики, продемонстрировали его славянское происхождение, поместили в фольклорный контекст. Желание увидеть в воюющих соотечественниках патриотов, способных объединиться в гражданскую нацию, побудило их изображать русских людей древнеримскими героями, приводить их образы в соответствие с западными канонами красоты. Видимо, в этой полисемии проявилось стремление снять остроту социального непонимания, тлеющего внутри отечественной культуры и препятствующего порождению всенародного и всесловного единства. Но именно эта многозначность, а также изменения в эстетических предпочтениях в дальнейшем породили разночтения в толковании увиденных образов у современников и у исследователей.

Манипуляция с красотой в карикатуре стала каналом для реализации идеологических намерений. Сделав крестьян видимыми, поместив их в искусство, их уже тем самым цивилизовали, окультурили. Участие социальных низов в разгроме Великой армии позволило рассматривать их в качестве объекта, достойного художественной интерпретации и признания¹¹². И теперь предполагалось, что эта проекция реальности будет определять действительность. Рисунки создавали модельные образцы внешности, поз, жестов, костюма, чувств, желаний и поведения персонажей, которым должны были подражать реальные современники. Посредством визуального медиатора низшие классы русского общества могли приобщиться к культуре чувств и мыслей элит.

РУССКИЙ КАК МЕТАФОРА СИЛЫ

Визуальный образ нации по необходимости интертекстуален, или, как выразился Н. Мирзоев, «интервизуален»¹¹³. Графические знаки создавались как артефакты, аккумулирующие множество отсылок к другим символам. Их анализ позволяет обнаружить материалы и архитектурные замыслы российских «нациостроителей». В свое время, изучая театральную культуру интересующей нас эпохи, Ю.М. Лотман заметил, что в ней «подлинной реальностью» обладали стабильные наборы амплуа¹¹⁴. Находясь внутри этого канона, к физическому существованию русских крестьян издатели «Сына Отечества» добавили «удвоение», показав их зрителю через традиционные для классицизма знаковые роли, маркирующие любовь к отечеству, гражданский долг и отвагу. Так, присутствующий в карикатурах об-



С. Шифляр «Французы голодные крысы в команде у старости Василисы»

раз Геракла с палицей в руке в отечественных книжных иллюстрациях XVIII в. широко использовался в качестве персонификации Смелости. Именно так понимать данного персонажа античной мифологии рекомендовал современникам и сборник графических символов¹¹⁵. Героический поступок нередко кодировался карикатуристом в имени героя. «Русский Сцевола»¹¹⁶ и «Русский Курций» предлагались зрителю как символы жертвенной любви к России. Очевидно, введение в карикатуру классицистических образов героизма и гражданственности свидетельствует о наличии в общественном воображении образа русской нации как гражданского союза патриотов.

В изображениях народных героев нет разделения на гендерные, возрастные или социальные роли. Мужчины, женщины, старики, дети, крестьяне, казаки, горожане едины в своих чувствах и их выражении. Совокупно карикатура утверждала мысль о том, что в нынешних обстоятельствах ни у кого нет права продолжать обычную мирную жизнь. Моральный кодекс гражданской нации был написан в условиях войны и впитал ее экстремистский дух.

Другим источником материала для построения визуальных образов стали фольклорные сборники второй половины XVIII в. Вероятно, крестьянин по имени Сила порождает и у просвещенных, и у неграмотных зрителей ассоциации с лубочными текстами о сказочных богатырях. Женский вариант героизма в карикатурах представляют две Василисы: пожилая крестьянка и ее юная дочь. Образ старшей — это иллюстрация к сочиненному редакцией анекдоту о том, как в одной деревне женщина захватила в плен нескольких вооруженных французов. А вот ее дочь (см. Мартынов, «Партизанская война в деревне», Корнеев, «Русская героиня-девица — дочь старости Василисы») — персонаж, рождающий у элитарных зрите-



Е.М. Корнеев
«Русская героиня — девица,
дочь старости Василисы»



Неизвестный художник
«Русская героиня — девица,
дочь старости Василисы»

лей ассоциации с «амазонками» французских революционных карикатур, а у остальных — воспоминания о былинной Василисе Микулишне. Французские карикатуристы любили сюжет о «новых женщинах». В контраст своим жеманным предшественницам из времен «Старого порядка» они появлялись на сатирических листах — грубоватые и агрессивные в противовес слабости королевских войск¹¹⁷.

Кроме этого, Василиса Микулишна привносила коннотации иного рода. Былина о Ставре Годиновиче — одна из наиболее ярких в киевском цикле — была чрезвычайно популярна у читателей конца XVIII в. Согласно ее сюжету, молодая супруга рязанского князя вступила в мужской спор-соревнование: переделалась мужчиной, проскакала до Киева на коне, метала стрелы, боролась с дружинниками, хитростью обманула князя. И все это делалось для того, чтобы отстоять собственную честь, спасти мужа и родной дом. Посредством ассоциированных с фольклором образов зрителю был предложен альтернативный по отношению к античной топике героизма метанарратив русского единства. В нем нет следов гражданской сознательности, но — актуализировано архетипическое и архаичное прошлое.

Благодаря Василисам в визуальное братство рыцарей-богатырей, которое было взято российскими карикатуристами из западной традиции, были введены сражающиеся сестры, то есть женские характеры, которым языковая риторика того времени обычно приписывала дискриминированное положение. На рисунке Е. Корнеева «Русская героиня-девица, дочь старости Василисы» девушка с суровым лицом прокалывает рогатиной сидящего на земле мужчину в форме французского кавалериста. Ногой, обутой в башмак, она наступает на область промежности офицера — дюжего молодца с саблей в руке и инициалами Наполеона на полевой сумке. Сидящий на земле мужчина — «европеец». Он вооружен, у него все

внешние атрибуты маскулинности — военная форма, усы, поза, — но он по-женски слаб, парализован осознанием неотвратимости возмездия.

Здесь мы сталкиваемся с тактикой гендерного кодирования нравственного превосходства русской нации. Россия молода и неопытна, но сильна мужским умом и верой. Напавшая на нее Европа воплощена мужским образом, наделенным феминным содержанием. Конечно, побежденный враг должен быть «женоподобен», а его победитель должен иметь «настоящий мужской характер». В отечественной карикатуре данная установка обыденного сознания была усилена женским образом победителя. В противостоянии с русскими французы побеждены физически и унижены морально, ведь наполеоновский воин повержен и оскорблен молодой незамужней девушкой. Ее семейный статус показан через элементы костюма: вместо кокошника на открытых волосах — девичья повязка.

Впрочем, как и ее западные современницы, русская женщина сильна не вообще, а только в ситуациях, когда надо показать слабость/глупость/развращенность врага. На карикатуре А.Г. Венецианова «Мадамов из Москвы выгнали» француженок преследует веселая, одетая в крестьянские костюмы тройца: молодая женщина в сарафане с кокошником, девочка в рубашке и с повязкой на волосах и мальчик. В мимике (улыбающиеся лица), закрытых позах и скромном, опрятном костюме преследовательниц художник прописывал естественность русских крестьянок. Они далеки от пассивности, но и не агрессивны. В отличие от «чужих» женщин их сексуальность скрыта — и просторной, не облегающей тело одеждой, и «невинными» жестами. В противоположность им, развратный нрав и укорененность в грехе француженок переданы через их «вульгарные» позы (крутые бедра подчеркнуты складками одежды, женские образы показаны вполоборота и со спины), через немолодой возраст и неряшливые вычурные наряды (платье со множеством рюшек и глубоким декольте, задравшаяся юбка).

В военных карикатурах агрессия русских женщин и крестьян показана как вынужденное явление. Его одобрение передано художниками через внешнюю привлекательность крестьянок-героинь. Девушки-воительницы представляли перед зрителем молодыми и женственными. А воюющим крестьянам-мужикам карикатурист приписывал силу и мужественность.

Опознать на рисунке, где присутствуют несколько персонажей, русского позволяют такие лицевые признаки, как пышная борода, а также элементы традиционного костюма: лапти, перевязанный кушаком зипун, иногда крест ополченца на шапке, у женщин — сарафан и кокошник. Но эти символы вспомогательные, не они — главное. Заимствованные из альбомов Лепренса, Гейслера и Корнеева, а также вновь созданные образы довольно сильно разнятся. Изображенные на них люди разные по внешности и одежде, но, всматриваясь в них, можно выделить их общие свойства. «Русскость» передается художниками через особую, нечеловеческую силу персонажей, их имена (Сила Богатырев, Сила Вихрев, Сила Затычкин,

Вавила Мороз, Иван Долбила, русский ратник Иван Храбров, бронницкий крестьянин Сила), гипертрофированные размеры тела или сверхъестественные способности.

В нескольких карикатурах «русский» появляется в виде исполина. Видно, что облепившие его лилипуты в форме наполеоновской армии и с бутафорским оружием не в состоянии противостоять «большому человеку». На карикатуре «Русский Геркулес» крестьянин выглядит человеком-горой, расправляющимся с оседающими его многочисленными, но бессильными (что выражено через их крошечный размер и неестественные позы) врагами-куклами.

Данная практика работы со смыслами была воспринята карикатуристами из иконописи и гравюр периода их изготовления с деревянных досок. Согласно каноническим нормам, наиболее значимые фигуры иконописной композиции изображались во фронтальном положении и в увеличенном масштабе. Это было связано с назначением «картинки» фиксировать не реальность или красоту, а значения¹¹⁸. Первые светские гравюры долго следовали этой же духовной традиции¹¹⁹. Впрочем, и в западных карикатурах игра с масштабом была излюбленным приемом передачи значения. «В первых английских карикатурах Наполеон является в виде людоеда или великого Гаргантюа, — вспоминал А.В. Швыров, — одним словом, как великий, могущественный, всеокрушающий на своем пути человек. Впоследствии же, когда жизненная драма Наполеона близилась к развязке, он из великана превратился в карлика»¹²⁰. Поэтому, например, поражение под Березиной Круикшенк изобразил в виде сатирической сцены, где огромный «русский» ножницами отстригает голову игрушечно-му по размеру Наполеону.

Впрочем, в отечественной культуре сильное тело и высокий рост были амбивалентными качествами. Согласно фольклорному представлению, положительный герой должен быть невероятно сильным и рослым (такими предстают богатыри в русских сказаниях), а в христианской традиции сильный духом святой обладает истощенным испытаниями телом. Столь популярные и смехотворные в голландской живописи образы калек, слепцов, нищих и убогих многими русскими зрителями прочитывались скорее позитивно, чем сатирически: слепец воспринимался как провидец, обладающий внутренним зрением, а истощенный странник как сильный духом калика.

Соответственно, у интеллектуалов, творивших визуальную «русскость», не было на этот счет однозначного мнения. Художник и критик Свиньин в одном абзаце восхищался крепким телом русских людей: «Давно ли Наполеон пред кровопролитным сражением с Русскими предупредил войска свои, что они будут сражаться с легионами исполинов?»¹²¹ А в другом месте того же текста он признавался: «Но отчего, думал я, такое противоречие чувственных способностей с душевными, отчего силы телесныя редко, почти никогда не согласуются с душевными?»¹²²



Ф.П. Толстой «Казак так петлей вокруг шей французов удит, как ершей...»

Вероятно, поэтому наряду с исполином в отечественной графике есть необычный для западного зрителя образ героя — слабое тело с сокрытыми в нем сильными способностями. В разных вариациях он появляется в карикатуре двенадцатого года вновь и вновь. Вследствие Богом данной внутренней мощи невысокий и худой казак может легко одной рукой держать у седла противника и скакать с ним через город (Е.М. Корнеев, «Уральский казак Сила Вихрев»). Он же может подцепить француза арканом (петлей на длинном колу) и поднять высоко над землей (Ф.П. Толстой, «Казак так петлей вокруг шей французов удит...»). Пожилой охотник в состоянии нести на палке тела нескольких подстреленных врагов (П.А. Оленин, «Русский мужик Вавило Мороз»). Истощенный деревенский мужик и subtilный подросток (в другом варианте — одна юная девушка) удерживают дверь, которую пытаются открыть несколько крепких мужчин (И.С. Бугаевский-Благодарный, «Сычевцы», И.И. Тербенев, «Есть ли французы не скакали так, как крысы, то не попали бы в мышеловку к Василисе»). И даже довольно старая женщина способна повязать и сдать в плен трех здоровых офицеров (С. Шифляр, «Французы, голодные крысы, в команде у старостихи Василисы»). Скрытая сила («дух») утверждает как очевидное свойство русской нации.

Это было удачной находкой карикатуристов. Дело в том, что, поскольку концепт «русский народ» у части интеллектуалов сопрягался с социальными низами, он имел гендерные коннотации. Возможно, они были сформированы пасторальной темой в западной литературе и искусстве¹²³. Во всяком случае, в исследуемое время крестьянско-пастушеский мир устойчиво ассоциировался с темой неги и любви, а в визуальном образе крестьянина, так же как и женщины, присутствовали зависимость, спонтанность, чувствительность, жертвенность, способность к страданию и состраданию. И поскольку феминные ассоциации противоречили замыслу



И.С. Бугаевский-Благодарный (?) «Сычевцы»

творцов народной героики, образы крестьян наделялись гипертрофированной силой и другими признаками маскулинности. Данная стратегия позволила обеспечить «русский народ» субъектностью. В результате чего форма осталась прежней — фольклорно-этнографической, а содержание образа оказалось перекодировано.

Вероятно, политические элиты ждали от «картинок» только антинаполеоновской пропаганды. Но, получив «зеленую улицу», карикатура вышла за пределы дозволенного. В центре внимания многих рисунков находится откровенное силовое действие, приписанное простонародью. И, хотя это шокировало эстетов, казалось подчас вульгарным, историк искусства Ф. Мускатблит признавал: «Эти бойко набросанные шаржи, без каких-либо личностей, выражающие лишь народный взгляд на разные события, отличались необычной в забитом русском художестве пламенностью, убежденностью и даже некоторой дерзостью, но не были глупым и чванлым “шапками закидаем”, так как в них проглядывало только удивительно благодушное сознание собственной гигантской силы, которой дали, наконец, развернуться»¹²⁴. Зритель карикатур становился свидетелем яркой асимметрии действия, и в этом заключался найденный карикатуристами способ визуальной передачи значений войны.

Внимательно рассматривая сатирические листы, зритель должен был убедиться, что сверхсила «русского человека» — это не только физическое свойство, но и проявление скрытого от глаз особого духовного мира — «характера». В этом отношении карикатуристы продолжили проект создания культурной нации, начатый в жанровой гравюре. Другое дело, что им пришлось столкнуться со встречными предложениями Ростопчина. В его версии только в чрезвычайных обстоятельствах и выведенный из себя русский начинал обнаруживать скрытые свойства. В одной из афиш такими обстоятельствами стало место «собрания русских сословий» — питейный

дом. Именно здесь, в состоянии опьянения, патриот смог сказать то, что «на душе накипело», но что в обиденности он держал в себе за семью печатями: «Карнюшка Чихирин, выпив лишний крючок¹²⁵, на тычке¹²⁶ услышал, будто Бонапарт хочет идти в Москву, рассердился и, разругав скверными словами французов, вышед из питейного дому заговорил под орлом¹²⁷ так...» В противовес московскому командующему, петербургские интеллектуалы утверждали благоразумие в качестве «характерной черты» русской нации¹²⁸.

«РУССКИЙ» НА СЛОВАХ И НА ДЕЛЕ

Дж. Боулт справедливо заметил, что удачным коммуникативным приемом, который использовали карикатуристы, стали развернутые подписи-комментарии к рисункам¹²⁹. Вероятно, художники позаимствовали этот способ общения со зрителем у лубка. Изучая его семиотику, Ю.М. Лотман показал, что в основе лубочного рисунка лежит сжатое, концентрированное действие. Поэтому при их развешивании на стене возникал эффект «настенного лубочного театра»¹³⁰. Представление в нем шло в режиме рассматривания, чтения и толкования. «Словесный текст и изображение, — писал основатель тартуской семиотической школы, — соотнесены в лубке не как книжная иллюстрация и подпись, а как тема и ее развертывание: подпись как бы разыгрывает рисунок, заставляя воспринимать его не статически, а как действие»¹³¹.

Карикатуристы работали с тремя видами текстов. Один исходит от персонажей рисунка, второй представляет собой голос комментатора «за кадром» (короткий анекдот либо на нижнем крае гравюры, либо в журнале), и третий существует в качестве «дискурсивного контекста» для всех публикаций данного журнала. Они взаимосвязаны, но могли существовать и автономно друг от друга. И поскольку рисунок встраивался в разные нарративы, это создавало многовариантность прочтения визуального послания.

Умеющий читать зритель воспринимал карикатуру в качестве иллюстрации конкретного журнального рассказа. При этом существовала возможность для обогащения увиденного собственным опытом и для типизации конкретного случая. Получив в обобщенном виде признание зрителей, иллюстрация становилась провокацией для появления новых нарративов. Например, рисунок И. Терebeneва «Французский вороний суп», на котором изображен Наполеон, поедающий ворон, иллюстрировал заметку:

Очевидцы рассказывают, что в Москве французы ежедневно ходили на охоту — стрелять ворон... Теперь можно дать отставку старинной русской поговорке: «Попал как кур во щи», а лучше говорить: «Попал как ворона во французский суп»¹³².



И.И. Терebeneв «Французский вороний суп»

Понравившаяся зрителям сцена побудила И. Крылова написать басню «Ворона и курица» на тот же сюжет. В результате, согласно свидетельству В. Даля, в разговорный обиход вошла поговорка «голодный француз и вороне рад»¹³³, а само выражение «французский вороний суп» стало идиоматическим.

На рисунке П.А. Оленина «Русский мужик Вавило Мороз» использована графическая техника озвученных мыслей и разговоров персонажей. Над бегущими по полю зайцами-французами плывет «облачко», в которое заключен следующий текст:

Нам бы спасти наши кошелочки с золотом да наши жезлы — а прочее гори все огнем! Здесь не до жиру, а быть бы только живу.

Оглядываясь на гонящего их метлой ополченца, заяц-Наполеон думает:

«Экое чудо! Даром что с бороною, а ничем его не обманешь и не запугаешь. Лихо бы мне добраться до своих земель, а там уж я налгу с три короба!»

В это же время мужик в зипуне кричит:

— Ату! Ату! Его — проклятый оборотень — небось! Коли не догону, так метлою достану! Что пакостник, шаловлив как кошка, а труслив как заяц! Своих разтерял, да и сам угнал! За делом приходил! Явился, осрамился и воротился — ау! Братцы соседюшки, берегите поле не прозевайте вы его!¹³⁴

Так же как на лубочных картинках, текст в карикатурах написан без знаков препинания и заглавных букв.

Нередко в уста сатирических персонажей вкладывались не литературные тексты, а поговорки, поговорки, прибаутки, рашенные присказки. Например, в терebeneвской «Русской пляске» крестьянин с розгами при-

говаривает: «Ну, брат, не отставай и знай из рода в род, каков русский народ». Первое предположение, возникающее в этой связи, это то, что текст для карикатур взят из фольклорных сборников или стилизованных под него изданий. Такой опыт «обогащения» народной мудрости у российских элит уже был. В 1783 г. сама императрица выпустила сборник¹³⁵, в который не только собственноручно отбирала, но и, как полагает Н.П. Ледовских, писала народные пословицы¹³⁶. Современники часто вспоминали ее слова: «Русской народ, — говаривала Екатерина II, — есть особенный в целом свете; Бог дал ему отличия от других свойства [курсив в тексте. — Е.В.]. К сим свойствам, бесспорно, принадлежат затейливость, сметливость и остроумие, которые видим в Русских сказках, притчах, пословицах, загадках»¹³⁷.

Применение в рисунках пословиц и поговорок порождало особую коммуникативную ситуацию. Исследователи фольклора уверяют, что назначение пословицы — «выразить назидание, поучение, мораль-наставление»¹³⁸. Императивными формами она либо побуждает к действию, либо запрещает его. Соответственно, говорящий заведомо выше слушающего. В карикатурах же говорят почти всегда только «русские». Например, в гравюре «Угощение Наполеону в России» они приговаривают:

Свое добро тебе приелось,
Гостинцев русских захотелось.
Вот сласти русские! Поешь, не подавись!
Вот с перцем сбитенек, попей, не обожгись!

Враги говорят друг с другом только в отсутствие русских и пугливо. В большинстве же случаев враг безмолвен. В карикатурах ему отведена роль слушателя указаний. Снижающий эффект поддерживается пространственным расположением «чужака». Он находится либо ниже, либо и вовсе у ног «русского». Так, старостиха Василиса обращается к пленным, сидя на коне, ее дочь говорит стоя с сидящим на земле французским солдатом.

Но, судя по анализу приписанных карикатурным персонажам текстов, художники использовали не только фольклорные сборники. В карикатурах присутствует лексика площадных рашников, косморамщиков, офеней, балаганщиков и зазывал. Убив косой французского офицера, уличная торговка Василиса приговаривает: «Всем вам, вора, собакам, будет то же... Уж я двадцати семи таким же вашим озорникам сорвала головы». Прием речевого опрошения использовался и в британской карикатуре. Уильям Хогарт, например, исправлял нравы современников, говоря с ними на понятном им жаргоне лондонских улиц.

В ряде случаев художники фиксировали фрагмент ярмарочного развлечения, подменив в нем персонажей. Так, в листе под названием «Не удалось тебе нас переладить под свою погудку; попляши же, басурман, под нашу дудку!» Наполеон помещен в пространство русской пляски — попу-



Гравюра с изображением райка

лярного сюжета этнографических рисунков. Подчинение некогда непобедимого Наполеона воле разумных «русских» здесь передается через метафору «плясать под дудку». Сюжет русской пляски, особенно «казачка», был ключевым моментом в ярмарочных развлечениях с укрощенным и дрессированным медведем. Вообще ряженные животные (медведь, коза, заяц) — наиболее часто встречающиеся и потому хорошо понятные единицы визуального языка, посредством которых раскрывался характер персонажа в народной развлекательной культуре. Из обрядового действия они перешли сначала в пространство ярмарочного театра, а потом — народной картинки и карикатуры. При их рассматривании у зрителя возникало ощущение, что ряженный подражает действиям животного: он делал не свое дело, создавая тем самым праздничную, смеховую атмосферу. Такие сцены нередко сопровождалась песнями или прибаутками. Что же касается образа медведя, то в народной визуальной культуре его пластика — неуклюжесть, косолапость, нечленораздельная «речь» — воспринималась как характеристика недалекого, нескладного, добродушного, иногда полусонного и обычно ведомого и невезучего простолюдина — традиционного комического персонажа многих фольклорных жанров¹³⁹. Заменяя медведя великим полководцем, карикатурист совершал обратное кодирование: наделял человека свойствами дрессированного зверя, а «русского человека» способностями дрессировщика-укротителя.

О том, что трюк из медвежьей комедии проецировался в качестве метафоры на поражение Наполеона, свидетельствует и сочиненная тогда же солдатская песня:

Сам на Русь пойду,
Там я барыней пройдуся,
Фертом в боки подопруся
Пляску заведу!
Знавши вывертки французски,

Заиграть велел по-русски
Музыке своей:
Наши грянули по-свойски —
Мы не знаем по-заморски —
Ну-тка казачка!..¹⁴⁰

В провинциальной газете «Восточные известия» безымянный автор перевел визуальные метафоры и версию гражданского единства российских народов на поэтический язык:

В смущении газр отвечает:
Бычок ваш Русской сбил меня;
Едва башмак мой скрип пускает,
Как вдруг Козаки, Узденя,
Чуваши, Колмык, Башкирец злой
Разстроили весь замысел мой!¹⁴¹

В другом варианте поучительное утверждение победы разума над необузданными чувствами (амбициями) визуализировано через сцену поимки волка. Карикатуру «Пастух и волк» Терехова сопровождает подпись:

Радуйтесь, пастухи добрые, уже вы больше не потерпите недочета в ваших овечках. Зверь обнаружен. Он был страшен только, пока не умели за него взяться. А я попросту, как в старине бывало, приновился и схватил, и как хочу, так теперь его и ворочу!¹⁴²



Резная композиция «Дрессированный медведь»



Гравюра «Поводырь медведя»



Лубок «Коза и медведь»

Образ пастуха, в данном случае, не этнографичен, поскольку имел литературный источник. Современники видели в нем иллюстрацию басни И. Крылова «Волк на псарне», посвященную М. Кутузову. Басни Крылова, такие как «Кот и повар», «Раздел», «Ворона и курица», «Обоз», предоставили художникам набор метафор для визуализации значений войны. Кроме того, они содержали народные обороты речи, которые легко воспроизводились в качестве подписей к рисункам.

Для нас важно, что во всех сатирических сценах «русские» — это думающие зрелые люди («настоящие»), а их противники — ведомые спонтанными эмоциями и инстинктами представители либо животного (оборотни), либо женского, либо детского мира (игрушки-марионетки). И в XVIII в. лубок восхвалял ум, силу и храбрость русских воинов, подсмеивался над глупостью и слабостью врага — немца или турка. Но тогда типизации подвергались субъекты истории — люди войны, элита. Карикату-



И.И. Тербенев.
Обложка «Азбуки 1812 года»

ристы же приписали героические свойства опекаемым слоям общества — социальным низам, женщинам, старикам и детям.

Карикатура двенадцатого года не обращалась к зрителю напрямую. На сатирических листах русский народ говорит лишь со своим врагом — совокупным европейцем. И в обращении к нему персонажи произносят в основном запретительные императивы: «Не летать было Галке в наш Овин!», «Крестись, басурман, не видать тебе больше света божьего!». Эти восклицания звучали так, что могли быть вложены в уста любому «русскому». В данном монологе «свой» идентифицировался через отрицание черт, присущих «чужакам». При всем при том вряд ли справедливо говорить о специфической «отрицательной идентичности» «русских». Это достаточно универсальный способ самоидентификации.

Сатирический рисунок не был иллюстрацией использованной пословицы в буквальном смысле слова. Он, скорее, представлял собой конкретный казус, схваченный взглядом художника. Но поскольку пословица претендует на обобщение опыта коллективного субъекта, то отдельные персонажи сатирических листов объединены обладанием этого опыта. Их использование в коммуникациях с Европой, а значит, и со всем внешним миром утверждало представление о том, что у русских есть своя оригинальная культура и свое совместное прошлое, которое, как показала победа над войсками Наполеона, более весомо и жизнеспособно, чем «европейский» опыт. Не войска Наполеона, а сами претензии Запада на лидерство и гегемонию были дискредитированы в данном столкновении. Поэтому война предстала пред взором зрителя как доказательство глубинной правоты всего строя жизни русского народа.

В этой связи у Тербенева появилось намерение сделать карикатуру дидактическим средством. Во всяком случае, в 1814 г. из типографии В. Плавильщикова вышла детская азбука «Подарок детям в память 1812 г.», состоящая из 34 сатирических листов. Гравированные на медных досках, они были ярко раскрашены вручную и сопровождаемы остроумными двустишиями.

Наличие в целом ряде рисунков текста с кратким изложением журнальной публикации и конвенциональных знаков народной смеховой культуры служит косвенным свидетельством тому, что их создатели с самого начала имели в виду их отдельное от журнала бытование и стремились контролировать устный комментарий. Дело в том, что в христианской

(по определению письменной) традиции слово переводилось в визуальный знак¹⁴³, тем самым защищая образ от произвольных толкований. В крестьянской же культуре России он оказывался открытым для интерпретаций. Раешники, косторамшики, кукольщики, медвежи поводыри в своем рассказе шли от «картинки», но всегда имели возможность перекодировать их значение собственной фантазией. Чтобы они не заходили в этом слишком далеко, во многих рисунках даны образцы готовых раешных присказок типа:

Казак так петлей вокруг шей
Французов удит, как ершей,
И мелкую сию скотину
Кладут в корзину.

Но если это так, если карикатуры действительно предназначались для озвучивания в многолюдных местах, то замысел «Сына Отечества» делал сатирический рисунок медиатором в общении элит с неграмотными соотечественниками. А это уже предпосылка для порождения внесловной солидарности. В таком контексте созданный карикатуристами образ народного героя оказывался зримой манифестацией общей культурной идентичности «верхов» и «низов», он демонстрировал готовность элит общаться с социальными «иными» как с «себе подобными».



Гравюра «Кукольщики»

Глава 4

«СВОЙ ЛУЧШЕ РАСПОЗНАЕТ СВОЕГО»

(НЕ)ДОЛГИЙ ВЕК КАРИКАТУРЫ

Вероятно, сила и длительность воздействия визуального послания «Сына Отечества» зависели не только от семиотических особенностей карикатурных образов, но были заданы и внетекстуальными обстоятельствами. Желание простонародья покупать и читать сатирические рисунки порождалось, в том числе, обретенным опытом не-нарративных коммуникаций с элитами. Довоенный приток крестьян-отходников в города, рост числа дворовых в помещичьих домах, жизнь дворян в сельских имениях усилили культурный обмен между «состояниями». А военная мобилизация тысяч крестьян и представителей городских низов в армию, милицию и ополчение вырвала их из рутинной жизни и привычного окружения, унифицировала их костюм, поставила лицом к лицу с дворянами-офицерами и побудила подчиняться их поведенческим нормам. Неопосредованное познание «социального иного» содействовало распространению среди слоев, ранее не затронутых процессами европеизации, новых представлений и эстетических ценностей. Это подготовило их к восприятию национальных фантазий редакции «Сына Отечества» и Ф.В. Ростопчина.

В то же время интенсификация социальных контактов оказала влияние и на элиты, следствием чего стало расширение социальной территории фольклора и лубка, размывание ранее незыблемой границы между «высоким» и «низким» в искусстве, появление среди дворян ценителей крестьянских игрушек и собирателей простонародных картинок. Все это создавало благоприятные условия для сохранения чувства национальной солидарности. Рассмотрение сатирических образов, общность эмоционального удовольствия от них давали представителям разных «состояний» и локальных групп возможность почувствовать себя сообществом единомышленников уже вне войны.

Современники считали, что графика успешно справилась с задачей гражданской мобилизации гетерогенного населения империи. Как уверял М. Дмитриев, герои карикатур «производили именно то действие, для которого они предназначались, то есть ненависть и презрение к народу, *оскор-*



Портрет княгини В.А. Репниной-Волконской в русском костюме. 1813



«Русский сервис»

бывшему наше собственное народное чувство [курсив мой. — Е.В.]¹. Надо, впрочем, иметь в виду, что Дмитриев писал свои воспоминания тогда, когда топос «народное чувство» («народный дух») уже уверенно обосновался в публицистической риторике. Произошедшие за это время изменения в сознании подменили в данном свидетельстве причину следствием. В действительности эти визуальные и устные послания «Сына Отечества» были направлены на то, чтобы соотечественники представили себя единым народом — ощутили себя одним телом с общими антропоморфными чувствами, а не данное (всегда бывшее) осознание вызвало к жизни карикатуру.

Яркие и схематичные истории, а также сопровождающие их иллюстрации или, наоборот, визуальные образы и прилагаемые к ним тексты подразумевали додумывание сюжета и дописывание образов воображением зрителя. Поскольку в летучих листках присутствовал элемент знакомого имени или случая, они легко запоминались и довольно быстро превращались в предания, герои которых обрастали новыми подробностями и утрачивали персональные черты. В созданном таким образом художественном мире люди, населявшие Россию, превращались в коллективного «русского человека», который воспринимался и как типаж, и как совокупность стабильных черт (изображенных в рисунке и описанных в анекдотах). Посредством графического медиума и сопровождавшего его текста в основу создаваемой общности закладывались такие краеугольные камни, как любовь к земле, единство прошлого (коллективный опыт пережитого), наличие общего представления о «не-наших» и возможность более или менее постоянного социального диалога.

Графический рисунок не только создал лекало «русскости» как гибридной формы гражданственности и народной культуры, но и сформировал взгляд современника. В сатирических гравюрах «русский человек» помещен в различные перспективы. Его можно рассматривать вблизи и в деталях, можно — издали, опознавая через повторяющиеся символы. Смена оптики рассматривания делала объект более понятным для зрителя. И если вспомнить, что карикатуристы и создатели афиш Ростопчина приучали зрителя не пассивно отдаваться потоку впечатлений, а действовать, настраивая свои чувства и воображение на видение, то станет понятно, как «русская нация» стала *оче*-видной. Лишь направив на символический образ соответствующий оптический окуляр, стало возможным опознать в нем «русского», — а заодно и в своих близких, в соседях, а самое главное — в себе.

Кроме того, сатирическая графика обеспечила российскому обществу обмен переживаниями. Изображенные в карикатурах качества и чувства героев присваивались зрителями, что расширяло «опыт жизнедеятельности отдельного человека путем наблюдений за переживаниями других»². И лишь после того как психическая жизнь нации была показана, она стала социальной реальностью, о которой можно было говорить и писать. В послевоенное десятилетие никого не удивляла риторическая формула «русский по рождению, поступкам, воспитанию, делам и душе»³. Публицисты называли «русскими» сынов Отечества, то есть всех, кто любил и защищал его как «русские сцеволы», «русские гераклы» и «русские курции»; кто, веселясь, наказывал разбойников, подобно ратнику Гвоздиле и мужику Долбиле; кто был силен телом и душой, как сказочные богатыри Сила Богатырев, Вавила Мороз, Сила Вихрев; кто был сообразителен и смел, как старостиха Василиса и ее тезка-дочь. Все эти позитивные качества были объединены в нечеткое понятие «русская душа».

Перечисляя совокупные свойства обретшего гражданское достоинство российского подданного, безымянный автор стихотворения «Чувство Россиянина» писал:

Так, верные сыны России
Текут путем творца небес;
В полях? — Готовы в жертву выи.
В домах? — Творцы они чудес.
Карать врагов? — Их духу сродно,
Живут правдиво, благородно,
И не мечтают выше сил;
На небе царствовать не мнили,
Себя Богами не почтили,
За то их Вышний возлюбил⁴.

Синкретичность и незавершенность созданных карикатуристами образов предопределили их трансформацию и стимулировали размышления

о значении визуальных репрезентаций империи и нации. В этих рассуждениях было много амбиций и сомнений одновременно. В восторге от победы, в угаре от славы патриоты демонстрировали пылкую любовь ко всему «своему» и «русскому». Бросаясь в крайность, «Сын Отечества» отзывался о художественных произведениях «иностранцев» в уничижительных выражениях: они «как будто нарочно согласились уступить бесспорно преимущество нашим художникам, выставя безобразные и уродливые произведения своей кисти»⁵. Более умеренные писатели призывали коллег быть разумными и заменить «пламенную» на «просвещенную» любовь к Отечеству.

Подлинным заводилой и организатором публичных дебатов на эту тему в послевоенные годы стал П.П. Свинын. Уехав из России в 1811 г. и прожив два года в Америке, а затем по роду службы перемещаясь по западноевропейским странам, он имел возможность оценить мобилизационные и идентификационные возможности графики. «В 1814 году, — вспоминал он, — по восстановлении Александром мира в Европе, картинные магазины, стены на перекрестках и книжные лавки в Лондоне наполнялись изображениями казаков, и всего Русского, но, к сожалению, сделанными так неправильно, так небрежно, что вместо удовольствия и самолюбия возбуждали в Русских или смех, или негодование»⁶. А между тем потребительский спрос на них был столь высок, что иллюстрированная оригинальными рисунками англоязычная брошюра Свинына разошлась в продаже буквально за один месяц⁷.

В духе рассуждений Д.А. Аткинсона⁸ он постарался уверить читателя, что Россия отличается от других стран особой самобытной культурой, которую можно познать только изнутри. Вместе с тем, разжигая любопытство потребителя, Свинын сообщал, что разгром наполеоновской армии не есть действие каких-то внешних сил. Это результат несостоятельности западных представлений о России. Если бы ее народы и впрямь были такими дикими, как их изображали иностранные путешественники и писатели, они не смогли бы победить самую прогрессивную нацию. В данном случае Свинын использовал категориальный аппарат цивилизационного дискурса, в рамках которого война прочитывалась как столкновение миров, а победа в ней как аргумент в пользу большей прогрессивности одной из воюющих сторон.

В последующие годы эта аргументация стала излюбленным риторическим приемом в российской публицистике: «Те самые Русские крестьяне, — уверяли невидимого оппонента издатели журналов, — которых Французы называют варварами потому, что они не сходствуют с ними ни видом, ни нравами: те самые крестьяне умели ловить и поражать злодеев Отечества»⁹. В этом пассаже угадывается не только влияние немецких и французских романтиков, но и очевидный перевод в литературу визуальной стратегии показа невидимого значения («открытия скрытого»). В иконографии и

«агиографии» нации «русские» стали своего рода переодетой Василисой на княжеском пиру.

Подкрепляющим аргументом в пользу увиденного в публикациях служил миф о раскаянии европейцев, воочию убедившихся в «благородстве» российского простонародья¹⁰. Так, появившийся в провинциальной газете рассказ о доброте астраханского купца, приютившего пленных французов, сопровождался сентиментальным диалогом:

А как он [купец. — *Е.В.*] знал прежде из газетов, что Бонапарте называл Русских варварами; а при разговорах о сей материи и сами пленные тоже ему подтвердили, сказал им: как безбожно ваш западный Фараон порицает нашу братию именами варваров — *посмотрите* на нас, *похожи* ли мы на варваров? — Пленные прослезились [курсив мой. — *Е.В.*]¹¹.

По мнению современников, в благородстве народа нельзя было убедить логически или вербально, но его можно было увидеть и тем самым убедиться.

Данная идентификация усиливалась ссылками на мнение тех самых «чужих» (то есть европейцев), которых в ходе войны разоблачали сатирические листы. Теперь, в ситуации победы и в пространстве письменного слова, они вновь обрели человеческое достоинство и необходимое благородие. Реабилитированные в праве на мнение, воображаемые европейцы испытывали восхищение и удивление от встречи с русскими. Отечественные журналы и газеты наперебой заговорили якобы переводными статьями, стихами, анекдотами, выражающими новые ощущения бывших врагов. Под пером российских элит совокупные «европейцы» переоткрывали россиян и торопливо переопределяли их место в структуре мира. Видимо, в деле конструирования имперской самости важна была не достоверность, а утопическая реальность. Внутри нее интеллектуалов более интересовала самоидентификация, нежели присвоенная идентичность.

После вступления империи в Священный Союз (1815) российский видеодискурс развивался без участия карикатуры. Ее статус символического ресурса особого значения, а также монополия на зрительское внимание удержались всего два года. Уже в 1815 г. живший в Перми Ф.А. Прядильщиков свидетельствовал:

Разносчики, торгующие эстампами и лубочными картинками, снабжают городское и сельское население тысячами портретов русского императора и героев, отличившихся на войне с Наполеоном, также видами разных битв, которые происходили между Москвой и Парижем. Политические карикатуры Теребенева и других, вследствие запрещения их цензурою, становятся уже редки, наконец, вовсе исчезают¹².

Почему столь удачно начатое обращение элит к соотечественникам было прервано? Причин тому может быть несколько. Во-первых, рождение политической карикатуры в России произошло в условиях ведения «малой войны», потребовавшей доверия власти и общества к гражданской инициативе, уважения к социальной народности и допущения ее показа. И война же стала тем самым фоном, который позволил карикатуристам оттенить, показать «русскость» как культуру чувств, воплощенную в борьбе. Только в экстремальных условиях физической опасности власть могла допустить существование этой культуры и откровенные способы ее репрезентации.

После победы над Наполеоном гражданский проект «Сына Отечества» вошел в конфликт с намерениями правительства. Официальные власти и социальные медиаторы старательно снимали с общества синдром насилия. В 1813-м, а особенно в 1814 г. страницы российских изданий наполнились рассказами о доброте, жалости, милосердии русских простолюдинов, в том числе по отношению к своим хозяевам и даже к бывшим врагам. Этот новый подвиг кодировался в христианскую риторическую конструкцию. Примером возвышенного стиля может служить кант, опубликованный астраханской газетой «Восточные известия»:

Славься Росс! — Господь с тобою,
Победитель всех врагов:
Он ведет тебя к покою —
Он твой истинный покров¹³.

Вскоре тема войны вовсе исчезла со страниц российских изданий. В 1815 г. о ней не пишет «Вестник Европы», ее нет в журнале «Благонамеренный», нет в «Дамском журнале», о ней молчит газета «Казанские известия». Война становится темой для специальных размышлений политической элиты, людей доверенных и посвященных. Она выводится из повседневных разговоров. И вместе с тем происходит канонизация победы Российской империи над наполеоновской Францией. В торжествах и памятниках закрепляется конструктивная для мирного времени идея общеимперского единения. Эта идея реализовывалась через «восстановление довоенного порядка», посредством реконструкции социальной иерархии. В данном контексте народ должен был сменить статус сражающегося субъекта обратно на положение защищаемого объекта.

Не только для власти, но и для празднующих победу интеллектуалов социальное послание военных карикатур перестало быть актуальным. Мысль о вооруженном крестьянине была им, как минимум, неприятна. Она вызывала такие же чувства, как, скажем, мысль о вооруженном ребенке. В принципе крестьяне не могли быть солдатами, поскольку их работа должна обеспечивать функционирование армии. Даже для сторонников

гражданских прав воюющий мужик был ненастоящим крестьянином, так как у него была двойная идентичность. И это создало пределы для репрезентации «русского народа» в качестве гражданской нации.

В то же время образы русского народа как культурной нации имели другой «системный» дефект. При распределении мира между бинарными оппозициями «культуры» и «не-культуры», «добра» и «зла» все россияне, сражавшиеся с армией Наполеона, оказались включенными в пространство «добра», то есть «русской культуры». И это уравнивало концепт «нация» с категорией «подданства». В такой семантике не было места групповой исключительности, как не было разделения между «своими» и «другими», которые были бы актуальны для повседневной мирной жизни.

Имевшиеся на тот момент визуальные границы «русского народа» были внешними: художники «костюмов» и жанровых гравюр показали «русского» как антипод «азиата», а усилиями карикатуристов он был отделен от «европейца». Таким образом, «русские» были увидены и показаны в качестве граждански активного населения страны — группы, зажатой между пресловутыми «Востоком» и «Западом». Эти же культурно-пространственные категории стали пределами ее существования.

Проект «Сына Отечества» создал гибкую, но непрочную конструкцию. Сама по себе она была ограничена как во временном (усиление и проявление гражданских настроений происходит во время войны), так и в коммуникативном (неясность национальной идеи для ее потребителей) отношении. В послевоенной ситуации созданные карикатуристами «примитивные» (предельно обобщенные и опрошенные) образы «русского человека» перестали нравиться просвещенной публике. И это стимулировало новые поиски символов единства, образов группности, выразившиеся, в том числе, в модификациях «русского тела».

«СВЯЩЕННАЯ ИМПЕРИЯ СЛАВЯНСКОЙ НАЦИИ»

История символических репрезентаций военных героев и войны с Наполеоном позволяет заподозрить, что Александр I не видел необходимости в опоре на государственную нацию и тем более на простонародье, в признании в нем субъекта истории. У него была другая историософия собственной жизни и правления. Волевым решением он пресек графическую репрезентацию гражданской нации ради утверждения в качестве официальной идеологии амбициозной метафоры «Россия — Священная империя славянской нации».

О том, что император не был безучастным наблюдателем при отборе идеологических образов, свидетельствует хотя бы тот факт, что монарх не поддержал аллегория победы, предложенную О.А. Кипренским. По возвращении из Италии художник представил эскизы картин, символизиру-



Аллегория «Освободитель народов»

ющих победу Александра I над Наполеоном. Средством для ее воплощения Кипренский избрал миф об Аполлоне, убивающем дракона («Аполлон, поражающий Пифона»). Вероятно, лет десять назад аллегория пришла бы по сердцу императору. Но не теперь. Дело не только в том, что топика античного героизма уже отошла. Главное, Пифон не мог олицетворять Наполеона, ведь Бонапарт — дьявол. Перевод войны из античного противоборства в христианскую систему координат потребовал иной риторики и иных образов репрезентации.

Сакральный образ империи был отчеканен на поверхности наградных знаков. Он воплотился в храмовой архитектуре, его можно обнаружить в «зонах умолчания»¹⁴. Впрочем, сначала данная версия проговаривалась в церковных проповедях и прописывалась в графике (например, в гравюрах, документирующих «въезд властителя» в Париж (сердце Европы), Петербург (новую столицу мира) и Москву (престольный град))¹⁵. И поскольку категория «священная война» была взята из лексикона западной культуры, образ русского монарха рисовали то в роли Добродетели (И. Теребнев, «Освобождение Европы»), то короля-чудотворца (гравюра неизвестного художника «Человеколюбие русского императора»).

На серебряной медали в память войны император велел поместить цитату из Псалтири: «Не нам, не нам, а имени Твоему» (в полной версии: «Не нам, Господи, не нам, а имени Твоему даждь славу о милости Твоей и истине Твоей» (пс.113, 9)), — которая заменила портрет императора. На лицевой ее стороне изображено лучезарное «всевидящее око» и дата «1812 год». Примечательно, что эти строки были во времена царствования Павла I отлиты на оборотной стороне рубля и красовались на полковых зна-

менах. Это обстоятельство придало медали оттенок покаяния, признания преемственности от отца к сыну, элемент замаливания грехов перед Всевидящим.

Впервые в истории наградной системы Российской империи медаль была вручена всем участникам войны: от генерала до рядового. Выдавать ее стали с весны 1814 г., и в общей сложности ее обладателями стали более 260 тыс. человек. Многие современники и вслед за ними исследователи недоумевали по поводу такого странного решения. Массовое награждение снизило престижность поощрения, его реальную и номинальную стоимость. Некоторые советники императора всерьез опасались, что вручение серебряной награды сотням тысяч простолюдинов, их уравнивание с офицерами будет способствовать развитию в них чувства собственного достоинства и гордости, питающих дух свободомыслия.

Но монарх помещал данный символ в иное смысловое поле. Он исполнял взятые на себя обязательства перед Богом, пред которым все равны. Не от своего лица он действовал в этой войне, не от своего имени и награждал. Медаль как напоминание о каре Господа и о его благодеянии, а также проповеди на эту тему должны были сделать россиян и единоверцами, и единой нацией.

Именно такой смысл награды и наступившего мира внушали непросвещенным соотечественникам официальные проповедники, например митрополит Евгений (Болховитинов). Отпечатанная в виде отдельных листов, его проповедь на эту тему транслировалась по всей православной России приходскими священниками: «Можем ли убо мы не признавать с благоговением защитительной десницы Вышняго в избавлении нас от напастей?» — вопрошали они паству.

Исследователи отмечали странность данной проповеди. «В ней, — писал В.Г. Пуцко, — не названо ни одно из имен современников, не упомянуто ни одно из только что происшедших, особо потрясших тогда событий, естественно известных проповеднику»¹⁶. В этом сказалась логика построения текстуального образа как пространства утопического. Пронесшаяся война осмыслялась как часть всемирной истории, как одно из ярких явлений миру воли Господа. Потому в «Слове» митрополита нет ни призывов, ни поздравлений, ни похвалы. Современники представлялись орудиями в борьбе космогонических сил. Поэтому митрополит обращался не к памяти, а к религиозным чувствам слушателей, к их коллективному опыту.

Для анализа особенностей складывания национальной памяти показательна история создания медали «За взятие Парижа». Она была учреждена 30 августа 1814 г. для награждения всех участников церемонии вступления во французскую столицу. Однако впервые медаль была вручена лишь спустя 12 лет. В. Дуров считает, что это связано с тем, что «в момент, когда во Франции было восстановлено правление Бурбонов, Александр I не решился раздать эту награду, которая напомнила бы французам о недав-



Аллегория «Мир Европы»



Аллегория «Освободитель Европы»

нем сокрушительном поражении»¹⁷. Русский император действительно был щепетилен по отношению к поверженной стороне. Но зачем же тогда было вводить награду, тратить средства на ее изготовление, тем более что Россия испытывала финансовый кризис? К тому же для национального самолюбия французов и дипломатического этикета был важнее манифест, сопровождавший учреждение награды, а не ее символическое воплощение. Очевидно, ключ к пониманию данной истории лежит в той аллегории войны, что красовалась на поверхности медали.

На ее лицевой стороне в лучах «всевидящего ока» помещалось бюстовое изображение Александра I, увенчанного лаврами. Так изображали античных легионеров-победителей. На оборотной стороне серебряного диска внутри лаврового венка была отлита надпись «За взятие Парижа. 19 марта 1814». Символический текст мог быть прочитан так: поединок двух монархов окончен, противник низвергнут. Очевидно, после восторженного приема в Париже у Александра I появился соблазн почувствовать себя Цезарем, подобно тому как ощущал себя им Наполеон. К такой самоидентификации подталкивали русского монарха и его союзники, воздававшие ему почести, достойные римского императора. А восстановленный на престоле Людовик XVIII даже вручил своему благодетелю две шпалеры, которые замыслились в прославление Наполеона и Жозефины, а закончены были «под» русского императора и его супругу. Их изображения в форме опять же античных бюстов находились на полотне в окружении французской имперской символики.

Однако последующие события (побег Наполеона с острова Эльбы, предательство союзников, переход на сторону Бонапарта «неблагодарных» французов) в очередной раз убедили Александра I в призрачности его человеческой силы. Он был не Цезарем, а исполнителем Вышней воли. И медаль «За взятие Парижа» так и не была вручена при его жизни. Ее стали раздавать участникам парижского парада лишь в 1826 г.¹⁸

Обладание медалями, орденами, знаками отличия создавало ощущение общего прошлого у сотен тысяч людей Александровской эпохи. Это были «метки» посвященных. Множественность маленьких текстов задавала желаемую властями сетку культурных координат.

Самой же большой воинской наградой, врученной немногим избранным, было бессмертие. После посещения Галереи Ватерлоо в Виндзорском замке Александр I решил создать Военную галерею в Зимнем дворце. Ее исполнителем был в 1819 г. назначен английский портретист Джордж Доу, который писал портреты совместно с А.В. Поляковым и В.А. Голике. Первых иностранных посетителей поразило то, что «изображенные стоят на голове друг у друга». Английский критик Чарльз Лэм объяснял это «варварским вкусом» русского императора. Вряд ли критик был прав. Дело не в эстетических пристрастиях заказчика. В отличие от трофеев, стоявших у императорского кабинета, Галерея предназначалась не для иностранцев (не для устрашения), а для отечественного зрителя. Поэтому ее композиция была выстроена в соответствии с традициями иконостаса. В Галерее были собраны образы-лики канонизированных героев славной эпохи. Именно они — красивые, величественные, в парадных мундирах и орденах — наиболее соответствовали той версии войны, которую император хотел бы сохранить в памяти и душах подданных. Написанные образы воспринимались соотечественниками как некое священное воинство. В этой связи сама Галерея производила впечатление своего рода домового военной церкви.

Более массовый, нежели посетители Эрмитажа, зритель мог увидеть портреты героев 1812 г. на фарфоровых изделиях. В отличие от этнических костюмов и портретов или карикатур, их имел право изготавливать только Императорский завод и только в форме чаш цилиндрической формы на звериных лапах¹⁹. Портреты императора, членов дома Романовых, боевых генералов художники-декораторы списывали с гравированных (следовательно, одобренных верховной властью для тиражирования) портретов и миниатюр.

Кроме того, в начале 1820-х гг. Императорский завод начал выпускать украшения со скульптурными фигурками военных. Примером тому является ваза в виде чаши, установленной на колонне. По обеим сторонам от нее расположены сидящие фигуры казака и кирасира. Опубликовавшая ее фотографию искусствовед И. Попова дала следующее описание изделия: «Они показаны в спокойной позе, взгляд их устремлен вдаль. Погружен-



Х. Фабер-дю-Фор «На дороге между Бешенковичи и Островно, 31 июля 1812»



Х. Фабер-дю-Фор «Под Островно, 1 августа 1812»



Х. Фабер-дю-Фор «В окрестностях Сморгони, 3 декабря 1812»

ные в свои мысли, офицеры словно вспоминают что-то. Размещенная у их ног лавровая ветвь и дубовый венок символизируют былые победы»²⁰. Проект и разработка данной модели принадлежали скульптору С.С. Пименову. Еще живые и реальные герои бронзовели, застывали, покрывались символами пусть славного, но все же прошлого. Теперь они не действовали, а, углубленные в себя, предавались думам и воспоминаниям. Наступило время рефлексии над опытом. Тем самым настоящее историзировалось, переводилось в категорию памяти и обретало тело памятников.

Однако память и сознание современников формируются не только наличествующим, но и отсутствующим — «зонами умолчания». Раздавая награды живым, Александр I явно желал забыть смерть, сопровождавшую войну. Правительство «прятало» убитых. Не было ни больших, ни малых кладбищ павших на войне, не было воздвигнуто значительных памятников и мемориалов. Захоронения погибших не опознавались и не идентифицировались: они производились на полях сражений в массовых могилах с единым крестом или камнем. И это касалось не только рядовых, но и офицерского состава. Вдова погибшего во время Бородинского сражения генерал-майора А.А. Тучкова тщетно пыталась найти тело мужа для индивидуального погребения²¹. Неудача предпринятых усилий побудила ее поставить церковь на месте массового побоища и захоронения. Немногие мемориальные памятники, что были установлены в России в послевоенное десятилетие, созданы на частные пожертвования и установлены в частных имениях.

Поведение власти объясняется тем, что кладбища с идентифицированными могилами позволяют утвердить память о потерях. Само по себе их наличие способствует осознанию современниками размеров национальной жертвы, платы за победу. Но именно это и не «вписывалось» в Александровскую концепцию священной войны, где Господь вел и защищал только «правых», сохранял для жизни благоверных. Призывая вернувшихся ополченцев возблагодарить Господа, епископ Амвросий напоминал им, что Бог «покрывал вас броней всемогущества, когда под косою смерти повергались жертвы ея, как падает цвет сельный под косою орастая. Бог иже един *живит и мертвит; милует, его же аще милует, и ущедряет, его же аще ущедрит*»²².

Да, в минуту опасности российская власть прибегла к «демократизации» войны (объявили о наборе ополчения, назвали войну народной, допустили показ сражающихся крестьян и городских низов), но после того, как опасность миновала, она решительно воспротивилась демократизации памяти о ней. И это отличало Россию от ее противника.

Всеобщая военная обязанность, — писал Ю. Хабермас о послереволюционной Франции, — стала оборотной стороной гражданских прав еще со времен Французской революции. Готовность сражаться и умереть за Отечество должна была доказать наличие как национального самосознания, так и республиканского согласия. Это двойное кодирование проявляется так-



Ф. Толстой «Народное ополчение»

же в надписях на местах исторической памяти: камни, обозначающие вехи в борьбе за республиканские свободы, связаны с символизмом смерти мемориальных церемоний, которыми чествуют павших на полях сражений²³.

Очевидно, российской демократизации памяти о войне помешали теократическое политическое устройство страны и победа в противостоянии с наполеоновской Францией. Российское сознание не было травмировано поражением, и оставшимся в живых соотечественникам не пришлось идейно объединяться для того, чтобы простить себе негативное прошлое. А потому победа стала основой для официального утверждения легитимирующего мифа о правильности российской монархии и обеспеченного ею социального порядка²⁴. В России не появилось ничего подобного альбому Фабера дю Фор с телами замерзших убитых и раненых солдат, с видами разграбленных деревень²⁵.

Объединяющий имперский миф «универсального христианства» мог быть создан только ценой подмены памяти о войне идеологизированной версией недавнего прошлого. Поэтому Александр I не допускал ритуального оплакивания жертв войны — ведь нельзя же, в самом деле, скорбеть об избранниках Господа. Можно лишь молиться за их души и прославлять их ратный подвиг. «Утешьтесь среди справедливой скорби вашей!» — зывали проповедники в церквах.

Они не вошли в торжественные врата Отечества торжествующего; но, яко воины-Христиане, торжественно вступили во врата вечности! Они не возлягут на лоне тишины и покоя отечественного; но, ах! Они возлегли уже на лоне покоя вечного, и торжествуют победы свои среди Церкви, и на небеси торжествующия! Тамо, тамо их венцы, тамо торжества, тамо покой, тамо слава неизреченная!²⁶

Надо сказать, что российских интеллектуалов коробило правительственное забвение национальных жертв. В 1817 г. вернувшийся из путешествия по России А.А. Писарев сетовал: «Нигде не встретил я по пути моем никаких-либо признаков памятников, возведенных павшим на войне в защиту отечества или героям, исторгнувшимся со славою из челюстей алчной смерти и освободившим многие города и урочища от иноплеменных осквернителей Святой Руси в 1812 г.»²⁷.

Император же считал своей главной обязанностью благодарить не павших соотечественников, а небеса. В случае помощи, то есть в случае победы, он посулил им возвести памятник, какого еще не знала история человечества. Почему именно такой акт благодарности? Во-первых, потому, что, как проповедовал духовный учитель Александра I архимандрит Филарет, возведенный храм — это знак внутренней церкви²⁸. А во-вторых, потому, что формы и символика храма визуальнo концептуализировали установленный «Священным Союзом» европейский мир, открывали его значения, пробуждали в зрителях соответствующие чувства и отношения.

Считается, что культовая архитектура лучше других искусств способна передать идею империи²⁹. И поскольку в послевоенное время русский монарх создавал в Европе метаимперию, то храм-символ, по его представлению, должен был отразить культурную сложность и идейное единство новой системы. Зодчество и в самом деле способно собрать воедино символические знаки разных культур и составить из них сложный коммуникативный код. В замышляемом Александром I памятнике Богу должна была воплотиться мечта о Священной империи, представление о ее границах.

Храм Христа Спасителя остался «проектной архитектурой» (по В. Турчину). Его визуальный образ был обнаружен императором среди 20 проектов, представленных на первый российский конкурс (1814). Автор — молодой живописец Карл (после принятия православия — Александр) Витберг — воплотил в нем храм тела, храм души, храм Духа Святого. Будущий зодчий уникального храма полагал, что гармонические очертания и классические геометрические формы, совмещенные должным образом, позволят выразить духовные истины эпохи. Сам он впоследствии вспоминал: «Надлежало, чтоб каждый камень его и все вместе были говорящими идеями религии Христа, основанными на ней, во всей ее чистоте нашего века; словом, чтоб это была не груда камней, искусным образом расположенная; не храм вообще, но христианская фраза, текст христианский»³⁰.

В соответствии с этим Витберг спланировал трехуровневый собор: нижний в виде квадрата, средний в виде круга, верхним уровнем должен был служить купол, увенчанный крестом. Уровни выражали три сущности: тело, душу и дух — и три момента из жизни Христа: — Рождество, Преображение и Воскресение. На огромной колоннаде верхнего уровня задумано было поместить имена всех павших в 1812 г., написать историю



Ф. Толстой «Тройственный союз 1813 г.»

русской победы, главные манифесты и статуи, вылитые из захваченных пушек. Предполагалось, что средний уровень будет залит светом; его намеревались украсить статуями персонажей Священного Писания и иллюстрациями Евангелия. Купол с крестом не следовало украшать ничем.

С одной стороны, это был первый проект русского Пантеона воинской славы, а с другой, проекция космологического мира, объединяющая разные уровни социальной иерархии, все три ветви христианства, восславляющая Бога и его подобие — Человека (доски с именами погибших и награжденных живых). «Твои камни говорят», — сказал император победителю конкурса, почти дословно процитировав слова французского архитектора-масона Клода Никола Леду. Утопия Витберга не была воплощена в камне, но это не значит, что храм не существовал: он жил в сознании людей. Его словесный образ и идея входили в картину мира современников. Подводя итог Александровскому правлению, один из них перечислял рукотворные деяния усопшего монарха и среди них назвал «план сооружения Храма Христа Спасителя в Москве»³¹.

Концепт «русский народ» получил в официальном видеодискурсе фольклорно-романтическую интерпретацию и воплотился в более монументальных видах искусства, нежели графика. При этом сразу же оказался запущенным процесс трансформации найденных в годы войны визуальных образов, ибо, как почувствовал уже в середине XIX в. Ф. Буслаев, «своею изваянною конкретностью заслоняют они [образы] для толпы те отвлеченные идеи, из которых первоначально возникли и которые таким образом, как живые личности, получают для народа индивидуальное бытие в этих неизменных, общепризнанных идеальных типах, увековеченных ваянием и живописью»³².

Поскольку «Священный Союз» мыслился императором не как политический договор национальных государств, а как семья христианских народов, то практика очевидного противопоставления русских французам и прочим европейцам натолкнулась на его желание заретушировать различия в семейном портрете. Как следствие, произошла смена понятий. В частности, патриотизм перестал восприниматься как защитная реакция, а «русскость» сопрягалась с воюющим простонародьем Центральной России. Отделенная от Запада и Востока, в официальной версии она была соотнесена с внесловным и нелокальным — концептом «славянства», прошлое которого не связано с борьбой с «латинством» и не скомпрометировано ордынским прошлым.

Славяне сильны Богом сил! —
Они все святость почитают,
Творца на помощь призывают
И Бог дух гордости смирил, —

уверял современников оставшийся анонимным провинциальный поэт³³.

Такой перевод потребовал от ангажированных певцов использования пафосной (как вербальной, так и визуальной) риторики. В 1813 г. раздел «Смесь» в «Сыне Отечества» открылся необычным для данной рубрики восклицанием: «О великий народ Руской!»³⁴ Возобладавшая прославительная риторика плохо сочеталась со смеховой культурой. Новая визуальная «русскость» стала воплощаться в монументальных полотнах и в скульптуре, а графический рисунок, столь приближенный к натуре, стал играть роль заготовки для создания концептуальных произведений. И он же или, вернее, гравюра с него превратилась в средство популяризации монументального образа. В послевоенные годы офорты со скульптур, картин, архитектурных сооружений и строений издавались большими тиражами, публиковались в газетах и журналах, использовались в качестве книжных иллюстраций.

Качества вечности, незыблемости, константности «славянству» придавал не только материал воплощения (масло художественных полотен, металл медалей, гипс и мрамор скульптур), но и символически выраженный концепт времени. Художники и ваятели представляли национально-героя Священной империи не в античном образе (как то было в годы расцвета отечественного ампира) и не в образе крестьянских мужиков и баб — защитников родного дома (как в период войны), а в виде условного, исполненного гармонии славянского витязя.

Поскольку за карикатуристом И.И. Теребеневым закрепился имидж национального художника, именно ему император поручил создание гипсовых фигур для деревянной триумфальной арки Дж. Кваренги. Она была возведена на Нарвской дороге для чествования русской гвардии, возвращавшейся из Франции. 30 июня 1814 г. воины первой пехотной дивизии



Ф. Толстой «Мир Европе»

и в ее составе лейб-гвардии Преображенский и Егерский полки церемониальным маршем прошли под ее сводом. После этого арка еще трижды была местом встречи русских войск. Сегодня образ этого произведения сохранился лишь на нескольких рисунках. По замыслу художника, символом победы стали фигуры славянских витязей, установленные у подножия колонн. После деконструкции обветшалой арки на том же месте в 1827—1834 гг. были возведены каменные ворота, при этом витязи были воспроизведены и на них. Трудно сказать, насколько нынешние скульптуры отличаются от теребеневского оригинала. Известно лишь, что в 1824 г. президент Академии художеств А. Оленин предлагал внести в них исправления, усилив национальные черты костюма и вложив в руки вместо перунов лавровые венки³⁵.

Славянские мотивы были использованы и Ф. Толстым при создании коммеморативной сюиты медалей. На барельефе «Тройственный союз» (1821) он изобразил Александра I в виде витязя, скрепляющего рукопожатие двух немецких рыцарей, олицетворявших прусского короля и австрийского императора. А на медали (1814) «Родомысл девятого на десять века» император изображен в образе славянского бога³⁶. В 1817—1818 гг. фигуры молодого и старого витязей, исполненные С.С. Пименовым и В.И. Демут-Малиновским, украсили фасады павильонов К.И. Росси и Аничкова моста в Петербурге. И если младший воин еще привычно одет в древнегреческие латы, то старший облачен в кольчугу. В рельефную арматуру самих павильонов включены древнерусские клеветы и пернатые, ранее в ампирных трофеях не участвовавшие. В 1824 г. аллегорические чугунные статуи славянских воинов работы В.И. Демут-Малиновского

были установлены в нишах царскосельской Белой Башни, а в 1829 г. аналогичные фигуры работы И.Т. Тимофеева — на Московских Воротах³⁷.

В национальном воображении части отечественных элит «славянскость» представлялась более широким и гомогенным явлением, нежели «природная русскость». Она позволяла соединить культурно-антропологическую версию военной графики с религиозно-исторической парадигмой объединения империи, отнеся точку отсчета отечественной истории к временам церковного (а следовательно, духовного) единства европейских народов. И если «русский народ» было трудно соотносить с «историческими нациями», то славянские предки могли представлять Россию в далеком прошлом человечества. «Странные Китайцы, робкие Индейцы, отважные Вавилоняне, набожные Иудеи, скрытные Египтяне, гордые Персы, откровенные, чувствительные Греки, простодушные Этрурыне, властолюбивые Римляне, непоколебимые Славяне, дерзкие Татары, корыстолюбивые Аравитяне, грубые Готы, смелые Галлы», — перечислял народных представителей человеческой цивилизации скульптор М.Г. Крылов в речи на торжественном собрании в Академии художеств³⁸.

«Славянскость» была удобна еще тем, что снимала военное противопоставление «русский/европеец», заменяя его на более универсальное и мягкое различие «власть/народ». И если первая часть этой бинарной оппозиции воплощалась в образах людей войны и славяно-языческих богах, то вторая, то есть «народ», представлялась зрителю в фольклорных образах. В такой версии российского миропорядка элиты и народ обрели разные символические миры³⁹.

Их создание потребовало применения специфической технологии производства образов⁴⁰. Вектор визуальной антропологии повернулся от наглядности графического рисунка, где словно под увеличительным стеклом видны деяния и лица соотечественников, к аллегориям. «Русский Сцевола» резца В.И. Демут-Малиновского (1813) — уже не римский атлет, стоически переживающий боль, а страдающий за любовь к царю и Отечеству решительный и сильный крестьянин. Только, в отличие от графического образа, скульптурный крестьянин представлял зрителю не действие, а идеальную модель жизни. Ваятель не мог продемонстрировать современникам многообразие народных типов. Он предложил некий универсальный знак-типаж, воплощающий код русской идентификации. От его ценителя потребовалась новая способность видеть образ целно, не раскладывая на части, не соотнося с физическими образами себя самого и соотечественников.

Такой же уровень абстрагирования нужен был зрителю для выявления «русскости» в трехмерных, выполненных в полный рост фигурах плясунов на памятнике Минину и Пожарскому (1819) резца И.Т. Тимофеева⁴¹. На материале изучения отечественной архитектуры интересующего нас периода Е.И. Кириченко обнаружила, что национальное (имперское) ассоци-

ровалось у современников с высоким искусством, имевшим византийские истоки, а народное имело социальные (увязывалось с крестьянством) и местно-исторические коннотации (соотносилось с языческой культурой древних славян)⁴². Видимо, это наблюдение применимо не только к архитектуре. Послевоенная скульптура с характерными для нее персонажами — языческими богами, плясунами, витязями — это попытка визуальной репрезентации народности, а не империи-нации. Победившая империя выражала себя в иных, универсалистских знаках.

Впрочем, официальная идеология «Священной империи славянской нации» стала размываться еще при жизни Александра I. Претензии на нее не выдерживали испытания общеевропейским нациостроительством, с одной стороны, и прессинга со стороны внутренней оппозиции, с другой. Вовлеченные в библейские и филантропические общества, насытившиеся духовно-мистической литературой и «проповедями» государственных чиновников, российские элиты испытывали раздражение от «библейской» символики и ностальгию по «естественности» (которая ассоциировалась либо с фламандским стилем, либо с античными образцами).

Размежевание античного и священного текстов войны можно обнаружить в рельефах Александровской колонны, установленной в начале николаевского правления (1827): три грани ее пьедестала украшены античными арматурами, и одна — славянской. Символическая мимикрия проявилась в эксплуатации образа Ангела. Из «Ангела кротости» он превратился в своего воинствующего двойника, стоящего на страже порядка. Он поражает мечом-крестом (символом христианской веры) гидру (символ революции, войны, кровопролития). Это было новое прочтение мира, далекое от Александровского символизма. В этой ситуации здравствующий митрополит Филарет отредактировал свои ранние проповеди и опубликовал их в купированном виде, а о некоторых и вовсе «забыл»⁴³.

«РУССКОСТЬ» В ГЛАЗАХ СМОТРЯЩЕГО

Проект военных карикатуристов прервался не только по идеологическим причинам, но и по жизненным обстоятельствам. И.И. Терехов умер в 1815 г., А. Орловский и И. Шифляр стали «живописцами форм» в рисовальном отделении Военно-топографического бюро Генерального штаба⁴⁴, И.С. Бугаевскому-Благодарному удалось устроиться в Министерство внутренних дел, а Е. Корнеев отправился в очередную экспедицию. Остальные художники-иллюстраторы разошлись кто куда.

Инициативная группа распалась, но потребность зрителей в позитивной репрезентации социальной народности, видимо, осталась. Дело в том, что официальная версия имперского единства не была общеразделяемой идеологией даже в годы триумфа Александра I. В противовес ей опреде-

ленная часть российских элит заявляла о необходимости развивать национальный проект военных лет. Вспоминая собственные ожидания тех лет, П.П. Свинын писал о своих мечтах «увидеть Русских в Русском наряде, столь величественном, прекрасном, свойственном климату; воображал, что Русские ремесленники... будут поощрены, уважены и заменят изделия заморския»⁴⁵. В 1819 г. Улышев заверял соотечественников, что «нет нечего грандиознее русской женщины, что русские песни — самые трогательные, самые выразительные, какие только можно услышать»⁴⁶. Им обоим как будто вторил Н.И. Гнедич: «Не легче ли художнику писать со своей природы, с предметов, повсюду его окружающих, чем для картин своих выдумывать все — даже чужеземное небо? Национальный костюм наших предков, — убеждал он, — живописен не менее римского, простая рубашка русского крестьянина столь же красива, как греческий туник»⁴⁷.

С одной стороны, такие ожидания становились все более «общим местом» в публицистических статьях 1810—1820-х гг. А с другой, карикатуры воспитали подготовленную зрительскую аудиторию, и сама технология воспроизводства игловых гравюр оказалась столь доступной, что казалось естественным использовать все это для того, чтобы развить тему и показать зрителю, как победившие европейцев русские живут в мирных условиях, какие чувства им свойственны в повседневной жизни.

Указанные обстоятельства стимулировали рождение нового издательского проекта под названием «Волшебный фонарь». Его редакция состояла из владельца типографии В. Плавильщикова, автора текстов П.П. Свинына, а также художников и гравюров: К.А. Зеленцова, С.Ф. Галактионова и А.Г. Венецианова. Поскольку пробный экземпляр издания был доставлен петербургскому цензору уже в 1816 г., то, следовательно, к реализации замысла энтузиасты приступили сразу же после запрета на военную карикатуру. Предполагалось, что это будет крупноформатный ежемесячный журнал, состоящий из 40 двухфигурных раскрашенных гравюр и двух жанровых литографий.

Вопрос об авторстве рисунков «Волшебного фонаря» до сих пор — спорная тема в искусствоведении. Д.А. Ровинский считал, что их сделал Венецианов. В советское время возобладала точка зрения А.Н. Савинова, уверявшего, что рисунки создал К.А. Зеленцов⁴⁸. Сейчас искусствоведы вновь признали авторство Венецианова, а Зеленцову и Галактионову отдают дань в их гравировании⁴⁹.

Редакция отказалась от сатирического жанра, сочтя жанр «городских криков» более подходящим и безопасным способом упаковки идеи. В конце 1810-х гг. он был привычным для зрителя. Картинки с образами парижан, лондонцев, берлинцев, да и москвичей можно было купить на любой ярмарке или в книжной лавке. Правда, изображенные на таких гравюрах «москвичи» и «петербуржцы» не выглядели современными. Это были либо абстрактные люди-функции, либо просто «другие люди». Они отличались

иностранный или архаичной одеждой, отстраненно-возвышенным выражением лиц. Персонажи же «Волшебного фонаря» были удивительно знакомыми: людей в таких одеждах и с такими вещами можно было встретить на улицах российских столиц. Их лица были выразительны живой мимикой без иронии и шаржа.

Что касается идейной программы издания, то она раскрыта в подзаголовке журнала: «Зрелище С.Петербургских расхожих продавцов, мастеров и других простонародных промышленников, изображенных верною кистию в настоящем их наряде и представленных разговаривающими друг с другом соответственно каждому лицу и званию»⁵⁰. В предисловии редакция уверяла подписчиков, что предпринятое издание — «совершенно в новом роде», его цель — «характеристическое описание *простого русского народа*, во всей его *оригинальной простоте* нравов и самого наречия»⁵¹.

Данное сочетание слов-понятий для того времени было языковой конструкцией. Согласно определению В. Даля, «*простая вещь и простое дело* — обиходное, не мудрое и не мудреное, не хитрое, всякому доступное, легкое»⁵². Напротив того, «оригинальный» означало «особенный, странный, чудаковатый». Впрочем, у него было еще одно значение: «подлинный, настоящий, неподдельный или самобытный, своеобразный, своеобразный, неподражательный»⁵³. То есть речь шла о выделении странностей и показе культурной самобытности российского простонародья.

В данном издании есть только один очерк без иллюстрации — «Разговор под горами». Собственно, он и является ключевым для всего разворачивающегося рассказа. «Кому тягаться против Святой Руси?» — риторически вопрошает один персонаж другого и сам же отвечает, что некому: «Видно, нас Господь полюбил»⁵⁴. Прошедшая война здесь присутствует в виде неоспоримого свидетельства исключительности жителей России. Услышавший разговор просвещенный барин заверил попутчика-иностранца, что любовь к Отечеству и есть дух русского народа. На что тот признался: «Сожалеею, что я родился не русским»⁵⁵. В дискурсе всего издания «русскость» предстает физиологическим, врожденным свойством определенной части человечества, дающим ему право на преимущества. Счастливицы обладают им и живут благобно, а остальному миру оставлена участь зависти и скорби.

Чтобы показать, как выделяет «русскость» отдельного человека и целую группу, издатели (так же, как в свое время карикатуристы) ввели в нарратив внутреннюю оппозицию «наше — чужое», выраженную через аксиологически окрашенное противопоставление «русское — европейское». Естественно, все «наше» получило статус настоящего и хорошего, а все «чужое» — нарочитого и плохого. В мирной жизни это проявляется в большом и в малом. Например, саешник сравнивает свой товар с французскими хлебцами и уверяет покупателя, что «из нашей двугривенной сайки их осьмикопеечных поддюжины выкроишь». При этом и редакторам,



Гравюра «Почтальон и Градской Страж»
из «Волшебного фонаря»



Гравюра «Кормилица и разнощик»
из «Волшебного фонаря»

и читателям понятно, что размер и вкус «нашей» сайки есть результат особых свойств их создателя. Каждый из 48 очерков — это история проявления «русскости», одно из свидетельств-доказательств национальной исключительности, рассказанное площадным языком, в стилистике народных баек и диалогов.

Так, квасник и сбитенщик уверенно говорят, что «народ русской претоважной; не то, что иностранцы: бают, у них и сына родного за стол не посадят, ком не зван пришел»⁵⁶. По доказательству от обратного утверждается «широта русской души», проявляющая себя в хлебосольстве и гостеприимстве:

А наша то мать руска земля, то ли дело! Зван не зван, родной не родной, приятель неприятель, а в пору попал, так милости просим: садись, да кушай, чем Бог послал. То уж брат, народ! От гулянья не прочь, да ретив и в беде помочь⁵⁷.

Качества человеколюбия и милосердия проиллюстрированы почти фольклорным сюжетом с перевоплощением в рассказе «Фонарщик и кухарка». Жила старая кухарка у русского купца, которого всегда опасалась и недолюбливала — «то уж неча сказать, такой неговорливый, такой угрюмой», а когда заболела, то хозяева не только не прогнали из дому, но и еще оплачивали лечение и ухаживали за ней, как за родной⁵⁸.

Что касается гравюр, то даже поверхностный просмотр всех 40 листов убеждает, что понятие «русский народ» объединяет разные социальные слои: дворян, купцов, городских обывателей, крестьян. Гравюра «Крестьянин и крестьянка»



Гравюра «Крестьянин и крестьянка»
из «Волшебного фонаря»



Гравюра «Гребенщик и Девка»
из «Волшебного фонаря»

янин и крестьянка» изображает двухфигурную (мужчина и женщина) сцену. Женщина стоит лицом к зрителю, но связана с мужчиной встречным взглядом. Мужчина же стоит спиной к художнику, но его голова повернута в направлении женщины, то есть дана в полупрофиле.

Костюмы данной пары вполне соотносятся с образами из военных карикатур: женщина одета в сарафан и рубаху, только на ее голове не кокошник или повязка, как у сельских женщин, а повязанный вокруг головы платок. Мужское одеяние состоит из лаптей, портков, подпоясанной бечевой рубахи и бесформенной шляпы с загнутыми полями. В данном костюме нет экзотики и декоративных деталей, но есть узнаваемая простота повседневной одежды. Она дополнена социальными атрибутами странников: заплечная сума, посох, запасные лапти—у мужчины и связанные скрученной тканью два берестяных короба у женщины.

Впрочем, костюмы персонажей не находятся в центре зрительского внимания. Их детали лишь угадываются за «закрытыми» позами изображенных людей. Объяснить эту визуальную стратегию позволяют слова идейного вдохновителя данного журнала, Павла Свинына, извлеченные из его более раннего произведения. В англоязычных очерках о России он писал, что сам по себе костюм не делает человека «русским», это что-то внутреннее, что «проявляется в каждом поступке и каждой привычке — от развлечений до способов передвижения»⁵⁹.

Другое его высказывание более позднего времени является ключом к прочтению графического образа крестьянина. В полуобороте его головы

видно, что изображенный мужчина бородат и что его довольно длинные волосы сбились в нечесанные пряди. Но то, что с точки зрения несведущего иностранца было бы очевидным свидетельством нечистоплотности и варварства, таковым на самом деле не является. «Часто, — объяснял П.П. Свинын читателям, — нечесаная борода и лоскутная сермяга покрывают великий талант Русского скульптора, химика, резчика»⁶⁰. Итак, внешность русского мужика *скрывает* иную суть. Только иностранцы думают, что эта суть варварская, а на самом деле это интеллект и внутренняя утонченность.

Иное дело — женская внешность. Она должна быть откровенно привлекательной и юной. Поэтому лицо молодой крестьянки прописано тщательно и очень напоминает портреты аристократок «в русском costume». В то же время это не условное, а удивительно живое индивидуализированное лицо, выдающее эмоционально богатую натуру. Видимо, в данном и прочих рисунках «Волшебного фонаря» Венецианов, так же как и его современник Е. Корнеев, пытался выразить представление о красоте русского лица и тела. Для этого он отказался от символического образа и обратился к фольклорным свидетельствам, к выраженной в них эстетике. «Насилу я узнал тебя, Аксинья Дмитриевна, — восхищается гребенщик. — Смотри как, правотка сущая барыня... Как потолстела... Как помилела!.. Как покруглела как этот наливной яблочик»⁶¹. Соответственно, монолог иллюстрирует гравюра с изображением пышнотелой городской кормилицы.

В военных карикатурах графический образ был ведущим по отношению к тексту (именно он показывал свойства гражданской нации), а в «Волшебном фонаре» он явно выполнял вспомогательную роль по отношению к вербальному образу. С одной стороны, это заслуга карикатуры, расширившей национальное воображение соотечественников и добившейся соглашений по поводу символов-образов. Только после этого их можно было анализировать, описывать вербально, говорить от их имени. С другой стороны, «Волшебный фонарь» — довольно противоречивый проект. Он задумывался Свиныным как развитие цивилизационной аргументации в пользу высокого уровня культуры русского народа. Но прежний дискурс (дискредитированный поражением Франции — «вершины цивилизации») он попытался обогатить идеями немецких романтиков, которые идентифицировали нацию не столько по визуальным, сколько по лингвистическим признакам.

В сценах «Волшебного фонаря» русские неторопливо рассказывают сами о себе. Это порождало у зрителя ощущение, что в обычной жизни русских людей объединяют не место проживания, климат или совместные действия, а образ мыслей и их выражение. В данной связи речевое поведение представлено важным условием групповой солидарности. Так, гравюра «Крестьянин и крестьянка» сопровождается ласковым по тональности диалогом. Мужской персонаж обращается к собеседнице со словами: «Здравствуй, красавица», «красное мое солнышко», «ясный мой месяц»,



Гравюра «Торговка и Еврей» из «Волшебного фонаря»



Гравюра «Модная торговка и Бухарец» из «Волшебного фонаря»

«светик мой», «сударка моя»⁶². Визуально старость мужского персонажа не очевидна. Только из текста становится ясно, что мужчина — старик, потому как, обращаясь к нему, крестьянка называет его «старинушка» или «дедушка». Видимо, он олицетворяет народного знахаря-странника. В ходе их разговора выясняется, что у молодой крестьянки пьющий и бьющий ее муж, что рассматривается не как социальная проблема, а как болезнь от «сглаза», которую надо вылечить народными средствами. И лицо крестьянки, и стиль их разговора выражают доброту и приветливость, как кажется, свойственные всему русскому народу.

В «Волшебном фонаре» «русскость» утверждается не только в контрасте с невидимым европейцем, но и со «своими чужими» — с живущими в воображении любого россиянина образами еврея, финна и бухарца. Поскольку данный проект не был хроникой путешествия, а представлял сюжетный рассказ, то выбор персонажей для него вряд ли был случайным. С одной стороны, все трое обозначали физические границы России на юго-западе, северо-западе и юго-востоке империи, а с другой, они же утверждали культурные пределы нации. Дело в том, что для петербургских жителей финн, еврей и бухарец олицетворяли одновременно и культурную «инаковость», и тех самых колонизируемых, которые нуждаются в российском просвещении. Речь об этом шла с момента включения заселенных ими территорий в состав империи.

Поэтому, описывая «своих чужих», редакция опиралась не на западные, а на отечественные стереотипы о них. «Нерусские» персонажи гово-

рят на «ломаном» русском языке; еврей предстает ростовщиком, бухарец торговцем восточными товарами, а финн («чухонец») продавцом масла («Торговка и Еврей», «Чухонец продает масло», «Модная торговка и Бухарец»). Как явствует из сопроводительного текста, еврей-ростовщик не имеет чести и достоинства, обладает грехом сребролюбия, толкающего его на скупку краденых вещей⁶³. В контраст ему даже старая русская торговка и та исполнена самоуважения, а потому называет своего невольного собеседника «не Христ Жидовин», «провальный» или просто «жид». Она приписывает ему способность приносить несчастья.

«Чухонец» имел в русской низовой культуре статус глупца. В 1780-е гг. архангельские краеведы В.В. Крестинин и А.И. Фомин зафиксировали этот стереотип в официальном издании Академии: «Многими примечено, что народ сей о будущем весьма мало печется и беспечность свою оказывает во всех своих делах»⁶⁴. Что касается «обманщика» бухарца, то его образ взят из трактата И. Георги. Термин «Бухария» появился в русскоязычных текстах в конце XVII в. и обозначал богатые оазисные земли Средней Азии⁶⁵. Петербуржцы приписывали выходцам из этих земель любовь к роскоши и торговую хитрость. И хотя современные историки этнографии спорят над тем, кого имел в виду немецкий исследователь (сартов и узбеков⁶⁶ либо узбеков и таджиков⁶⁷), этот вопрос не является для данного исследования важным. Вряд ли тогдашние читатели ассоциировали данный этноним с какой-либо определенной этнической группой. Скорее это был собирательный образ российского «восточного человека».

В целом приходится признать, что в отличие от литературных, графические образы «чужих» в «Волшебном фонаре» не удались. Показанный еврей не несет следов inferнальности или злобы. Его образ близок к талмудистам, описанным в западноевропейских физиогномических трактатах и фигурировавшим в гравюрах П.И. Сумарокова и Е.М. Корнеева. Это статный еврей-ашкенази. Торговца или ростовщика в нем выдает только костюм с длиннополым лапсердаком. Сам типаж весьма похож на кучера с гравюры «Кучер и Блинник»: та же фигура, такая же борода и длинный сюртук. Отличается лишь выражение глаз (печальное у еврея и веселое у кучера) да модель надетых на них шляп. Очевидно, Венецианову не далась визуальная маргинализация евреев, которой добивался Свинын в тексте.

В отличие от карикатур, в «Волшебном фонаре» о русском характере и любви к Отечеству на простонародном языке говорят не только крестьяне, ополченцы и казаки, но и торговцы, мастерские люди и, особенно много и убедительно, столичные дворяне. Примечательно, что не Москва (что было бы предпочтительнее для показа национального), а Петербург стал сценой для репрезентации всенародной солидарности. Вероятно, Свиныну северная столица представлялась слепком империи и верхним показателем ее культурного развития. Здесь жила верховная власть, и на петербургских улицах сталкивались все со всеми — это было пространство, где оказывался возможным диалог разных званий и состояний.

Но тут замысел Свинына особенно сильно вошел в противоречие с романтическими представлениями о нации как об исторически сложившемся локальном и языковом сообществе. Видимо, в этой точке он окончательно разошелся и с ориентацией главного своего сподвижника, Венецианова, на «настоящий народ», сельскость и природную естественность. К тому же художник не был готов согласиться со вспомогательной функцией художественного образа. Во всяком случае, участие в «Волшебном фонаре» явно не удовлетворило его. Дальнейшее направление творчества Венецианова по созданию образа русского народа связано с двумя обстоятельствами: обучением в портретной мастерской В.Л. Боровиковского и участием в просветительских инициативах петербургских интеллектуалов начала 1820-х гг.

Что привил ему учитель и что отличало уже ранние карикатуры и графические рисунки Венецианова от листов других художников, так это средоточенная работа с лицевой мимикой и телом для выражения скрытых сущностей. Две послевоенные карикатуры позволяют увидеть эту особенность творческой манеры художника. Используя в качестве источника любительский рисунок П.А. Оленина «Русский мужик Вавило Мороз», Венецианов дал совершенно иное прочтение данной композиции⁶⁸. Главное смысловое ядро в его версии — это не действие (погоня ополченца за зайцами-французами), а образ русского крестьянина. Его лицо привлекательно открытостью, правильностью черт, добродушием улыбки. Хорошо сложенная, крепкая фигура дополняется добротной и чистой одеждой, он аккуратно подстрижен, короткая густая борода тщательно расчесана, румянец играет на его здоровом лице. Столь же благополучными выглядят мальчики и пожилая женщина в купеческом наряде на карикатуре «Французские гвардейцы под конвоем бабушки Спиридоновны».

Несмотря на многочисленные публикации, посвященные творческой биографии художника, до сих пор не выявлено документальных свидетельств развития его национального воображения. Выходец из небогатой купеческой семьи, Венецианов в начале 1800-х гг. приехал в Петербург на службу и одновременно стал брать частные уроки портретной живописи и графики у Боровиковского. Известно, что до войны он написал учебную работу «Неизвестный в испанском костюме» (1804), а также по заказу создал портреты А.И. и А.С. Бибиковых (1808), М.П. Родзянко (1806), М.А. Фонвизина (1812), Е.А. Венециановой (около 1813). В 1815 г. художник приобрел имение в Тверской губернии и в 1818 г. переехал туда на постоянное место жительства.

Он был явно связан с литературными кружками Петербурга, вдохновившими его на поиски «русскости» и «народности». Вполне вероятно, что через редакторов «Сына Отечества» Венецианов знал о подготовке издания русского фольклора, которым занимался граф Николай Румянцев. Н. Найт отметил новое качество этого предприятия — тенденцию рассматри-

вать фольклорные тексты как литературу и историческое свидетельство отечественного прошлого⁶⁹. Следствием этого стало предельно корректное отношение издателя к оригинальным текстам, его стремление сохранить их оригинальность и аутентичность. Эти же интенции отличают художественную работу Венецианова с крестьянской натурой.

Из косвенных источников известно, что на рубеже 1810—1820-х гг. художник увлекся идеей ланкастерских школ (для массового обучения грамотности крестьян и солдат), а после их запрета основал свою собственную школу, где сосредоточился на портретизации русского человека. И поскольку его взгляд на «народность» и наставления ученикам разительно отличались от традиции костюмных типажей и этнических портретов, творчество венециановцев современники определяли как новую художественную методику.

Сам Венецианов говорил, что изображения «предметов Русских» требуют от художника иных «правил системы живописи», нежели используют иностранные рисовальщики. «Свой должен лучше распознавать своего», — учил он своих последователей. Для этого ему пришлось отказаться от нормы видения эпохи классицизма, то есть от привычки смотреть сквозь призму универсального идеала. «Живопись должна быть единственно подсудима разуму, разуму чистому, не одержимому предрассудками», — утверждал он и требовал от ученика изучения «характера лиц, наций, земли, костюма, зданий», учил присматриваться «к действиям душевным»⁷⁰.

«Венецианов не давал в своих картинах сложных коллизий, развернутого действия», — считает искусствовед Т.В. Алексеева⁷¹. Действительно, его композиции — это не демонстрация действия, не героические сцены с эффектами и театральными конвенциями видения. Персонажи венециановских картин не развлекаются, не играют, не танцуют, не поют. Созданный Венециановым художественный мир, по точному замечанию М.М. Алленова, несет на себе знак озабоченности, печалования людей, не знающих праздности⁷².

Художник вывел «народность» из пространства театра и фольклорно-го китча. Для этого он заменил условные позы и галантные жесты на естественные движения и статичные композиции. Учитель ставил перед учениками дворовую девушку, земледельца, крестьянского мальчика или старуху-нищенку, придавал им функциональные позы и окружал присущими их жизни предметами (жбан кваса, грабли, лукошко с ягодами, домашний скот и т.д.), то есть в опоре на опыт ежедневных наблюдений создавал живую инсталляцию. Главным было добиться эффекта натуральности.

Учитель и участники его школы рисовали одни и те же сюжеты, одних и тех же натурщиков, что создало для искусствоведов немало проблем с атрибуцией их картин. Признав за бывшим сподвижником открытие нового понимания «русской народности», Свинын полагал, что ключ к нему Венецианов нашел посредством многолетнего изучения сельской жизни:

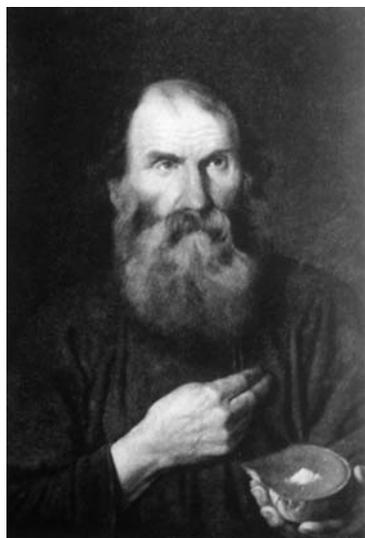
«Двенадцатилетнее копирование с лучших картин в Эрмитаже и осьмилетнее изучение природы убедили Г. Венецианова, что к достижению совершенств в исполнительской части живописи довести может одна природа и что, одною ею руководствуясь, можно сберечь много лет, посвящаемых теперь художниками на теорию»⁷³. Действительно, долгая жизнь среди крестьян Тверской губернии, многолетнее наблюдение за их бытом способствовали проникновению исследовательского взгляда в интуитивно ощущаемую суть натурщика, а размышления над собранным посредством зарисовок материалом влекли художника к особому пониманию достоверности.

Впрочем, сохранившиеся персональные тексты убеждают, что Венецианов полагался не только на опыт эмпирических наблюдений, а считал, что в основе «истинно правдивого изображения должно лежать знание перспективы»⁷⁴, то есть научный расчет. Он поддерживал претензию художника на объективность. Как свидетельствует словарь Н. Яновского, в исследуемое время понятие «объективный» имело оптическое значение и было производным от слова «объект», то есть «предмет»⁷⁵. Показать объективную реальность значило осмыслить и воспроизвести на листе искажения, которые дает человеческий взгляд.

Эксперимент с построением пространственной перспективы Венецианов начал в подражание картине французского художника Ф.М. Гране, поступившей тогда в собрание Эрмитажа. Опыт оказался успешен. Зритель увидел привычные для глаза искажения и признал их за «правду»: «Лучшее из картин Венецианова должно почтяться *Русское гумно*, — свидетельствовал перед читателями своего журнала Свинын. — Какая правда, какое знание перспективы!»⁷⁶ Следующим шагом в художественном поиске стала картина «На пашне. Весна». Венецианов использовал в ней идею окна. Зритель как бы смотрит сквозь него на Россию и любуется открывающимся панорамным видом. При этом от него художник не требовал специальной настройки глаза, чтобы опознать пейзаж или интерьер. Просто то, что он видел на картине и что привык видеть в обычной жизни и в повседневном окружении, художник определял как специфически «русское». При таком подходе визуальная антропология нации писалась не конвенциональными знаками, а узнаваемыми сценами.

В ситуации самоописания символ еще был возможен, но уже не был достаточен. Поэтому не символ, а натурализм становится основой языка визуального обращения художника к зрителю. У той и у другой практики есть своя правда: правда иконы в аксиологии и значении, а правда жанровых гравюр — в узнаваемости. Для выделения «русского» из прочих «людей» художнику потребовалась достоверность, позволяющая увидеть в нации реальность. Найденный Венециановым подход соответствовал направлению поисков «народности» в историко-литературных кругах того времени⁷⁷.

Так как он считал, что в основе всего великого, всего истинно прекрасного должна лежать «простая истина»⁷⁸, то — уверял, что «художник не должен сметь жаловаться на недостатки моделей, а должен уметь оными



К.А. Зеленцов
«Крестьянин с краюхой хлеба»



Неизвестный художник
«Мальчик с лукошком»

пользоваться... ничто так не опасно, как поправка натуры». Правда, ученикам он все же признавался, что «исправлять недостатки, природные или случайные (коротковатый от природы стан, мускулистые от упражнения руки), можно, но никак не изменяя характера как общего, так и частного»⁷⁹.

От Венецианова осталось много небольших по размеру портретов безмянанных крестьян. Работая над ними, художник экспериментировал над соотношением «типичной» и «личной» красоты, стремился добиться зрительского удовольствия от рассматривания внешности «неправильных» с точки зрения «идеальной формы», но реальных натурщиков. «Девушка с котенком» — смышленное лицо с небольшими глазами, припухлыми веками и вздернутым носом. «Голова старика крестьянина» описывается в искусствоведческой литературе следующим образом: «В усталом лице с беспорядочно упавшими на лоб волосами, в чуть прищуренных, как бы вопрошающих глазах, в полуоткрытых, запекшихся губах запечатлелись следы переживаний в тяжелом труде прожитой жизни»⁸⁰. Среди многочисленных портретов есть старая крестьянка с суровым колющим взглядом маленьких глаз; есть не соответствующее «образцовым головам» лицо энергичной девушки, в руках у которой кринка молока; есть кроткая усталая старушка, опершаяся щекой на руку. Благодаря отступлению от образцового тела достигался эффект «жизненности» образа, и в то же время у зрителя появлялась возможность соучастия в его сотворении и сопереживании. Заставляя зрителя из раза в раз убеждаться в привле-



А.В. Тырянов «Пелагея»



Неизвестный художник
«Мальчик с метлой»

кательности и благородстве людей, одетых в невзрачный костюм, с деформированным тяжелым трудом телом, Венецианов ставил глаз своих соотечественников.

Художник писал каждого позирующего ему натурщика как личность, наделенную чувствами и богатым внутренним миром. Поскольку лицо в венециановских композициях является своего рода текстом для считывания поведенческих норм, он нередко приближал его к передней плоскости холста, позволяя зрителю всмотреться в лицевую экспрессию. Энергичный мальчик Захарка, спокойная и добрая Пелагея, нравственно чистая «Девушка с васильками». Кроме того, эмоциональное состояние персонажей Венецианов передавал через лирику окружающего пейзажа. В результате каждый его портрет становился художественным свидетельством в пользу «русскости», описанием одной из черт народного характера.

Несмотря на то что в истории искусства имя Венецианова ассоциируется с крестьянской темой, он писал портреты не только сельских тружеников, но и помещиков. Примечательно, что в его портретах показана социальная, но не культурная граница между одними и другими. С точки зрения художника, жизнь русской нации сосредоточена не в городах, а в поместьях. Именно там крестьяне приобщаются к культуре «верхов», а «верхи» припадают к источнику народной мудрости и нравственного здоровья. Вероятно, во встречном движении друг к другу Венецианову виделась возможность преодоления раскола русской культуры.



Неизвестный художник
«Крестьянская девушка»

Раскрашенная литография с картины
А.Г. Венецианова «Крестьянка с грибами в лесу»

Институциональным воплощением нового видения стала школа, которую художник организовал в тверском поместье. Пансион в доме или при мастерской художника был делом довольно обычным для начала XIX в. Ученики жили и учились у А.П. Антропова, Д.Г. Левицкого, И.П. Аргунова, Г.И. Козлова. Частные учебные заведения содержали А.В. Ступин в Арзамасе, А.Д. Надеждин в Козлове. В отличие от всех них Венецианов не имел коммерческих целей — он не брал платы с учеников, и они не были его подмастерьями. Социальный состав «венециановцев» позволил советским искусствоведам утверждать, что художник «был воодушевлен, прежде всего, идеей просвещения неимущего, бесправного народа»⁸¹. Не думаю, что это было главным в его намерениях. Учитель набирал учеников из сыновей казенных крестьян, мещан или купцов, формируя из них «единоверцев». Точное число учащихся неизвестно, но исследователи считают, что в общей сложности их было более 70 человек. Среди воспитанников 1820-х гг. называют Н.С. Крылова, А.И. Беллера, А.В. Тыранова, А.А. Алексеева, А.А. Златова, А.Г. Денисова, В. Зиновьева, И. Ушакова, Е. Ситникова, В.М. Аврорина и др.

О замысле школы сам ее создатель писал: «Переменя совершенно мои правила, предпринял передать их другим», «начал брать к себе молодых бедных людей для обучения живописи по методу своей», хотел «опытом доказать преимущество обучения прямо с натуры...»⁸². Во второй четверти XIX столетия жанры бытописательства и натюрморта стали невероятно популярными у русского зрителя. Ориентируясь на вкусы столичного



Раскрашенная литография с картины А.Г. Венецианова «Настя с Машей»

бомонда, многие столичные художники создавали жанровые рисунки и яркие натюрморты, отличающиеся броской декоративностью и «красивостью» деталей. В этой связи «грубость» служила демаркационной линией, отделяющей венециановцев от прочих собратьев по цеху. Они намеренно избегали яркости и неординарности, избирая для картин типичное и «простое». Так, Тыранов рисовал неказистые ковши, бочки с водой, жбаны с квасом, караваи хлеба, иные бытовые предметы крестьянской утвари. В противовес практике типизации, венециановцы искали и показывали неповторимость, культурную уникальность любого, пусть самого невзрачного на первый взгляд человека или вещи, добивались от современного им зрителя признания за ними права на художественное увековечивание и «свою» красоту. В утверждении данного подхода сказался перенос интереса от типизации личности к поиску языка описания индивидуальности. В конце концов, полюбить каждодневное, простое, увидеть красоту и уникальность незатейливых предметов и таких обычных людей — это и значило, по Венецианову, понять смысл народной жизни.

И поскольку его ученики рисовали с детства знакомые им предметы, людей, интерьеры, то у учителя были основания полагать, что они смогут привнести в изображение свой жизненный опыт, придав художественной проекции тот внутренний смысл, которого не может уловить сторонний (непосвященный) наблюдатель (будь то иностранец или российский горожанин). Все ранее написанное о русской народной жизни, по мнению Венецианова, писалось для «нерусских» или для не вполне русских. Вы-

шедшие из крестьян и недалеко ушедшие от сельской жизни, его ученики могли показать «русскость» так, чтобы не только элитарный зритель узнал ее, но и простонародный потребитель смог признать правдивость проекции и даже открыть себя в ней как доселе неведомого. Судя по отзывам искусствоведов, замысел учителя вполне оправдался. «В венециановском жанре, — свидетельствует Икуко Кувата, — мир увиден взглядом изнутри него же, и художник и зритель мыслятся принадлежащим ему же»⁸³.

Большинство воспитанников Венецианова не имели средств к существованию, а их учитель не был зажиточным человеком, поэтому с самого основания его школа зарабатывала на свое содержание, то есть ориентировалась на коммерческий спрос и массового потребителя. Но дело не только в условиях выживания. Считая, что избранная им «метода» представляет зрителю «совершенно новые, и еще как бы сказать дикие предметы», Венецианов настаивал на тиражировании своих произведений, дабы приучить современников к новой красоте⁸⁴. В переписке с Обществом поощрения художников он договаривался о литографировании работ своей школы. В 1828 г. предстояло сделать до 600 эстампов с каждой из его двенадцати картин и продавать по цене 10 руб. за раскрашенный лист. А с тринадцати картин его учеников планировалось изготовить по 300 отпечатков для продажи по три руб. за лист.

Часть сделанных венециановцами литографий была монохромной, часть расцвеченной, а некоторые даже имитировали оригинальную картину, написанную маслом. Оригиналы и копии выставлялись в экспозиционных залах Общества, ими пользовались издатели журналов в качестве иллюстраций, их можно было приобрести в петербургской галерее, у офеней на ярмарках, почти в любой книжной лавке Петербурга и Москвы. И охотников на такую продукцию находилось много.

Популярность венециановских образов в 1820-е гг. сопоставима только с успехом военных карикатур. Благодаря этому довольно скоро они стали привычными и легко узнаваемыми. А коммерческий успех школы заставил современников обсуждать новое явление культуры и квалифицировать венециановцев как создателей «русского в искусстве».

Мы совершенно уверены, что Г. Венецианов, угождая трудами своим вкусу соотечественников, — признавал Свинын, — удовлетворит вместе с тем любопытству иностранцев, кои, как нам известно, желают приобретать в С.-Петербурге картины, изображающие единственно Русское, желают увозить с собою из столицы Русской воспоминания своего в ней пребывания, одним словом: такие предметы, коих не могли бы они нигде в другом месте приобрести — ни в Париже, ни в Лондоне, ни в Риме! А потому весьма естественно, правильно было доселе их негодование на наших художников, кои занимаются большею частию изображением нерусских сцен и ландшафтов, а тем убавляют цены своим талантам, и не могут составить себе ни имени, ни состояния⁸⁵.

В начале 1830-х гг. деятельность основателя «русской школы» получила официальное признание: Николай I присвоил ему звание «живописца Его Императорского Величества» и вручил орден Владимира 4-й степени, а Академия художеств отвела два отдельных зала на ежегодной выставке специально для работ его учеников⁸⁶. Это было апогеем новой эстетики и нового понимания народности как этнической сущности. После смерти Венецианова (1847) его принципы красоты стали считаться архаичными (что свидетельствует о трансформации национального дискурса) и вновь получили признание в отечественном искусствоведении лишь в конце XIX в.

«ТАКОЙ ЖЕ РУССКИЙ, КАК И ТЫ»

У нас нет письменным образом зафиксированной рефлексии купцов, неграмотных крестьян и городских обывателей над народными образами отечественной графики и живописи. Однако это не значит, что нет никаких свидетельств — рецепции запущенных посланий. Они есть, хоть и зафиксированы невербальными средствами — языком лубка, посудной росписи, декоративно-прикладных изделий, миниатюрных скульптурок и игрушек. Мы можем выделить следы прочтения и адаптации этих образов в массовых копиях, изучив отбор сюжетов и персонажей, а также проанализировав изменения и трансформации, внесенные в оригинал в ходе художественного воспроизводства.

В крестьянском быту коррекция созданных профессиональными художниками образов была, по-видимому, связана, во-первых, с особенностями технологического производства «народной картинки», а во-вторых, с их интерпретацией лубочными мастерами и покупателями. В свое время исследователь лубочной книги О.Р. Хромов пришел к выводу, что специфика дешевой гравюры обусловлена желанием производителя извлечь из нее максимальную прибыль. В начале XIX в. лубочное производство в России было представлено сетью мелких мастерских и фабрик, которые не имели больших складов и профессиональных штатов. Большинство владельцев таких предприятий не мудрствовали лукаво в поиске тиражируемых сюжетов, а покупали для копирования нравящиеся потребителям профессиональные гравюры или воспроизводили привычные и знакомые картинки былых времен. В таком случае адаптация заимствованного оригинала не была идейной и во многом зависела от «культуры ремесла»⁸⁷.

Для изучения рецепции важно не только установить источник копирования, но и понять, почему был сделан именно такой выбор. А для этого нужен учет технологических возможностей художественного и декоративно-прикладного производства. С середины XVIII в. в лубочном металлографическом деле использовалась следующая техника перевода: оригинал закреплялся на доске, покрытой офортным лаком, и обводился по конту-

рам либо иглой, либо тупым предметом. На доске образовывалось изображение, которое затем обводилось и протравливалось кислотой. При таком простом способе оттиск получался в зеркальном отображении. В нем, как правило, точно воспроизводились основные фигуры, а вот в пейзаже, архитектурных фонах и сценах второго плана появлялись существенные изменения. Богатый деталями фон, характерный для профессионального рисунка, уступал место символично-иконописному, или же мастер заменял его собственными изобретениями, процарапывая изображение прямо на доске. При такой технологии лубочные мастера должны были отбирать в качестве «подготовительных» гравюры с простым рисунком, максимально типизированные или стилизованные. Так и было. Поэтому персонажи карикатур Корнеева и Теребенева стали «народными», а сложные для воспроизводства мартыновские или зеленцовские образы — нет.

В целом изучение послевоенного лубочного производства дает основания для утверждения: именно тогда в массовую визуальную культуру вошли крестьянские девушки в сарафанах, веселые мужики в широкополых шляпах, воинствующие василисы и казаки. При этом в ней не нашлось места славянским витязям и языческим богам, «русским римлянам» (отечественным севолоам и курциям), а также страдающему за царя и отечество Сусанину.

До нас дошли «составные» гравюры, которые лубочные мастера делали из нескольких карикатур. Данная техника известна со времен древнерусской миниатюры⁸⁸. Поскольку в таком случае мастер отбирал персонаж из нескольких имеющихся в его распоряжении оригиналов, то у исследователя есть возможность судить о сознательной рецепции. Так, в рисунках карикатуристов действуют как женские, так и мужские образы сражающейся с врагом России. Однако, судя по всему, маскулинный образ не прижился в массовой визуальной культуре. На акварели неизвестного автора первой половины XIX в.⁸⁹ две карикатуры военных времен Е. Корнеева (на одной образ русского народа женский, на другой, с тем же сюжетом, — мужской) слиты в единую композицию. У художника был выбор, и он сделал его в пользу феминного персонажа.

Когда это касается Корнеева, мы можем объяснить двойное гендерное кодирование образа его желанием выразить противоречивое состояние России: с одной стороны, во время войны родина претерпевает лишения, являясь защитой для воюющих сыновей и защищаемым объектом (женская идентичность), а с другой стороны, Отечество победило соединенные войска европейцев и заключает братские союзы (мужская идентичность). Женский образ удачно воплощал страдание, но не позволял показать российский лидерство. Корнеев не смог найти универсальный символ и предложил читателям на выбор обе версии. Однако лубочный мастер вряд ли задумывался над символическими значениями вещей. Его выбор, скорее



Лубок «Есть ли французы не скакали как крысы, то не попались бы в мышеловку к Василисе»

всего, был результатом прямого переноса в пространство визуального живых речевых тропов. И. Ширле, изучавшая политическую риторику данной эпохи, выявила, что во время войны 1812 г. понятие «отечество» оказалось замещено словом «Россия», что породило неологизм «сыны России» в контраст европейскому «патриоты» и предшествующему «сыны Отечества»⁹⁰. После одержанной победы Россия обрела женский облик, представ живой, действующей и требовательной субстанцией. Визуализируя речевой троп, лубочный мастер воспроизвел образы врагов из разных карикатур, но всем им противопоставил единый женский образ Родины.

То, что данный выбор — не случайность и не личное предпочтение, подтверждают лубочные копии с карикатуры И.С. Бугаевского-Благодарного «Сычевцы». Они сохранились в нескольких вариантах. В отличие от оригинала, в народных картинках враги заперты в довольно ветхом домике не мужчинами, а женщиной. Для усиления сатирического эффекта автор шаржировал лица «европейцев», сделав из них маски или гримасы. Кроме того, он ввел дополнительный персонаж — заземленного дверью босоногого офицера.

В лубочном производстве произошло «опрошение» языка и сведение до однозначности смысла визуальных посланий. В массовой культуре это достигалось посредством усиления бинарных ролей. Как следствие, в воспроизводящих карикатуры лубках враг стал злобным, неистовым, а значит — «диким», а русский народ — сметливым, обороняющимся и... женственным. Лубку был присущ иной символизм, нежели сатирическим листам академических рисовальщиков, а его потребителю был свойственен иной юмор, нежели образованному читателю «Сына Отечества». В результате при переносе в пространство народной смеховой культуры карикатур-

ные образы были деконтекстуализированы и утратили связь с французской революционной карикатурой, а заодно и с былинными прообразами.

В этой связи уже не удивляет тот факт, что лубочные мастера делали рисунки не только с карикатур, но и с афиш Ростопчина. Несмотря на различия в формах выражения и смысловые оттенки, непосвященные зрители воспринимали иллюстрации «Сына Отечества», афиши Ростопчина и созданные на их основе лубки как единую хронику пережитого. Главным для них было то, что текст обращался к простолюдину как к равному.

Во время набора милиции, — свидетельствовал очевидец, — мужик Долбила, а в 1812 г. Русский ратник Гвоздила изображали волю Правительства и направление духа народного — святое согласие одного с другим. Посредством таких картинок и воззваний Граф Ростопчин говорил с *мужичками*, которых цепи и косы разили *врагов-грабителей* не десятками, а тысячами [курсив мой. — *Е.В.*]⁹¹.

Думаю, что такое восприятие, а также слияние разных визуальных текстов в один подтверждают факт зрительского опрощения графических образов.

Исследовательница фольклорных развлечений А. Некрылова полагает, что народные картинки, воспроизводящие афиши Ростопчина, были прародителями поджанра в лубочном искусстве — «изданий для народа в духе дяди Михея»⁹². Крестьяне охотно приобретали их для украшения стен в избах. Но особенно любимы они были отставными солдатами и ополченцами. На картине Ф.Ф. Стречкова «Солдат с рюмкой и штофом», написанной в 1845 г., старый воитель изображен на фоне прибитого к стене лубка с ростопчинскими героями⁹³. Изготовители комментировали их современным фольклором, в котором герои всегда легко, смеясь поражают врага. Как и желал покупатель незатейливых сюжетов: добро торжествовало, потому что «русский дух» уничтожал зло.

Дабы сократить расходы на покупку, в угоду потребителю производители размещали на одном листе сразу две или три композиции. Одна из таких картинок была опубликована к 100-летию войны 1812 г. в семитомном издании «Отечественная война и русское общество»⁹⁴. В ее основе лежат сюжеты афиш «Русской Милицйской мужик Долбила» и «Русской ратник Иван Гвоздила». Поскольку техника копирования не позволяла существенно уменьшать оригинал в размере, то в случае совмещения гравер не копировал, а перерисовывал исходный сюжет, раскрашивая оттиск от руки. Так же как в копиях с карикатур, абрис рисунка здесь предельно прост. В нем нет фона и деталей ландшафта. Двухфигурная сцена решена как выражение действия, а идентификационные знаки персонажей предельно лаконичны. Внешне француз обозначен треуголкой, он высок и худосочен, его положение передано позой: он падает или лежит. В обоих



Лубок о ратнике Гвоздилье и мужике Долбиле

случаях «русский» изображен в наступательной и даже агрессивной позиции и опознается по наличию бороды и форме ополченца.

Значительным изменениям подвергся в лубке текст афиши. Мастер стал воспроизводить длинный и, видимо, малопонятный крестьянам текст, сочиненный московским главноуправляющим, и вместо него вставил в рисунок фрагменты площадных прибауток. Мужик Долбила изображен с ружьем в руках, добывающим прикладом лежащего на земле, безоружного француза. Под рисунком два отдельных комментария. Один обращен к французу: «Што Мусьэ кувыркнулся / Рас Два Три / Ась не Прибавить ли Мусьэ». А второй служит неким наставлением русскому герою: «Вить очнется Басурман. Не вдавайся брат в обман». — Еще одна сцена на этом же листе: ратник Гвоздила протыкает штыком горло падающего француза. При этом победителю приписаны следующие мысли: «Што Мусьэ промахнулся / Ан вот тебе раз / Другой бабушка даст». Вся сцена завершается поговоркой-моралью: «У басурмана ношки тоненки, душа коротенка». Во всех этих мини-сценах «русские» вовсе не столь миролюбивы, гостеприимны и сострадательны к погибающему врагу, как то пытались представить в журнальных текстах и речах на «народные темы» ангажированные интеллектуалы. Судя по всему, массовому потребителю нравился по-сказочно-му однозначный образ русского героя.

В этом отношении небезупречно звучит утверждение Д.Г. Булгаковского о том, что в военных лубках

своим безобидным шуткам и остротам над неудачами Наполеона русский народ дал себе полную свободу. *Говорим безобидным шуткам, а не злему издевательству над врагом.* По своему беспримерному великодушию русский человек часто делился с ним последним куском хлеба. И только выведенный из терпения, особливо, когда видел кощунство врага над его родною святынею, бывал свиреп и неумолим⁹⁵.

В интеллектуальной рефлексии чувства «русского» предстают амбивалентными и зависящими от действий врага.

Примеров перевода смысла визуального послания в более жесткую оппозицию в массовом художественном производстве можно обнаружить довольно много. Например, на одной лубочной картинке без названия развернута целая театральная сцена. Два казака (один на коне, другой пеший) с двух сторон нападают на двоих скачущих верхом вооруженных французов. Под рисунком чертой выделено пространство для обширного рифмованного текста, организованного в виде диалога и расположенного в колонки. Первый казак говорит:

Прокляты стойте изуверы
 Зачем вы полагали меры
 В российский град притечь
 И вот за то теперь наш меч
 Вас всех разит, губит, карает
 И станет злобно умерщвлять.
 В следующей колонке француз «отвечает»:
 О пане мой и господини
 Уйми твой гнев меня покини
 Я гибну ай пардон пардон
 Молю не тронь меня не тронь.
 Второму французу приписан такой монолог:
 Ай ай пусти я умираю
 Последни вопли испущаю
 О добрый мой комрат пусти ж
 Мы скоро все уйдем в Париж
 Ты видишь мой несчастный стон
 Сейчас умру пардон пардон.

Примечательно, что лубочные «французы» используют слово «пардон» не в том значении, в котором оно существовало во французском языке, а в том, которое оно обрело в русском. В 1806 г. словарь иностранных слов Н. Яновского разъяснял соотечественникам, что это «слово, в военном наречии употребляемое, которое произносит обезоруженный воин пред неприятелем, стремящимся его поразить, дабы он даровал ему жизнь и отдает ему себя в руки без всякого сопротивления»⁹⁶.

И вновь ответ и изображенные действия казака опровергают миролюбивый и пацифистский дискурс публицистики:

Ах мерзкой ты и тут дерзаешь
 И тут еще ты раздражаешь
 Ты знай казацкая рука
 Мольбы не слушает врага
 И вот отведай наших пик
 Не добро знать наш русской штык⁹⁷.

Рассматривая картинку, зритель убеждался, что казак закалывает француза длинной пикой. Правда, надо учесть, что и в том и в другом вари-



Лубок, воспроизводящий карикатуру И.И. Теребенева «Русский Геракл»



Лубок «Тройницкий крестьянин Сила сталкивает французского мародера в реку»

анте лубочной гравюры агрессия приписана не крестьянам, а людям войны — казакам. Таким образом, в послевоенном лубке была восстановлена довоенная «правильная» социальная иерархия: армия защищает народ, а не наоборот.

Целая серия лубочных картинок воспроизводила понравившуюся крестьянам карикатуру Теребенева «Русский Геракл». В лубочном варианте главный герой — это разухабистый мужик в шапке-треухе. Он весело жонглирует — расправляется с бегущими «европейцами». Парочку из них он держит, как кукол, за тонкую талию, на одного наступил могучей ногой, обутой в сапог. В отличие от простодушно веселого лица русского героя, лица битых французов искажены страхом, выраженным довольно примитивно: вскинутые вверх руки, открытый рот на застывшем лице, вставшие дыбом волосы. Главный акцент здесь сделан на показе физической силы русского человека, что соответствовало фольклорно-языческому представлению о героизме. В результате созданный карикатуристами концепт скрытой силы русского человека («сила рус-

ского характера») был либо проигнорирован, либо воспринимался как автоматическое фоновое знание.

Последнее позволяет предположить лубочная гравюра «Броницкий крестьянин Сила сталкивает французского мародера в реку», воспроизводящая корнеевского персонажа⁹⁸. От оригинала она отличается характерным для любительского рисунка «суммированием планов»: головы повернуты к зрителю в профиль, а тело дано во фронтальном развороте. Подобно гейслеровским образам, русский мужик одет в полосатые штаны, широкополую черную шляпу с полями. У него густые курчавые волосы и борода, но в отличие от исходного прообраза он не в лаптях и довольно субтилен. Француз же опознается по военной форме, «галльскому носу» и отсутствию бороды. В данном случае лубочный мастер не гипертрофировал тела, законно полагая, что покупатель и так хорошо знает данный сюжет и легко опознает, кто есть кто.

В целом изучение кустарных копий с карикатур подтверждает сделанный А. Некрыловой вывод о неизменной трансформации значений сатирического рисунка, попавшего в условия массовой «низовой культуры»⁹⁹. Поскольку в ней действуют свои правила и устоявшиеся нормы видения, то смысл изображения оказывается либо изменен, либо передан через иные визуальные метафоры. И потому, например, в лубке война 1812 г. изображалась не как политический или национальный конфликт, и даже не как нападение разбойников, а как кухонная перебранка, бытовая кутерьма или ссора с дракой — древнейший смеховой прием, присутствующий во многих фольклорных жанрах.

Кроме того, поскольку «картинка» служила поводом к рассуждениям и балагурству лубочного торговца на ярмарочной площади, то его порой непристойные или фамильярные шутки-прибаутки вели к еще большему комедийному снижению значений битвы, брани, войны, подвига, горя. Примечательно, что рашники и офени строили рассказы к военным карикатурам и сделанным с них копиям в духе балаганной похвальбы, где высмеивались и враги, и победители. В результате Наполеон предстал популярным героем, у которого были поражения, но были и успехи. Словесно он мог быть охарактеризован следующим образом: «А эфта, я вам доложу-с, французский царь Наполеонт, тот самый, которого батюшка наш, Александр Благословенный, блаженной памяти в бозе почивающий, сослал на остров Еленцию за худую поведенцию»¹⁰⁰.

Отношение к искусству как средству решения практических задач (декорирования, развлечения, воспитания, сохранения памяти) порождало в лубочных производителях стремление сделать товар доступным массовому потребителю в ущерб его художественности. В этом нет национальной специфики. Черты прагматического, то есть буржуазного отношения к искусству характерны для массовой визуальной культуры многих стран¹⁰¹.



Глиняные фигурки. Первая треть XIX века



Резные и глиняные игрушки. Первая треть XIX века

Крестьянский лубок воспринял из карикатуры двенадцатого года облагороженный образ русского простонародья, обогатился социальными сюжетами. В то же время, оказавшись в пространстве низовой культуры и лишенный ненарративной поддержки, визуальный язык профессиональной карикатуры быстро «опростился». В 1820—1830-е гг. сюжеты карикатур были ассимилированы лубочным сказанием. Из них исчезли литературные метафоры и сложные или амбивалентные элементы, русские герои прошедшей войны пополнили ряды лубочных богатырей — вечно сильных и всегда побеждающих. Как иронично заметил Ф.И. Шаляпин, во многочисленных народных картинках «вражеское войско беспощадно побивалось... рисовальщиками»¹⁰². Лубок выносил приговоры.

Специально изучавший военный лубок С. Норрис утверждает, что война 1812 г. способствовала его бурному расцвету¹⁰³. Это слишком общее

заявление. Любое явление в области искусства имеет своих творцов и подчинено их намерениям. И даже процесс коллективного творчества не обезличен. Да, лубочные мастера обыгрывали две простые мифологемы: «война против Наполеона — народная победа» и «русская культура выше дьявольского зла». Но вспомним, что именно эти значения вписывала в анекдоты, солдатские песни и карикатуры и редакция «Сына Отечества». Поэтому в расцвете лубка следует видеть не последствия войны как события, а реакцию на запущенное в низовую культуру послание.

Кроме лубочных картинок в послевоенные годы на российских ярмарках хорошим спросом пользовались сделанные кустарями тематические игрушки — многофигурные сцены, в которых русские «бьют» французов. Столь успешная интериоризация карикатурных образов в крестьянское производство не покажется неожиданной, если, во-первых, вспомнить о привычности многих визуальных знаков, использованных карикатуристами, их сопряженности с русским фольклором. А во-вторых, стоит учитывать, что, например, богородицкие мастерские делали своих кукол по лубочным картинкам и светским гравюрам¹⁰⁴. Даже палехские художники, традиционно занимавшиеся иконописанием, после войны стали работать над светскими сюжетами. А. Дженкс утверждает, что именно с этого момента Палех превратился в национальный культурный центр¹⁰⁵.

Судя по дошедшим до нас свидетельствам, посетители ярмарок и рынков были удивлены разнообразием продаваемых там игрушек. Целые деревни (Дымково, Богородицкое и другие) с XV—XVI вв. специализировались на их изготовлении и продаже. Все материалы, используемые в кустарной промышленности, применялись и здесь. Не только технические приемы, но и художественные образы, используемые в фарфоровом производстве, в производстве текстильных товаров, керамической посуде, в орнаментальном декоре были представлены в игрушечных изделиях. Тесно связанные с крестьянской жизнью (и в качестве детских вещей, и в качестве объектов ремесла), они отличались от прочих кустарных товаров широтой распространения, стилистикой и гибким отношением к традиции¹⁰⁶.

Для выявления присутствия этнических образов в массовой культуре имеет смысл обратиться к анализу игрушечных персонажей и сюжетов. Н. Церетелли, исследовавший в 1930-е гг. данный промысел, реконструировал доминирующие в нем темы. Согласно его данным, в интересующий нас период крестьяне делали игрушки в виде деревенской утвари (например, повозок), в форме пляшущих и двигающихся животных, а также изготавливали кукол-монахов, солдатиков, кормилиц с младенцами на руках¹⁰⁷.

Большинство воспроизводимых в игрушечном производстве сюжетов бытовало из поколения в поколение буквально веками. В то же время, как справедливо утверждает А. Хилтон, «русское фольклорное искусство обладало способностью воспринимать и адаптировать формы и идеи, исхо-



Сосуды «Монах с посохом» и «Монах, несущий девушку в снопе». Завод Храмунова. Конец 1810—1820-е гг.

дящие из современного окружения»¹⁰⁸. Это подтверждается тем, что в начале XIX в. на ярмарках Центральной России появились игрушечные леди и кавалеры, похожие на соответствующих героев лубочных рисунков. А после войны крестьянские мастера одели сохранившую старинную форму куклу-богиню с младенцем на руках в современные одежды. На незабываемый манекен одевался наряд «барыни» или «франтихи», почерпнутый из журнальных гравюр. В таком виде кукла уходила в дома новых буржуа и переехавших в город крестьян. Подобно своей европейской современнице, она показывала владельцу городскую моду.

Механическое совмещение в игрушке старых элементов с новыми придало ей черты сатиричности и вместе с тем выразительности. Столь очевидное противоречие побудило искусствоведов спорить о целесообразности изготовителей игрушек: то ли они стремились высмеять галломанию соотечественников (но откуда такие намерения у крестьянских кукольников?), то ли бессознательно фиксировали новые тенденции в отечественной культуре, непроизвольно отражали ее многослойность.

В 1820—1830-е гг. кустари стали делать «барышень» не в форме дородных кормилиц, «немок» или «франтих», как ранее, а в виде изящных русских девушек в сарафане и кокошнике. Популяризация этнического символа должна была способствовать развитию национального воображения современников. О силе воздействия жанровых фигурок и кукол на сознание потребителей косвенно свидетельствует скандал, разгоревшийся вокруг статуэтки «Монах, несущий девушку в снопе». Архимандрит Саратовского монастыря Савва, купивший на ярмарке образец данного изделия,

потребовал от властей изъять из продажи весь тираж и наказать художника и хозяина завода за насмешку над священством. И хотя губернские власти доказывали, что интерпретация скульптуры может быть иной, что речь идет о добродетельности и благотворительности монаха, прячущего девицу от злодеев, — дело дошло до императора Александра I и Никита Храпунов, владелец завода, заплатил штраф¹⁰⁹. Это, впрочем, не помешало владельцу другого завода Гарднеру вскоре воспроизвести в несколько измененной версии полюбившийся покупателю сюжет. Политические элиты видели в сатирических образах угрозу власти, а коммерсанты шли на риски ради прибыли и удовлетворения потребительского спроса.

Но еще большую, чем игрушки и миниатюрные скульптурки, потребительскую аудиторию имели бытовые предметы. А их сбыт напрямую зависел от цены и росписи, в которой в послевоенные годы тоже произошли изменения. Исследователь крестьянского предпринимательства В. Боруцкий с удивлением констатировал, что при катастрофическом росте инфляции и массовом послевоенном разорении в 1813—1816 гг. в Москве и Московской губернии отмечался небывалый спрос на расписные шкатулки, табакерки, чайницы. Изготавливавшие их крестьяне не успевали подвозить к столице все новые и новые партии картонных коробочек с рисунками на крышках. «Воза с изделиями, — пересказывал Боруцкий рассказ очевидца, — встречали московские купцы за заставой и разбирали все нарасхват»¹¹⁰.

На поверхность крышек мастера наносили рисунки, скопированные с нераскрашенных гравюр, купленных у офеней или в книжных лавках. Владелец мастерской старался приобрести первые, наиболее четкие оттиски. Получивший их подмастерье переводил изображение на крышку: рисунок по контуру обводился углем, к нему прикладывалась белая бумага или плоская дощечка; или же контур гравюры прокалывался иглой, переворачивался и накладывался на подготовленную доску. Далее бумага посыпалась углем из жженных липовых стружек, который втирался специальным тампоном. В результате на доске оставался пунктирный след, очерк картинки¹¹¹.

Свидетельств о том, какими рисунками расписывали крестьянские мастера свои бумажные коробочки и глиняные изделия, сохранилось чрезвычайно мало. В силу недолговечности материала данных изделий и длительного отсутствия интереса к ним коллекционеров, в музеях почти нет их образцов за XVIII — первую четверть XIX в. В этой связи ценным оказывается любое свидетельство. В конце XIX в. один из потомственных кустарей поведал исследователю-этнографу, что приблизительно в 1815 г., после того, как «в одной мастерской украшением на табакерку было сделано изображение пожара Москвы, табакерки с этими изображениями раскупались нарасхват»¹¹².



Роспись на чайной паре «Русская пляска». Завод Батенина. 1810—1820-е гг.



Тарелки с карикатурами И.И. Теребенева. Около 1815 г.

Адаптацию сюжетов военной графики подтверждают и сохранившиеся художественные каталоги. Судя по ним, в 1912 г. на выставке гравюр и рисунков «Русская жизнь в эпоху Отечественной войны» были представлены предметы декоративно-прикладного творчества с такой сюжетной росписью: под № 86 «Одно из сражений наполеоновских войн. Крышка табакерки с раскрашенной гравюрой»; № 95 «Пожар Москвы. Крышка Лукутинской табакерки с раскрашенной гравюрой: «От лютости Врага Царя Чертог горит со страхом из него Наполеон бежит»; № 129 «Пять гравюр для табакерок. Из них одна изображает Кутузова, другая Платова»¹¹³. Таким образом, роспись на бытовых и декоративных предметах крестьянского производства делалась с профессиональных гравюр и так обогащалась новыми сюжетами, символами и образами. И поскольку военные карикатуры выместили из кустарного промысла сюжеты и образы импор-

тного происхождения, то в низовую культуру хлынули и получили в ней широкое хождение рисованные рассказы о гражданских подвигах людей из простонародья. Несмотря на попытки власти подавить данную версию, наследовавшая карикатуре лубочная картинка повсеместно «переворачивала» социальную иерархию в империи.

В пространстве же элитарной культуры карикатурные образы подверглись иной трансформации. Предназначенные для другого зрителя, они были бесконфликтно встроены в иные метанарративы. Данная способность визуального образа выявляется при рассмотрении дорогих предметов декоративно-прикладного искусства, например коллекции стеклянных стаканов с карикатурными сюжетами и чайного сервиза завода Гарднера с полихромными рисунками И. Терebeneва, хранящихся в Государственном историческом музее.

Отчасти изменение их смысла объясняется спецификой материала-носителя и технологией воспроизводства карикатуры на фарфоре и стекле. «Сочетание матового изображения со сверкающей поверхностью хрустала создает своеобразный декоративный эффект», а «благодаря ярким и сочным краскам росписи и контрасту с белой блестящей поверхностью фарфора эти карикатуры приобрели большую выразительность», — свидетельствуют хранители музея¹¹⁴. При этом нанесенные специальными колесиками на хрусталь или процарапанные на фарфоре образы народных героев перестали быть категориями живого языка. К тому же, ориентируясь на интересы и эстетические вкусы «своего» потребителя, художник-декоратор нередко менял композицию рисунка, «обогащая ее новым живописным решением». В результате деконтекстуализированные в пространстве дорогих вещей образы из военных карикатур обрели значение либо коммеморативного знака, либо экзотического декора.

Более близкими к оригиналу являются карикатурные образы, нанесенные на кружки из молочного стекла и предназначенные для городских обывателей среднего достатка. Здесь так же, как и в фарфоре, применялась яркая красочная роспись, но с более ограниченной цветовой гаммой. На одной из таких кружек терebeneвский рисунок «Русская пляска» раскрашен тремя — красками: синей, красной и черной. Изготавливающий ее мастер воспроизвел даже сопроводительный текст к рисунку. Примечательно, что в коллекции ГИМа нет фарфоровых изделий с женскими персонажами — старостихой Василисой и ее дочерью. Если их не было и в реальном обращении, то можно предположить, что, благодаря отбору сюжетов для тиражирования, в памяти отечественных буржуа прошедшая война должна была обрести «мужское лицо».

В целом же карикатура оказалась в парадоксальной ситуации. Сразу после заключения мирных союзов она была изъята из массового обращения. Но, запрещенная для продажи и распространения, она продолжила жизнь в лубке, крестьянских промыслах и декоративно-прикладном искус-



Чашки и блюда с карикатурами двенадцатого года. Заводы Всеволожского-Поливанова и Гарднера. Около 1815 г.



Крестьянские сюжеты в росписи чайной пары. Завод Батенина. 1820-е гг.

стве. Более точно было бы сказать, что она растворилась в них, запустив в России процессы гражданской идентификации. Теперь уже анонимные мастера лубочных книг, картинок, глиняных и деревянных игрушек, посудной и декоративной росписи включились в созидание разных типов солидарности, разрушая гегемонию элит на описание империи и вывода его из контекста европейских визуальных конвенций и западного понимания народности. Благодаря такому наследованию, карикатуре удалось сделать невероятное: ее образы вытеснили из исторической памяти реальных партизан — вооруженных боевым оружием казаков и гусар легкой кавалерии. Вместо них в массовые представления о войне 1812 г. вошли иные воины — вооруженные кольями и вилами старостиhi василисы и их до-



Фарфоровые фигуры
«Крестьянка-ягодница»
и «Крестьянин с посохом (Странник)»
по гравюре из «Волшебного фонаря».
Завод Гарднера



Фарфоровые фигуры
«Кучер и Ближник» по гравюре
из «Волшебного фонаря»



Фарфоровые фигуры, изготовленные по гравюрам из «Волшебного фонаря»
(также правая сверху)

чери, деревенские мужики, старики и дети. И эту подмену не смогли разоблачить ни последующие научные исследования, ни публикации документов, ни монументальные художественные полотна, подобные картине М. Дюбурга «Д.В. Давыдов» (1814). Все это не проникало в низовую культуру и оставалось «ученым» знанием.

Что касается издательского проекта «Волшебный фонарь», то само название данного издания указывает на намерение его редакции запустить созданные образы в массовую развлекательную культуру. Дело в том, что «волшебным фонарем» назывался изобретенный в XVII в. оптический прибор, который использовался для увеличения и проецирования изображения на экран, стену или дым¹¹⁵. Тематика таких демонстраций была са-



Фарфоровые фигуры «Старьевщица»
и «Поваренок»
по гравюрам из «Волшебного фонаря»

мой разнообразной, но к концу XVIII в. в них возобладали сюжеты так называемого «образа жизни». Благодаря этому повседневность становилась объектом показа и изучения. Современники имели возможность посмотреть «волшебные картинки» на ярмарках, выставках, в театрах и церквях. Их демонстрация обычно сопровождалась музыкой, рассказами или чтением¹¹⁶.



Судя по газетным объявлениям, оптические приборы были хорошо известны и в России. В 1770-е гг. в Петербурге продавались машины, внутри которых находились «за стеклянными кулисами картинки, служащие к увеселению и к забавному праздного препровождению времени». Желаящие их приобрести должны были обратиться в Большую Миллионную улицу в дом Попанелопулова к французу Репеше. И стоило это средство заработка и развлечений один рубль. Но были и более дорогие оптические машины — по 2,5 рубля¹¹⁷. В рекламных объявлениях 1790-х гг. фигурируют «оптическая машина с 190 перспективными видами» (косморама или панорама)¹¹⁸ и «самой лучшей работы портретная машина» (очевидно, с гравированными портретами)¹¹⁹.

В начале XIX в. обладатели таких устройств неизменно появлялись на ярмарочных площадях российских городов, демонстрировали свое искусство в крупных деревнях. Издание гравюр и текста, рассказывающих о жизни современных петербургских обывателей, должно было привлечь их внимание. К сожалению, пока мне не удалось найти свидетельств, позволяющих проанализировать реакцию неграмотных зрителей на картинки и рассказы «Волшебного фонаря».

Но по его гравюрам в 1818—1820 гг. завод Гарднера выпустил серию фигурок, сделанных прославленным скульптором С. Пименовым¹²⁰. Примечательно, что при этом были внесены изменения не только в визуальные образы, но и в их идентификацию. Так, пара «Торговка и еврей» в фарфоровом варианте получила название «Торговка и скупщик», а «Крестьянин и крестьянка» названа «Крестьянка-ягодница» и «Крестьянин с посохом (Странник)». Лишенные сопроводительного текста, подробностей лицевой мимики, раскрашенные в произвольные цвета скульптурные персонажи стали более условными, нежели их прототипы, знаками социального и человеческого разнообразия империи.

Поскольку персонажи из «Волшебного фонаря» лепились автономно друг от друга, в данной серии оказался разорван парный диалог, составляющий композиционную основу проекта Свинына. В результате рецепция



Фарфоровые фигуры «Старуха-пряха» и «Старик, плетущий лапоть». Завод Попова. 1820—1830-е гг.



Фарфоровые фигуры крестьянина и девушек. Завод Попова. 1820—1840-е гг.

данных образов должна была разделить зрителей на сведущих (читавших «Волшебный фонарь») и несведущих, то есть воспринимающих данные миниатюры безотносительно текста. В последнем случае образ окончательно лишился связи с патриотическим замыслом издания.

Судя по сохранившимся в музеях образцам изделий, в первые десятилетия XIX в. народные образы, репрезентирующие империю, составляли неотъемлемую часть повседневности отечественных элит. В 1820—1830-е гг. они использовались для оформления предметов прикладного искусства, которые изготовляли заводы, ориентированные на аристократию и среднего потребителя. Так, на знаменитом «Гурьевском сервизе» (4500 предметов) были вновь воспроизведены ротовские образы народов России¹²¹. Очевидно, это был не единственный пример использования костюмных гравюр в декоративных целях.

Ориентируясь на растущий интерес потребителя к теме народности, даже Гарднер изменил тематику росписи посуды на собственном заводе¹²². «Арлекинов, садовников и пастушек теперь сменили фигурки крестьян и ремесленников», — уверяют хранители фондов Государственного Эрмитажа¹²³. Принятое решение значительно расширило рынок сбыта посуды и миниатюрных скульптур данного предприятия. Их выпуск в те годы был столь массовым, что спустя столетие историк отечественного искусства И. Грабарь свидетельствовал: не было в Российской империи XIX в. «помещика или зажиточного горожанина, кто бы не имел гарднеровских кукол»¹²⁴.

Изделия, украшенные образами народов империи, можно было увидеть и приобрести в специальных фарфоровых лавках Москвы, Твери и близлежащих к ним городов, получить в трактирах, кофейнях и ресторациях. Дело в том, что в связи с высокими государственными пошлинами на импортируемые фарфоровые изделия, а также в связи с ростом потребительского спроса на художественные промыслы, в послевоенные годы в России возникло множество мелких частных производств. В отличие от



Чернильный прибор в форме крестьянской избы



Чернильный прибор в форме крестьянина, едущего с пашни. Завод Гарднера. 1820—1830-е гг.

Казенного (Императорского) завода, изготовлявшего вещи по заказам Двора, они поставляли дешевую продукцию на внутренний рынок. Для их создателей потребительский вкус оказывался решающим фактором в выборе сюжета или образа для росписи посуды, в определении затрат на оформление изделия и его формовку. «Чрезвычайно распространенными для росписи фарфора в эти годы, — сообщает каталог Государственного Эрмитажа, — были сцены, знакомящие с нехитрыми развлечениями и празднествами крестьян: пляски, катание на качелях, свадебные веселья»¹²⁵. На заводах В.Н. Сипягина, А.М. Миклашевского и многих других выпускались декоративные кружки в виде казачьих голов в шапках с красными шлыками, а также женских головок в высоких кокошниках. Завод А.Г. Попова большими партиями выпускал статуэтки пряж, косарей, пастухов, странников, пляшущих крестьян.

Изящные крестьянки украсили собою поверхность фарфоровых сервизов, а фигурки русских мужиков в народных костюмах утвердились на полках «горок» в дворянских особняках. Просвещенные россияне охотно покупали литографии с картин Венецианова и его учеников. С его же эскизов, как считает А.В. Попов, Пименов изготовил фигурки «русских» для «Гурьевского» сервиза. «Это особенно очевидно, — доказывает исследователь, — в сравнении фарфоровой скульптуры “Водоноска” с почти идентичной ей фигурой русской крестьянки в картине Венецианова начала 1820-х гг. “На пашне. Весна”»¹²⁶. После него в более дешевом варианте подобные жанровые образы выпускали почти все частные фарфоровые заводы.

Воспроизводство «русских сцен» стимулировалось воображением зрителя и его же развивало. Способность грамотных и неграмотных зрителей видеть в графическом образе не единичного человека, а группу людей,

идентифицировать ее в качестве «русской», соотносить себя с ней формировалась годами рассматривания соответствующих изображений и их коллективного обсуждения. История бытования образов из карикатуры двенадцатого года, «Волшебного фонаря» и творчества венециановцев показывает, что их оригинальное дизайнерское назначение (описывать варианты «русской» группности) сохранялось лишь в авторских изделиях. Воспроизводство неизменно вносило коррективы в исходный замысел, а деконтекстуализация (перенесение на другой материал, изменение зрительской аудитории) заставляла образ участвовать в иной телеологии. Для удержания первичного значения и устранения неверных/неточных интерпретаций визуальному языку требовалась вербальная поддержка, а вернее, фиксация, документирование, письменное заверение заключенного со зрителем договора.

Глава 5

«РУССКОЕ В ИСКУССТВЕ» ИЛИ «РУССКОЕ ИСКУССТВО»?

Создание графических единиц описания человеческого мира империи, а также обсуждение критериев выделения из него народов, поиск вариантов показа государственной нации породили потребность в их категоризации. При этом сама процедура перевода обретенных договоренностей из одной языковой системы в другую повлекла за собой изменение писанных правил художественного видения, что, в свою очередь, привело к пересмотру «образцовой» живописи и созданию «сокровищницы русского искусства». Эти процессы сопровождались разрывом с классицистическим каноном и привели к преодолению автономии «высокого» искусства от потребительского вкуса.

По убеждению российских протагонистов «идеальной формы», классические произведения не могли быть подсудны массовому зрителю. В отечественной художественной среде бытовало убеждение, что язык искусства имеет мало общего с визуальным опытом современников и реальностью вообще. Корпорация Академии художеств верила в то, что публика — то же, что и толпа: мнения ее превратны и враждебны таланту. Соответственно, асоциальный Гений не должен был ориентироваться на вкусы «непосвященных». «Сколько у нас было дарований, которые исчезли или убиты? — вопрошал соотечественников анонимный защитник канона»¹.

Воспитанные на этом убеждении члены Российской академии представляли художественное производство как жертвенное служение храму искусств, требовали от учеников его защиты от превратностей социальной жизни. Только заказчик имел право на мнение и то лишь в отношении соответствия произведения его замыслу и желанию. Критический же анализ техники исполнения шедевра воспринимался мастерами как своего рода богохульство и низвержение святыни, ведущее к хаосу. Таким образом, оберегаемый от покушений извне классицистический канон легитимировал право «жрецов» на владение «храмом искусств».

Однако развернувшаяся в начале XIX в. конкуренция визуальных образов, позже переросшая в войну, изменила отношения художника со зрителем и подточила сакральный статус искусства. Следующий удар по «хра-

му» нанесла послевоенная публицистика. Желание сделать Россию субъектом и объектом мирового искусства отчетливо зазвучало в ней с конца 1810-х гг. В этой связи появились заявления об отечественной специфике понимания красоты и необходимости учета этой специфики российскими живописцами. Предполагалось, что ориентация художника на вкус местных потребителей, а в более широком смысле и на отечественную культурную традицию, может стать основой для образования особой «русской школы» живописи.

Правда, поначалу о ней говорили лишь как о посильном вкладе России в «большую культуру». «Есть ли обстоятельства, — предсказывал К.Н. Батюшков, — позволят живописцу заниматься постоянно сочинением больших картин, то можно ожидать, что он, утвердись в выборе, в употреблении и согласовании красок и познакомясь со многими механическими приемами [тайны, которые должен угадывать художник в живописном деле. — *Е.В.*] при твердой, правильной и красивой его рисовке, при изобретательном и благоразумном даровании, со временем не уступит лучшим живописцам Итальянской, Французской и Испанской школы»². В этом пассаже важно понимание «русского» как художественного производства, подчиненного западным нормам. И это соответствовало академическому видению собственной миссии.

В отличие от академиков возможность рождения отечественной школы живописи поэт увязывал не только с совершенствованием художественного производства, но и с появлением в России писателей-искусствоведов, своего рода посредников между властями, творцом и зрителем. «В Париже, — делился он впечатлениями от жизни во Франции, — художники знают свою выгоду. Они живут в тесной связи с писателями, которые за них сражаются с журналистами, со знатоками и любителями, и проливают за них источники чернил»³. Пока в России таких специалистов нет, а значит, некому придать форму художественному поиску, некому развивать художественное воображение зрителей⁴. Речь в данном случае шла уже не только о приобщении соотечественников к универсальному «вкусу» и к классике искусства, а о возможности их участия в оценке художественных произведений. В отсутствие публичного обсуждения творений живописцев «русская школа», как полагал Батюшков, останется уделом будущего.

Но, как оказалось, это будущее было ближе, чем представлялось современникам. Журналы, специализирующиеся на истории и теории искусств, появились в России уже буквально через несколько лет («Отечественные записки» П.П. Свиньина (1818) и «Журнал изящных искусств» В.И. Григоровича (1823)) и, что примечательно, сразу же породили возбужденные споры читателей на поднятые в них темы. Их успех тем более поразителен, что первый такого рода журнал («Вестник изящных искусств» (1807), издатель — московский профессор И.Т. Буле) остановился после трех выпусков из-за отсутствия интереса к нему подписчиков⁵.

МЕСТО ДИАЛОГА ЗРИТЕЛЯ С ХУДОЖНИКОМ

Издатель журнала «Отечественные записки» (1818—1823) П.П. Свиньин был человеком, на редкость хорошо подготовленным для обсуждения художественных проблем⁶. Воспитанник Благородного пансиона при Московском университете и Академии художеств (1806—1810), он имел опыт долговременного пребывания в Старом и Новом Свете (1810—1816). Похоже, что именно знакомство с европейскими формами интеллектуальной жизни подвигло его на новое для России предприятие — создание искусствоведческого (вербального по своим средствам) языка описания России и «всего русского». Пространством и способом реализации данного намерения стал основанный им журнал.

В конце 1830-х гг. И. Делакроа оценивал «Отечественные записки» как издание «неоспоримо более других распространенное в прошедшем десятилетии любовь и уважение к родному, народному, Русскому»⁷. Но, приходя к изданию, свою посредническую роль Свиньину еще предстояло отстаивать, то есть добиться интереса и доверия к своему журналу читателей. Доказывая перед ними собственную компетентность в искусствах, редактор ссылался на свою принадлежность к художественной корпорации, знание и признание ее законов. Именно это обстоятельство, как он полагал, давало ему право на критику собратьев и на воспитание зрителей. «Ограничимся единственно предостережением наших читателей, — писал он задолго до скандала с Григоровичем, — от суждений некоторых знатоков-самозванцев в художествах, кои высокопарно, начиненными неуместною ученостию описаниями думают показать себя просвещенными судьями и закрыть *пристрастие*, ими руководившее»⁸.

Академики считали, что для того, чтобы судить правильно (а значит, уметь ранжировать), «критик» должен знать технологические особенности производства образов и стараться проникнуть в замысел художника⁹. В этом смысле он — еще и исследователь художественных идей, человек, способный сравнивать произведения искусства (то есть много путешествовать) и судить о специфике дарования каждого художника. Такие люди были нужны цеху для организации потребления художественных произведений. Однако корпорация относилась к ним настороженно и требовала, чтобы «критики» не заносились и были самокритичными, то есть «измеряли себя собственным своим испытанием»¹⁰.

Действуя в рамках принятого в Академии художеств классицистического канона, Свиньин утверждал наличие мировой универсальной сокровищницы искусства, существование которой возможно благодаря автоматизму визуального удовольствия¹¹. Соответственно, назначение критика виделось ему в том, чтобы отделять «зерна от плевел» и приобщать профанных зрителей к неприкасаемой «классике», то есть знакомить с художественными правилами. В этом качестве Свиньин взялся описывать не

только выставки Академии, но и частные коллекции, выявляя в них произведении «хорошего» или «изящного» вкуса.

Вторая задача, которую он ставил перед собой, — обнаружить «русские творения» и «русских художников», собрав их произведения и имена на страницах «Отечественных записок». Составив своего рода виртуальную галерею, он рассчитывал утвердить за Россией статус полноправного члена мирового художественного производства. «Как иностранцам, — убеждал Свинын, — иметь об нас верное понятие, когда мы сами себя не знаем; как им на счет нас не заблуждаться, когда мы сами себя не понимаем?»¹² В этом отношении он чувствовал себя первооткрывателем культурных миров и создателем нового знания об Отечестве.

Оглядываясь назад, Павел Петрович говорил о времени учреждения своего журнала как о другой культурной эпохе, в которой ему пришлось выдержать сопротивление, пройти сквозь непонимание и кривотолки. Это в 1830-е гг. его идеи о «русской школе» стали общим местом. И в том, что это так, он не без оснований видел собственную заслугу и личное достижение.

Текстов, зафиксировавших реакцию на его проект соотечественников, не много. Один из них Свинын опубликовал в своем журнале. Анонимный корреспондент благодарил издателя:

Вам, м.г., кажется, предоставлено Провидением искапывать Русские сокровища гения из Российских рудников. Вы доказали истинную любовь и принесли пользу своему отечеству, указавши России на ее сокровища... Вы неутомимо отыскиваете их в хижинах, в мастерских; гоняетесь за ними во все пределы обширной Империи нашей, ходатайствуете за них и, наконец, выводите их на поприще полезных трудов и славы¹³.

Очевидно, столь одобрительная реакция порождалась потребностью отечественного художественного цеха в социальной рекламе. На рубеже XVIII—XIX вв. возникающее довольно эпизодически противопоставление творчества «русских» (в смысле «отечественных»)–и «нерусских» (в смысле «чужестранных») художников провоцировалось коммерческой конкуренцией. Свидетельства тому дают биографические тексты конкретных живописцев, например И.И. Терехова¹⁴. Такое разделение стало возможным лишь тогда, когда Академия выпустила достаточное количество профессиональных художников. Постепенно они стали требовать от официальных властей установления режима протекционизма для российских («русских») специалистов. Россияне сетовали на неоправданно высокие доходы иностранных конкурентов, на их умение устраивать коммерческие дела благодаря знанию французского и немецкого языков, находить частные заказы у знати¹⁵. Впрочем, грань между «русскими» и «нерусскими» художниками была тогда вполне проходимой. «Русским» считался человек российского подданства или

хотя бы долгое время живущий в России. Противоречие снималось риторической формулой: «Иностранец, нашедший свою родину в России».

Но если в случае с инициативой Свинына мы имеем дело с благодарностью современников и с его собственными упоминаниями о борьбе (главным образом, с нежеланием российских элит приобретать отечественную художественную продукцию), то в случае с проектом В.И. Григоровича все обстояло драматичнее и задокументировано с протокольной точностью. Опубликованные на страницах «Журнала изящных искусств» — издания, посвященного профессиональной критике произведений искусства (то есть обращенного к членам российского художественного цеха), — письма противостоящих сторон позволяют увидеть острую борьбу за право определять политику видения.

Василий Иванович Григорович не был членом Академии. Сын полтавского помещика, он окончил Киевскую духовную академию, служил в почтовой конторе, а с 1812 г. — в особенной канцелярии Министерства полиции. Когда в 1822 г. он обратился с проектом издания к графу Д.А. Гурьеву, Григорович служил в Петербурге экспедитором 3-го Отделения С.Е.И.В. канцелярии¹⁶. Несмотря на то что он брал частные уроки в Академии художеств, его образование и чиновный статус были слишком незначительными в глазах профессоров искусств. Это отразилось на их отношении к издаваемому им журналу.

В проект «Журнала изящных искусств» (1823, 1825) входила публикация переводных произведений по теории искусства. Однако, в отличие от академических учебников, издатель намеревался тщательно отбирать из западной традиции «прогрессивные» интеллектуальные авторитеты и излагать их в популярной форме. Исходя из этого, в программной статье к изданию он заверил, что «будет совершенно следовать Винкельману, коего творение справедливо почитается одним из превосходнейших произведений глубокой учености и тонкого вкуса»¹⁷. Речь шла об основателе эстетической теории «прекрасного» и «типичного» в искусстве И.И. Вильгельмане (1717—1768), ключевой фигуре неоклассицистского движения.

Кроме трудов по теории искусства в «Журнале» планировалось публиковать исторические и этнографические сведения об обычаях, обрядах и костюмах «древних и новых» народов; литературные произведения, «касающиеся до художеств»; биографии художников и меценатов. Специальная рубрика предназначалась для обзора развития искусства в России. Там же предполагалось помещать «сведения, могущие служить материалами для истории художеств в России, как то: о начале оных, постепенном ходе и нынешнем состоянии; любопытнейшие известия о старинных и ныне живущих наших художниках и их произведениях; отечественной древности»¹⁸. И, наконец, последний раздел посвящался критике или «разбору древних и новейших произведений». В целом, журнал предназначался «для распространения правильных [подчиненных правилам. — *Е.В.*] понятий об

Изящных Искусствах» среди зрителей и художников¹⁹. На это он получил от правительства 8000 руб. на 1823 г. По признанию исследователей, это был один из самых стильных в дизайнерском и в литературном отношении журналов того времени²⁰. А ведь Григорович издавал его практически в одиночку.

В духе академических наставлений, в первом же номере Григорович заявил о социальной роли искусства («художеств») в современном мире — управлять человеческими страстями. Соответственно, в художественных образах он видел средство реализации просветительских намерений власти. Возможности для такого воздействия, по мнению издателя, заложены в самой природе визуальной культуры: ведь «удовольствие есть первейшая и сильнейшая пружина человеческих поступков»²¹. Доставляя удовольствие, можно внушать человеку необходимость выполнения обязанностей и контролировать его поведение.

В отличие от людей власти, «критик», по мнению Григоровича, это тот, кто «имеет суждение» и кто посредством знания устанавливает новые культурные иерархии. Его задача — «открывать истинное достоинство, чтобы представлять разницу между прекрасным и посредственным и показывать погрешности... словом, чтобы обнаруживать и возвышать истинные дарования»²². Согласно Григоровичу, для этого не требуется быть членом цеха и иметь регалии. В конце концов, чтобы судить о литературе, достаточно быть только читателем. Похоже, Григорович отстаивал буржуазный тип художественных отношений, при которых зритель мог участвовать в оценке произведения искусства. Коммерческий спрос и суждение зрителей, по его мнению, служили лучшими показателями качества художественного изделия: «Публика, одобряя или осуждая... труды Художников, определяет им цену без пристрастия и без снисхождения, потому что она смотрит не на лица, но на вещи, ими произведенные»²³.

Вдохновляя российских художников, Григорович уверял, что для расцвета искусств не требуется уходящая в древность традиция²⁴. И если, в отличие от науки, искусство не нуждается в ней, то у местных живописцев есть реальный шанс претендовать на почетное место в европейском искусстве, на то, чтобы учредить в нем особый «Русский вкус» или «Русскую школу». Такая претензия побудила его предложить читателям создать собственные правила художественного производства. Возможность соучастия в их разработке обосновывалась намерением Григоровича не только судить об имеющемся, но и определять пути развития, разъяснять отечественным живописцам их возможности, указывать, *что и как* им делать для того, чтобы создать собственную школу и стать самодостаточными.

Характерно, что первым условием реализации задуманного проекта издатель считал заключение с читателем соглашения о языке. Для создания локального художественного канона издателю была нужна ненарушаемая конвенция о нормах видения и оценки. Кроме того, предпринятая им

рационализация художественного мира потребовала не только референтной теоретической рамки, но и введения вербальных категорий, посредством которых было бы возможно описывать и анализировать визуальные образы в пространстве текста. Поэтому он нудно и методично оговаривал каждое понятие, каждый используемый термин, объяснял, *что и почему* будет почитаться красивым, прекрасным, или неприятным, что есть «изображение» и в чем его отличие от «подражания»²⁵, какие правила неукоснительны для художника, а какие «подлежат произволу»²⁶.

При том что основу его словаря составляли термины, заимствованные из академических учебников, в нем появились и новые концепты, например: вместо термина «приятность» он использовал слово «прекрасное», вместо «красота» — «приятное»²⁷. В других случаях критик вносил в профессиональные термины существенные семантические изменения. Например, «костюмы» по Григоровичу — это визуальные знаки, позволяющие идентифицировать время и место действия и персонажей рисунка, то есть «угадать» их особенности²⁸. Само по себе такое определение соответствует трактату Пила²⁹. Различие состояло в том, что Григорович требовал от рисовальщика костюмов аутентичности.

Подготовив, таким образом, инструментарий описания художественного мира, Григорович смог с его помощью приступить к изменению этого мира, то есть к его совершенствованию. На страницах печатного издания он «ставил руку» русского художника указаниями на достоинства и недостатки его творений³⁰. Такая претензия, конечно, была узурпацией власти академических мастеров. Оценка художественной продукции давала Григоровичу возможность вторгаться в процесс ее производства, утверждать альтернативные ценности. Например, о пейзажах С. Щедрина он говорил, что их прелесть заключена в том, что «это *отпечатки с природы, весьма близкие*. Воздух, дальность, строения, деревья, зелень, люди, все у него имеет жизнь, все нарисовано, все написано со вниманием, со вкусом»³¹. В словаре «Журнала изящных искусств» «внимание» значило учет перспективных искажений, а «вкус» — знание и соблюдение художественных правил.

Впрочем, «естественность» в понимании Григоровича была не менее символической системой, чем в классицистическом каноне. Во всяком случае, он не имел в виду копирования. Того же Щедрина критик убеждал, что ценность его картин была бы еще выше, если бы «...деревья, им изображаемые, имели лучшую форму. Формы деревьев в пейзажах Щедрина *быть может весьма верны с натурою, но Художник может украшать и самую натуру, не погрешая против естественности*»³². Эксперт явно подталкивал художника к созданию эстетически привлекательной, но не лишённой достоверности проекции собственной страны (в данном случае, ее ландшафта).

Контуры того же намерения заметны и в отзывах Григоровича на полотна А.Г. Венецианова. Если руководствоваться желанием определить

приоритеты, то трудно сказать, то ли Григорович навязывал Венецианову натурализм и побуждал его к новому типу творчества, то ли критик рационализировал созданное венециановцами видение и технологию изображения «русской народности». Вероятнее всего, художественный поиск и рефлексия на него шли параллельно, выполняя друг для друга роль подерживающих практик.

Эксперту нравилась выбранная и тиражируемая Венециановым тема сельской народности: «Два портрета крестьянина и крестьянки; две [картины], представляющие крестьянских детей; одна крестьянку с грибами в лесу и одна — крестьянку, занимающуюся чесанием волны в избе, видимую в открытую дверь из сеней, — вообще прелестны. Г. Венецианов избрал для себя род самый приятнейший»³³. Но, с другой стороны, высоко оценивая художественные приемы певца сельской жизни, создавшего образы «с правдою без прикрас»³⁴, Григорович все же хотел не только опознать в картине «русского человека», но и восхититься им. Поэтому он рекомендовал художнику быть разборчивее в отношении натурщиков, то есть предлагал руководствоваться эстетикой в процессе наблюдения и отбора тела для народного представительства. Тем самым он вербализовал реализуемый в художественном творчестве венециановцев принцип: «Красота в глазах смотрящего».

Оценивая художественное произведение, Григорович не только навязывал создателю собственную эстетику и видение России, но и программировал зрительское отношение к его творениям. Пример тому — его комментарий к работе В.К. Сазонова «Дмитрий Донской, найденный в лесу после победы его над Мамаем». Григорович уверял читателей, что данный сюжет *должен быть* близок «сердцу всякого Россиянина по предмету». Очевидно, социальная функция любого критика искусства состоит в том, чтобы добиться конвенций по эстетическим вопросам, а затем на их основе создать коллективные представления, имеющие принудительный характер по отношению к отдельным членам сообщества. Поскольку в новой коммуникативной ситуации не элитарный заказчик, а массовый потребитель определял условия художественного творчества, то живописцу, жаждущему признания, следовало брать за рекомендованные экспертом темы. В результате полотна на сюжеты из отечественной истории и местного быта, портреты крестьян стали массовым явлением на художественном рынке. «Венециановец» В.А. Тропинин изложил тематические предпочтения современников предельно лаконично: «Прачки, посиделки, игра в свайку, игра в городки, игры в бабки, в пристен., бани цыганск., кулашный бой, борьба»³⁵.

Действительно, благодаря выступлениям, рецензиям и аналитическим статьям Григоровича, высоко оцененные им работы получали признание соотечественников: на них был спрос, они вырастали в цене, их копировали, а их создатели обретали выгодную репутацию³⁶. В результате они

попадали в заповедные списки виртуальной сокровищницы русского искусства, а позднее и в экспозиции реально действующих галерей отечественной живописи.

Издатель осознавал силу своих публикаций, их воздействие на общественное мнение и сознательно расширял их. Например, рубрику «Новые произведения Художеств», где в 1823 г. он рассказывал о начатых или законченных трудах отечественных художников, в 1825 г. он переименовал в «Отличные художественные произведения». Соответственно, герои его рассказов автоматически получили статус «отличных художников». Даваемая в этом разделе информация была насыщена оценочными суждениями такого типа: «Сочинение, стиль, рисунок, выражение в их творениях превосходны в высшей степени»³⁷. Нередко присвоенные оценки издатель усиливал ссылками на традиционный эталон вкуса — благожелательную реакцию членов императорского дома и полученные от них поощрительные подарки.

БОРЬБА ЗА ПРАВИЛА

Позиция и смелость издателя «Журнала» шокировали российских художников и раскололи их на два лагеря. Часть из них испытывала гордость и смущение от сравнения их творений с европейскими шедеврами, другая была возмущена и напугана. И поскольку Григорович печатал письма с отзывами о его проекте, у нас есть возможность реконструировать доводы сторон и таким образом выявить способы рационализации художественных миров.

Письмом «художника Н...», которое издатель получил после выхода двух первых номеров журнала, он был оповещен о недовольстве его инициативой членов Академии.

Ваше издание полезно — так я думал и так говорил моим товарищам Художникам, — убеждал анонимный респондент в своей симпатии. — Надобно радоваться, что наконец появилось у нас периодическое сочинение, посвященное изящным искусствам, в котором можно встретить, кроме Теоретических и Практических сведений, замечания о таких предметах, коих знание необходимо для нашего брата³⁸.

Не сказать об этом после хвалебных слов президента Академии художеств А.Н. Оленина было, видимо, никак нельзя³⁹. Все академики и преподаватели знали, что президент поддерживает Григоровича, что они друзья и единомышленники.

Но после комплиментарного вступления автор излагал нелицеприятное мнение «цеха», возмущенного притязаниями Григоровича судить о

мировой классике и особенно о творениях профессоров Российской академии художеств.

У нас и так мало любят Художников Русских, между тем как иноземцы-Художники, к нам приезжающие, находят занятие и покровительство, — сетовал анонимный автор. — К чему ж ведет Критика? К тому, чтобы и последнее уважение к своим художникам разрушить в публичке, чтоб лишить их духа и даже хлеба насущного, для которого по малому к ним вниманию, они обыкновенно работать должны⁴⁰.

Примечательно, что здесь же Григоровичу были предложены иные условия договора между корпорацией художников и издателем — условия, на которых строились отношения со Свиным: писатель должен был «вменять себе в честь предпочитать Русское» [то есть местных мастеров. — *Е.В.*]⁴¹, а цех допустит существование журнала. Поощрение развития отечественного искусства членам Академии виделось не иначе как в форме протекционизма и льгот. В отличие от Григоровича, их не интересовали специфика и престиж национальной школы. Важны были спрос и цена.

Таким образом, не только критик пытался навязать художникам свои правила игры, но и они ему — свои. Обвиняя издателя в недостаточном патриотизме (вещь в 1820-е гг. уже небезопасная), они заставляли его стать рекламным агентом отечественных производителей. Письмами и слухами его принуждали отказаться от позиции «независимого эксперта». По стилистике и структуре изложения эти послания могли быть советующими, упрекающими, дружескими или оскорбительными, но направленность у них была одна — побудить адресата выполнять функции посредника на рынке художественных услуг; заставить его, а чрез него и потребителя предпочитать товары российского производства. При этом анонимные доброжелатели предупреждали, что если журнал не будет «работать» на них, то лучше бы его вовсе не было: «В России рано, рано затеян Журнал Изысканных Искусств»⁴². Корпорация требовала от новоявленного критика публично покаяться и объявить о своем решении.

Григорович был задет ультиматумом, но игнорировать его не был в состоянии, поскольку не чувствовал себя защищенным от корпоративного давления. Если общественное настроение склонится против журнала, то весь издательский проект станет убыточным. Деньги, полученные от казны на первый год издания, закачивались и перспективы для его продолжения и так были не радужные. Конечно, никто в те времена не мог просчитать коммерческие возможности издания. Затеявая проект, издатель весьма приблизительно рассчитывал, кто будет его читателями, и, снижая риски, открывал предварительную подписку. В случае «Журнала изысканных искусств» она не покрывала расходов, и Григорович рассчитывал сделать издание «академическим». Вместе с Олениным они добивались его пере-

вода в штат Академии художеств и получения финансирования от Министерства духовных дел и народного просвещения. В этих условиях конфликт внутри ведомства был особенно губителен для издания.

Обиду, оскорбленное самолюбие выдает тон ответа. Григорович обвинил Академию в монополизации художественного рынка и в отсутствии патриотизма. Он заявил, что в России нет места критике искусства и объективной экспертизе. В результате ценится не произведение, а имя художника. Репутация же создается кумовством.

Спасая свое детище, Григорович обнаружил раскол в академической корпорации и противопоставил старых и молодых художников (имелся в виду, конечно, не их возраст). Молодых (то есть имеющих способности и восприимчивых) он успокаивал: «Я знаю, что некоторые из наших Художников могут стать наряду с отличнейшими иностранными Художниками и потому говорил об них доселе с отличнейшим уважением и не иначе об них говорить буду; но что касается до их произведений, то обещаю представлять мои мнения об оных и впредь с тою же откровенностию и осторожностью, с которою я—это делал доселе»⁴³. Старым же мастерам он объявил войну⁴⁴.

Отклоняя обвинения в отсутствии любви к Отечеству, Григорович доказывал, что патриотизм не должен сводиться к ксенофобии и сектантству: «Превознося себя, уничтожаешь другого, а унижения никто не прощает»⁴⁵. Быть русским для Григоровича значило «думать по-русски» и «говорить по-русски», то есть быть частью национальной культуры. С одной стороны, это вневременное качество, а с другой, осознанный выбор просвещенной личности. «Мы Русские, — упрекал он соотечественников, — еще и теперь не можем хвалиться много тем прекрасным, благородным чувством, которое называют гордостью национальной. Это единственная беда наша»⁴⁶. Он не случайно употребил понятие «национальная гордость», а не «народный дух» (более распространенное в российской публицистике). Такая подмена предполагала сосредоточенность на построении «себя» и «своего», а не на отрицании «чужого».

По его мнению, «русский» художник не должен иметь исключительных льгот в России. Ему следует быть равным среди прочих и добиваться среди них первенства — это конкурентное условие необходимо для развития национальной культуры.

Григорович заверял читателей, что «в России есть не один, но множество истинных любителей, которые употребляют все меры к распространению художественных произведений»⁴⁷. Он напоминал о положительном опыте сотрудничества художников и писателей в ВОЛСНХ, о заказах, о меценатах, о покупателях и ценителях произведений отечественных художников. Издатель уверял, что незачем художественной корпорации закрываться от внешнего мира, незачем создавать из профанных зрителей образ врага. Ведь очевидно, что художественная культура в России сильно изме-

нилась за последние 40—50 лет. Ныне отечественные художники могут и должны быть заодно с прочими интеллектуалами (учеными, писателями, политиками) в деле просвещения собственного народа. Но для этого живописец должен ориентироваться на зрителя, знать его запросы. Этому и посвящен «Журнал изящных искусств».

В ответ на такую отповедь Григорович довольно скоро получил еще более ощутимый удар со стороны корпорации. Письмо и ответ на него опубликованы в последнем номере журнала за 1823 г., появившемся у читателей только в середине следующего года. Все это время Григорович напряженно работал над статьями и ждал ответа из министерства⁴⁸. Спустя время, несмотря на произошедшую смену министров, Григорович получил финансирование и возобновил издание. Вероятно, это произошло только благодаря личному покровительству членов императорской фамилии. В 1824 г. Григорович получил бриллиантовый перстень от Александра I и выражение Всемилостивейшего благоволения от Елизаветы Алексеевны и Марии Федоровны. Тем не менее в 1825 г. вышло только три книжки журнала, после чего он прекратил свое существование.

Послание к издателю в последнем выпуске 1823 г. написано от лица «художника О...» с неприкрытым вызовом: «Нравится мне откровенность ваша, — писал респондент, — что кто берется судить не умея, заслуживает посмеяние; но как жаль, что вы не воспользовались сим собственным своим и при том столь полезным замечанием»⁴⁹. Григоровича обвинили в том, что он «взялся не за свое дело». Создавать культурные иерархии есть право инкорпорированных наставников. — Издатель же, хоть и учился в Академии, но в мастера не вышел, «шедевров» не создал, эзотеричный язык художников знает плохо, а его суждения о великих произведениях полны ошибок⁵⁰. Отстаивая универсализм и вневременную ценность академического канона, мастера сочли требование аутентичности для «костюмов» оскорбительным — своего рода попыткой «упростить» и сделать понятным высокое искусство⁵¹.

По всей видимости, получив это послание, издатель долго колебался: публиковать его или нет, отвечать или оставить без внимания. Но, осознавая, что данная полемика не является личным конфликтом, что стонут тектонические пласты художественной жизни, Григорович пошел на риск и сделал ее публичной. Он использовал анонимное письмо и возможность ответа на него для того, чтобы убедить «молодых» в некомпетентности их наставников. Чтобы дать дорогу новому, нужно было десакрализовать старое.

В последних трех номерах за 1825 г. Григорович публиковал письма только сторонников, но отвечал на них резко. С одной стороны, ему импонировали высказанные публично просьбы медальера Ф. Толстого и портретиста А. Венецианова «сделать строгий разбор их произведений»⁵². Это было признанием профессиональной компетентности. Маргинальные для

академической среды художники явно тяготились претензией профессоров определять эстетическое качество их произведений. С их точки зрения, они не имели прав на суждение в силу своей неспособности предложить корпорации идею развития отечественного искусства. По мнению Толстого, все они, так же как и авторы писем в «Журнал», — люди «без сведений, без *понятий* о Художестве, хотя и называют себя Художником»⁵³. А для идейного лидерства мало владеть техникой рисунка: требуется еще и теоретическое (системное) мышление и знакомство с новой отраслью знания — «эстетикой».

С другой стороны, в ответ на советы Толстого не реагировать на провокационные вызовы, Григорович заявил о необходимости вести борьбу за просвещение русских художников, то есть за пропаганду новой системы ценностей. А когда Толстой в духе «академической» этики написал:

Говоря о моих рисунках... вы упомянули о рисунках Рафаэля Санцио... Можно ли было сделать это — когда разница между Рафаелем и мною не меньше той, какая между небом и землею, когда бессмертная творения единственного, неподражаемого Рафаэля выше всего, что известно по части Искусств со времени возрождения их в Италии — а мои произведения так слабы, так ничтожны,⁵⁴ —

Григорович ответил ему крайне резко. В условиях войны идей сомнения и скромность сторонников были для него разновидностью предательства. Тем более что и без сомневающегося Толстого желающих упрекнуть, а то и бросить камень в «огород» Григоровича было предостаточно. Например, Свинын в развернувшейся битве безоговорочно встал на сторону академиков.

В суждениях моих, — дистанцировался он от Григоровича, — я старался сколь можно ближе держаться правил истины и беспристрастия. Но, вместе с тем, непростительны были бы мне *как члену Академии* те упущения, а еще более неуместны похвалы, кои извинительны для всякого *частного писателя*, кои всякой другой может расточать без малейшей ответственности — следуя единственно своему вкусу, может не только сравнивать, но даже величать любимого портретиста выше Рафаэля — по одному своему капризу!⁵⁵

Дальнейшие события показали, что надежда Григоровича на раскол корпорации оправдалась. Его издание поляризовало цех. Художники, находящиеся на периферии корпоративной организации, стали объединяться вокруг него. Но еще более укрепил позиции Григоровича пост секретаря Общества поощрения российских художников (в дальнейшем — ОПРХ)⁵⁶. История и деятельность этой организации все еще плохо изучены. Извест-

но, что возникла она в 1820 г. на средства меценатов И.А. Гагарина, П.А. Кикина и А.И. Дмитриева-Мамонова. В последующие годы в Общество вошла почти вся политическая и духовная элита России, а император стал покровителем благотворительной инициативы. К 1825 г. в нем насчитывалось 63 члена, а его годовые доходы исчислялись суммой в 44 тыс. руб. Пока издавался «Журнал изящных искусств», Общество публиковало в нем отчеты о деятельности и расходующих средствах, по которым возможна реконструкция его намерений.

Судя по отчету 1825 г., правление Общества занималось сбором благотворительных средств, содержало пенсионеров в России и за границей, курировало их занятия, выплачивало стипендии остро нуждающимся воспитанникам Академии, а также поддерживало частные художественные школы А.В. Ступина и А.Г. Венецианова, заказывало учебные литографии, приобретало художественный материал, издавало альбомы рисунков и чертежей, организовывало ежегодные выставки.

Вероятно, Григоровичу оно представлялось альтернативной по отношению к императорской Академии институцией, способной утвердить новую эстетику. На это предположение наводят свидетельства его активной деятельности по организации обучения художников — пенсионеров Общества. Вместе с создателем оригинальной системы обучения рисунку А.П. Сапожниковым Григорович занимался разработкой учебных программ, придумывал темы для конкурсов, подбирал учебные пособия, ангажировал талантливых наставников, составлял списки образцовых произведений. Обращает на себя внимание то обстоятельство, что благодаря ему был значительно изменен список канонических произведений, предназначенных для копирования. В 1822 г. в учебные заведения империи были разосланы министерские рекомендации «заменить иностранные рисунки рук, голов, лиц альбомом Иванова»⁵⁷. Наряду с Рафаэлем, Гвидо Рени и Веронезе пенсионеры копировали произведения К.П. Брюллова и А.Е. Егорова, а «оригиналы» французской школы XVIII в. (на которых ученики Академии ставили глаз вплоть до 1830-х гг.) не были включены в обязательный список вовсе⁵⁸. В целом среди «образцовых» или учебных стали преобладать работы отечественных мастеров.

Впрочем, несмотря на усилия Григоровича, вряд ли можно говорить об обучении пенсионеров как об альтернативной системе. Скорее это была комбинация старой художественной практики и новых элементов. Например, искусство живописи воспитанники познавали самостоятельно под наблюдением А.Г. Варнека. Они копировали те же «оригиналы», что и ученики Академии: работы А. Карраччи, П.-П. Рубенса, Ф. де Шампены, А. Корреджо, Ш. Лебрена, Х.-В.-Э. Дитриха, А. ван дер Верфа, Ж. Верне, Юбер Лобер и Клода Лоррена⁵⁹. Однако одновременно с копированием пенсионеры работали с натурой (обнаженной моделью, жанровыми сценами и пейзажем). Нормой стали поездки на этюды и заказ тем «из жизни».

Важно, что, помимо благотворительных, Общество выполняло и посредническо-распределительные функции. К нему обращались заказчики, желающие найти художников, скульпторов или архитекторов для выполнения того или иного заказа. И Общество гарантировало им качество исполнения, для чего нанимало профессиональных экспертов руководить исполнением художественных работ.

С другой стороны, в Общество обращались художники, желающие получить заказы. Особенно много среди них было молодых и провинциальных, не имеющих устойчивой репутации⁶⁰. Поддерживая и поощряя молодые таланты, Общество приобретало в их лице единомышленников. Посредничество официально не оплачивалось и считалось частью филантропической работы. Другое дело, что благодаря этому ОПРХ утверждало планку и критерии художественного качества, поощряя при этом российскую тематику. Так, в 1824 г. среди приоритетных направлений деятельности оно назвало «издание знаменитых происшествий и деяний из отечественной истории, коего целью есть желание представить соотечественникам ряд картин, изображающих события, упрочившие военную, гражданскую и народную славу России, события для всех Россиян равно любопытные, равно драгоценные»⁶¹. Произведения на такие сюжеты выкупались, работа над ними поощрялась, краски, полотна, рамы предоставлялись художникам бесплатно⁶².

В результате гражданская инициатива отечественных интеллектуалов отеснила на периферию претензии Академии на селекцию и оценку художественных произведений и даже обеспечила протекцию русским художникам. Громкий резонанс в художественной среде имело разоблачение силами Общества коммерческого предприятия британца Джорджа Доу, нанявшего для выполнения императорского заказа россиян. Получая огромные гонорары, прославленный живописец лишь ставил автограф на созданные — наемными художниками портреты для Военной галереи Эрмитажа. Поданная от ОПРХ императору Николаю записка «О предосудительных поступках английского художника Дова» заставила британца покинуть Россию.

Настаивая на просветительском назначении художеств, Общество не оставляло своим вниманием зрителей. Их воспитание осуществлялось посредством тиражирования и распространения по империи произведений, попавших в состав нового художественного канона⁶³. Популяризация одобренной художественной продукции осуществлялась не только коммерческими средствами, но и через институты власти. «В сей цели, — общал П.П. Свиньин, — немало содействуют многие Гг. Губернаторы, взявшие на себя распространение художественных произведений, выходящих от Общества, по вверенным им губерниям»⁶⁴.

Видимо, после создания данной организации академики почти автоматически попали в зависимость от общественного мнения и утратили

монополию на определение красоты. Подобно тому как Российские библейские общества создали параллельную церковной и даже административной структуре систему власти в империи⁶⁵, так ОПРХ забрало у Академии часть ее привилегий и функций. Это, естественно, не могло понравиться академикам. «Общество для поощрения художников есть оппозиция Академии художеств или, может быть, только и одному президенту, о чем я бы более узнать мог, если бы не знали, что я враг этих ложных Дмитриев, которые желают сделать подрыв Академии художеств, а себя весильными», — жаловался в начале 1830-х гг. профессор А.И. Зауервейд президенту Академии А.Н. Оленину⁶⁶.

Сопоставление идей Григоровича и направлений в деятельности ОПРХ убеждает в их принципиальной общности. Очевидно, что к 1825 г. он получил более действенную, чем журнал, возможность реализовать идею «русского искусства» и потому остановил издание. Другое дело, что «Журнал» создал ему репутацию и спровоцировал читательские размышления о категориях «красивое», «идеальное», «прекрасное».

МУЗЕУМ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ

Итак, добиться представительства России в «мире искусств» хотели, кажется, многие. Но по вопросу, каковы критерии отбора произведений и кто из художников удостоится этой чести, разгорелась нешуточная борьба. Различия в исходных позициях «экспертов» повлекли за собой различия в предлагаемом составе национальной сокровищницы.

Когда в 1820 г., после пятилетнего перерыва, в Петербурге возобновила свою деятельность выставка Академии художеств, Свинын взялся за анализ представленных на ней работ. Подражая Д. Дидро, который в 1751—1781 гг. публиковал свои впечатления о посещениях салонов Королевской Академии живописи, он рассказывал читателю о ценности выставленных произведений. В соответствии с британской системой, все они были распределены по жанрам — историческая, ландшафтная, портретная живопись и произведения скульптуры. Работы мастеров и учеников экспонировались отдельно. В виртуальную экскурсию по залам Свинын ввел для читателя «Отечественных записок» дополнительное разделение, отдельно описав произведения «русские» и «иностранные». Критерием для отнесения произведения к той или другой категории в данном случае служило физическое проживание художника в пределах или за пределами Российской империи. Впрочем, как видно, граница была довольно изменчивой: картины российского поляка А. Орловского и давно живущего за границей В.К. Сазонова были отнесены к «русским».

Тогда критик счел, что экспонаты выставки не позволяют утверждать наличие «русской школы». Основанием для неутешительного пригово-

ра послужила малочисленность работ, оказавшихся в рубрике «русские». И, судя по последующим публикациям, тогда же Свинын решил наполнить эту рубрику произведениями неизвестных миру «русских левшей». Ему как обладателю особых чутья и зрения предстояло стать открывателем талантов — ездить по стране, отыскивая безымянных гениев и делая известными миру их шедевры. Обнаружив в глубинке России очередной талант, Свинын писал: «Имею удовольствие познакомить отечественную Публику с новым Русским феноменом, могу подарить обществу нового члена, заслуживающего дарованиями своими общего содействия к усовершенствованию их и обращению на пользу общую»⁶⁷.

Ради искомой школы издатель считал необходимым расширить границы самого понятия «искусство» за счет введения в него самобытных творений. Очевидно, он исходил из посыла, что «русское в искусстве» — это произведения, созданные руками, душой и сердцем российских простолюдинов. Подобно немецким интеллектуалам, воспевающим национальный талант крестьянских поэтов и самоучек⁶⁸, Свинын призывал соотечественников приобщиться к природной (она же — народная) кладовой⁶⁹. Соответственно, объектами его описаний, а следовательно, и внимания читателей стали не столько профессиональные художники и скульпторы, сколько каменотесы, лубочные мастера, искусные пряжи, изобретатели, кукольники, раешники. В первом же номере издания были размещены статьи с характерными названиями: «О Русском Химике», «О Русском Механике», «Приключения Суханова, природного Русского Ваятеля», «О Русском заводчике». «Постараемся, по крайней мере, — писал он, — показать Русским, что и между ними есть много людей достойных во всех отношениях, во всех состояниях и званиях; людей с отличными дарованиями и благородными чувствами»⁷⁰. Благодаря его публикациям способность к художественному творчеству становилась своего рода идентификационным знаком России, делала ее просвещенной и самодостаточной.

Вместе с тем Свинын не раз задавался вопросом: «А много ли сих идеалов совершенства?» Ретроспективно отечественные искусствоведы описывают художественную жизнь России той поры как весьма вялую и фрагментарную.

Развитие русского искусства, — пишет В.С. Турчин, — выглядит довольно стройным, когда рассказы об отдельных мастерах следуют, написанные друг за другом, более того, там намечается и какая-то определенная эволюция (казалось бы). Тем не менее это искусство хаотично, и вообще как-то по-особому пустынно. Даже когда мастеров собирают вместе в «рассказанной» истории искусства, ничего не имеющей общего с реальной, поражает, как их мало⁷¹.

Однако Свињин был преисполнен пафоса открытия и созидания, а потому уверял соотечественников, что «гении всегда и везде редки»⁷² или что гений «не принадлежит ни веку, ни стране, ни состоянию»⁷³. Повторяемые вновь и вновь, данные сентенции позволяли сблизить художественную ситуацию в России с другими странами, представить пространство европейской художественной культуры более гомогенным, нежели оно было в действительности.

Ссылаясь на опыт собственных знакомств, Свињин убеждал читателей, что невидимое реально наличествует. Если его не видно, это еще не значит, что его нет. «В заключение письма моего, — писал он в 1820 г., — познакомлю я тебя с отличными Русскими художниками в Москве. Их *очень много* и некоторые с большими дарованиями, но, не имея случая усовершенствоваться изучением оригиналов или выставить свои труды на суждение публики, что делается во всех столицах, они остаются в неизвестности и не занимаются ничем, могущим прославить их таланты»⁷⁴. Соответственно, «русское» затемнено и неизвестно в мире искусства потому, что правительство и интеллектуалы мало сделали для его высвечивания, считал критик.

Вторая причина малого числа известных стране и миру отечественных художников, по мнению Свињина, заключалась в том, что культурная зависимость Российской империи от Западной Европы поставила местную художественную продукцию в дискриминационное положение. В результате творения отечественных мастеров ценятся заведомо ниже их иностранных коллег, в том числе и в самой России. Своими силами российские художники не могут преодолеть этого предубеждения, так как не владеют языками элит⁷⁵. В этой связи задача «любителей изящного» виделась в том, чтобы защитить отечественные таланты, стать посредниками в их общении с элитарными зрителями и ценителями. Писателям предстояло изменить общественное мнение в пользу российского производителя⁷⁶. Это было бы возможным при условии, что отечественные элиты преодолеют чувство собственной неполноценности и усвоят чувство национальной гордости. «Но как не хотеть... — восклицал он, — не почитать счастьем быть Русским — принадлежать нации великой, благородной, великодушной?»⁷⁷

Своим творчеством Свињин не разрушал канона «идеальной формы» и даже не подвергал его сомнению. Он лишь доказывал, что в России много произведений, а среди ее жителей много художников, работы которых соответствуют его нормам. Что отличает «совершенного художника» по Свињину? Достоинства выбранной темы, верность и тщательность изображения, «дар избирать лучшую сторону описываемых им предметов, счастливо схватывать главные отличающие их черты и строго наблюдать им одним свойственный характер»⁷⁸. Все эти требования вполне созвучны академическим трактатам.

Априорно желаемая «русская школа» виделась Свињину как своего рода локальная корпорация художников. Ориентируясь на представление Дж. Вазари о логике развития искусства, он составлял антологию русской живописи как биографический нарратив. На страницах «Отечественных записок» он публиковал персональные истории отечественных художников, многих из которых знал лично. Темпоральная вертикаль таких рассказов создавала впечатление непрерывной летописи и последовательно разворачивающейся логики развития. Каждая история являлась не только вехой пройденного пути развития, но и была представлена как типичная для большей части россиян. «Частная жизнь Суханова, — объявлял издатель очередную находку, — не менее любопытна и заключает в себе некоторые национальные черты Русского характера»⁷⁹.

В просвещенческий дискурс «Отечественных записок» укладывается понимание роли А.Г. Венецианова и «венециановцев». Приветствуя тему «народности» в изобразительном искусстве, издатель не касался технологических вопросов ее раскрытия. Он рассказывал читателю о дидактическом эксперименте художника, о том, при каких обстоятельствах каждый ученик попал к учителю, об особенностях характера Венецианова, прогнозировал, каких успехов можно ждать от него в будущем.

Виртуальную (на страницах «Отечественных записок») и реальную (в собственном доме) коллекции русской живописи Свињин составлял одновременно. В 1829 г. он опубликовал опись предметов, образующих его собственный «Русский музей». То, что в данном случае речь шла о презентации России, а не «русскости», подтверждает авторское предисловие. Каталог открывался пафосным вступлением:

Нет на Свете земли, которая бы имела способы, равные России, для составления Отечественного Музеума, столь разнообразного и богатого во всех отношениях... Исследуя с беспристрастием степень успехов наших в Художествах, я нашел основательные причины думать, что есть возможность составить Русскую школу, если употребить старание приобретать те произведения Русских Художников, кои совершены ими были в первых порывах огня и честолюбия⁸⁰.

Как явствует из каталога, всего Свињину удалось собрать 82 произведения 41 художника: А.И. и Ф.Я. Алексеевых, А.И. Бельского, К.П. Брюллова, Ф.А. Бруни, А.Г. Варнека, А.Г. Венецианова, Р.А. Волкова, М.Н. Воробьева, А.Е. Егорова, К.А. Зеленцова, Златова, О.А. Кипренского, М.Г. Крылова, Курляндцева, Д.Г. Левицкого, Летунова, А.П. Лосенко, А.М. и Ф.М. Матвеевых, Н.А. Майкова, А.Е. Мартынова, А.О. Орловского, И.Я. Пескорского, В.К. Сазонова, Сергеева, Синявского, Скоропелова, П.П. Свињина, П.И. Соколова, В.А. Тропинина, Тырнова, В.К. Шебуева, Швецова, Семена и Сильвестра Щедриных, С.С. Щуки-

на, Никонора Чернецова, Г.И. Угрюмова, Якимова и И.Е. Яковлева. Предметы декоративно-прикладного искусства и народного творчества собиратель описал в рубрике «Собрание воспоминаний».

Такой была созданная Свиным национальная сокровищница. Ей не была суждена долгая жизнь. С точки зрения имперских интересов и репрезентации России ее состав был скудным и неубедительным. Действительно, значительную часть представленных в ней имен сейчас трудно отыскать даже в специальных справочных изданиях, не то что обнаружить среди «классиков» живописи. А в контексте сложившегося позднее национального дискурса созданный Свиным национальный музей представлялся лишенным главной идеи и критерия отбора. В этой связи Н.Н. Врангель писал в начале XX в.:

...Либо в современной «петербургской» России мало что сделано чисто славянской расой, либо многое, что мы считаем «своим» и «отечественным», только кажется нам таковым. Ведь не признаем же мы «чисто-русскими» донна Сальватора Тончи, прозванного в Москве Николаем Ивановичем, Ореста Кипренского — сына Адама Карловича Швальбе, «отца русского жанра» Венецианова — из фамилии Фармакки Венециано, и Карла Брюлло, получившего «вз твердый знак» по Высочайшему повелению?⁸¹

СОКРОВИЩНИЦА РУССКОГО ИСКУССТВА

В отличие от своего конкурента, Григорович считал, что «русскость» кроется не в художниках, а в художественных произведениях. Это рисунок, картина, медаль, скульптура могут быть или не быть «русскими», но не их создатели. Подобно итальянскому историку Луиджи Ланци, он искал критерии, на основании которых то или иное творение могло быть отнесено к национальной школе. Постепенно ими стали «красота» (то есть соблюдение профессиональной технологии рисунка), достоверность (то есть точность исторических и этнических маркеров), натурализм (использование натуральных зарисовок) и естественность (учет оптических искажений, порожденных строением человеческого глаза).

Разбор картин и скульптур критик начинал с анализа техники создания или стилистики письма (лепки, резьбы), пытаясь тем самым концептуализировать искомое на уровне приема⁸². Изменение исследовательской рамки потребовало от него сравнения российских творений с шедеврами западноевропейских школ (то есть утверждения их релевантности и выделения отличий) и одновременно обнаружения внутренней тождественности в работах отечественных мастеров. Экстрагируя таким образом «русский стиль», он добивался от читателей его положительной аксиологизации.

В связи с этим Григорович соединил в «Журнале» вербальный анализ и графический показ образцовых произведений. Вклеенные в журнал гравюры позволяли заручиться доверием читателя и через репрезентацию предъявить зрителю оригинальность русских творений. К тому же Григорович считал, что

есть ли лучшие Художники наши пользуются малою известностию не только в чужих краях, но даже в самом отечестве своем, то единственная причина сему есть недостаток в граверах и слишком малое число эстампов гравированных с произведений Русской школы. В чужих краях все, что ни производится отличного, сообщается посредством гравирования целой Европе и от того нередко случается, что мы лучше знаем ход Художеств в Париже, Лондоне и т.д., нежели у себя в России⁸³.

Таким образом, критик поставил задачу массового воспроизводства как необходимое условие для выделения культурно значимой традиции.

Реализуя эту идею, Общество поощрения художников значительную часть средств тратило на гравирование и литографирование отечественных произведений, отобранных в качестве «образцов». Другой способ утвердить местную «школу» виделся Григоровичу в том, чтобы сделать выставки в Академии художеств более регулярными и открытыми для посетителей частные коллекции. Российская академия проводила публичные выставки раз в пять лет, и за эти годы многие произведения местных мастеров оказывались распроданными. И тем не менее в 1824 г. число экспонируемых на ней работ превысило 300 картин и скульптур. Это уже давало основания для сравнения и типизации. Осмотрев работы соотечественников, Григорович с удовлетворением заметил: «...Работы Гг. Басина, Варника, Венецианова, Воробьева, Глинки, Гальберга, Кипренского, Крылова, Мельникова, Сазонова, Щедрина и проч., выставленные в нынешний раз в Академии, могли бы украсить богатейшую выставку в знаменитейшей Академии в Европе»⁸⁴. С его точки зрения, массовость художественного производства в России доказывала наличие здесь «школы».

И поскольку критик считал, что ее лучшие произведения не могут быть в частной собственности отдельных лиц и должны быть доступны массовому зрителю, то предлагал основать русскую галерею⁸⁵. Очевидно, через влиятельных сановников, входивших в ОПРХ, ему удалось донести свои аргументы до самого императора и получить на то монаршее одобрение. Благо в этом стремлении Григорович не был одинок. Тот факт, что идея музея русской живописи в то время буквально «носила в воздухе», подтверждают многочисленные предложения об его открытии, напечатанные в периодических изданиях и отложившиеся в архиве Академии художеств⁸⁶. Сам монарх подумывал о чем-то подобном. Во всяком случае, еще в 1802 г. Александр I намеревался основать в одном из императорских дворцов галерею полотен на темы из российской истории⁸⁷.

Летом 1825 г. Григорович сообщил своим читателям, что император создал при Эрмитаже Галерею русских художественных произведений.

Нет сомнения, — писал счастливый автор, — что со временем Галерея Русской Школы не уступит лучшим собраниям произведений школ иностранных, Императорский Эрмитаж составляющих. Надежда видеть свои произведения в сем хранилище Изящного, одушевит наших Художников. Искусство шагнет вперед и слава Гениев и отечества их будет следствием сего весьма полезного и важного учреждения⁸⁸.

Возможность бессмертия в национальной сокровищнице послужит, надеялся он, стимулом для живописцев.

Я думаю, что после учреждения такой галереи должен был измениться статус Эрмитажа в восприятии отечественных художников. Если раньше это была дидактическая коллекция импортного искусства, то теперь музей состоял из двух частей и как таковой представлял экспозицию «мира искусства». Впрочем, закупки отечественных картин в Эрмитаж в XIX в. не делались и поступления в Галерею были, как правило, результатом обмена между императорскими коллекциями. Тем не менее Галерея хоть и медленно, но росла, а в отстроенном музее («Императорский музей» Николай I повелел именовать «Новым Эрмитажем») Галерея русских художественных произведений была переименована в Галерею русской школы.

В отчете Общества поощрения художников за 1825 г. можно обнаружить следы еще одной инициативы Григоровича. Для зрителей, не получивших доступ в Эрмитаж, он ратовал «учредить публичные выставки Русских художественных произведений»⁸⁹. И если галерея в Зимнем дворце пополнялась и содержалась за счет средств императорского двора, то публичная экспозиция должна была содержаться на средства ОПРХ, собранные по подписке. И это сработало. Довольно скоро в центре Петербурга действительно открылся художественный салон («факторская»), где отечественные художники выставляли и продавали свои труды⁹⁰. В Москве Общество распространяло картины через комиссионера А.С. Ширяева и при содействии Московского отделения ОПРХ. По остальной части империи они расходились благодаря распродажам, которые в 1820-е гг. ОПРХ проводило на всероссийских ярмарках, а в 1830-е — через лотерею⁹¹.

Посредством этих нововведений Обществу удалось интенсифицировать художественную жизнь империи, по крайней мере в ее столичных городах. Подводя промежуточные итоги, Григорович писал: «Можно сказать утвердительно, что в России Художества находятся теперь в цветущем состоянии и Руския никому и в сем отношении чести своей не дадут [курсив в тексте. — *Е.В.*]⁹². Апеллируя к послевоенному патриотизму соотечественников, издатель использовал бравурную риторику. Людям власти он объяснял необходимость «русской школы» в терминах политического

дискурса: как доказательство состоятельности и независимости России. В статьях, журнальных рецензиях, в устных речах Григорович заявлял о произведениях отечественных художников как о всемирно значимой части искусства.

Хотя с точки зрения используемой терминологии Григорович и Свиньин ратовали за одно и то же — «русскую школу», однако при жизни были идейными противниками и стали прародителями двух независимых направлений в российском искусствоведении. Они предложили соотечественникам разные варианты упорядочивающей классификации произведений искусства, которые вытекали из современных им европейских представлений о культурных мирах. Подобно тому как силою антропологической мысли к началу XIX в. хаос человеческого многообразия было упорядочено в совокупности больших и малых сообществ (племен, народов, наций), так и мир искусства представлялся не анархией творений асоциальных гениев, а иерархией больших и малых «школ». Соответственно, каждый художник и каждое произведение должны были быть частью какой-либо из этих общностей. «Школы» разделялись по технике письма, композиционным решениям, тематическим предпочтениям, работе с цветом или чему-либо еще (все это объяснялось национальным характером ее представителей); тем не менее, все они сохраняли единство общих принципов рисунка, что позволяло относить то или иное произведение к искусству вообще.

Выделение мировых «школ» и утверждение представительства России в «мире искусства» осуществлялось теми же стратегиями «включения — исключения», которые применялись в России для визуального распознавания и показа человеческих групп. Присутствующая при этом в отечественном народоведении дилемма — соотносить ли границы «русскости» с территориальными границами империи или поставить их в зависимость от социального статуса, уровня культуры или границ этничности — обнаружилась и в конструировании «русской школы» в искусстве. Причем перевод данных концептов в текстцентричную систему обострил напряжение, присутствовавшее в визуальном регистре в латентной форме. Вербальная категоризация повлекла за собой онтологизацию границ империи и нации, противопоставление государственных и национальных репрезентаций.

Добиваясь высокого цивилизационного статуса для Российской империи, Свиньин соотносил пространство «русской школы» с границами российского подданства и расширял ее жанровые проявления до бытовых изделий. Его исследования тяготели к собирательству художественных феноменов. Но обобщить их до уровня «школы» было трудно. С одной стороны, при всех приложенных усилиях выявленных феноменов было мало (не случайно успешной такая попытка оказалась лишь ретроспективно, после основания Русского музея). Во-вторых, собранный им материал стремился выйти за пределы западного канона (иконы, а особенно лубки и декоративно-прикладные изделия не имели в нем статуса «про-

изведения искусства»). К тому же когда он пытался описывать «русскую школу» как местный вариант европейского искусства, то легко терял границу между ними.

Когда же Григорович писал о «русской школе», то, в отличие от Свинына, он не имел в виду совокупность художественных работ жителей Российской империи. Он вообще не составлял списка имен и произведений, принадлежащих к ней. И это вытекает из различий в понимании сущности «русскости». Свинын локализовал «русскую школу» в пространстве (в границах Российской империи), а Григорович — во времени (она представляла результатом развития этнического самосознания).

Утверждая значимость «русского в искусстве», Свинын пропагандировал местночтимые «образцы» и даже прибегал к приему циклопичности (представляя культурно значимые объекты неоправданно большими). Григорович же от лица «русского искусства» вступал в равноправный диалог с европейской классикой. Так, он заверял современников, что автопортрет Варнека равен портретам кисти Тициана, Ван Дейка и Веласкеса, а о картине Егорова писал, что «она не только ныне по стилю и рисунку есть превосходнейшее произведение *нашей школы*, но очень, очень надолго таким останется — даже тогда не потеряет цены, когда у нас явятся Рафаэлы и Микель-Анжелы»⁹³. К тому времени имена этих художников стали метафорами качества: Ван Дейк олицетворял изящество и благородство образов; Веласкес — психологичность. Некоторые отсылки даже не надо восстанавливать. Григорович сам называет их:

Микель Анжело дал ей [Живописи] благородство рисунка, формы самого крепкого сложения тела и всю возможную величественность; Рафаэль изобретение, постановку, разнообразие лиц, выражение страстей и идеал одежд; Тициан знание местных цветов с разнообразием, производимым в них изменением света; наконец, Коррежию красоту в постепенности света и тени, нежность и приятное выражение прелести и вкуса⁹⁴.

Развитие «русской школы» Григорович так же, как и Венецианов, ставил в зависимость от местной визуальной культуры, порожденной опытом эмпирических наблюдений. Во время своего становления она впитала технические достижения западных «школ», но ей свойственны специфические нормы показа и видения. «Кто умеет читать великую книгу Природы, — уверял критик своих единомышленников, — старается совершенно познать человека, умеет проникать во глубину души его, следует за малейшими движениями чувствований его, тот только постигнет трудное *Искусство оживотворять вещественное, одушевлять безжизненное* [курсив в тексте. — *Е.В.*]⁹⁵. Это было провозглашением принципа живописности в русском искусстве. Григорович даже попытался написать историю отечественной визуальной культуры. В опубликованной им статье «О состоянии худо-

жеств в России» ее носителями и творцами в равной мере выступают художники и зрители.

В том, что «русское искусство» — довольно позднее дитя, он видел результат запоздалого осознания групповой идентичности у русских. До 1812 г. художественное производство в России поддерживалось лишь утилитарными потребностями императорского двора, и только война с Наполеоном создала в обществе ситуацию, когда «русское, отечественное получило цену в глазах даже любителей иноземного»⁹⁶. Послевоенные настроения соотечественников освободили местных художников от стилистической и тематической зависимости от Запада. В этой ситуации стало возможным появление оригинальных (не копийных и не подражательных) произведений. К 1825 г. россияне сделали столь крупные шаги на пути к обретению национального достоинства, что «дожили уже до того счастливого времени, когда можем без стыда и говорить по Руски и думать по Руски и любить тех немногих Русских, которые красят и славят нашу великую и прекрасную Россию», — констатировал он⁹⁷.

Григоровичу хотелось предъявить современникам генеалогию русской художественной традиции и максимально растянуть ее во времени. С этим связано его обращение к историческим источникам. Но поскольку историю живописи он сопрягал с историей этнической группы, а не государства (к тому времени более или менее разработанной трудами В. Татищева и Н. Карамзина), то ее запутанный генезис и отсутствие научных изысканий в данной области не позволили ему утвердить континуитет. В результате получилось вот что. У славян (то есть предков этнических русских), как считал Григорович, художеств не существовало: их рисунки он оценивал как «уродливые»⁹⁸. Что касается древних русичей, то критик предполагал, что у них были оригинальные произведения: ведь «если существуют изображения, писанные на нескольких листах Священных рукописных книг XI и XII вв., то нет сомнения в том, что могли сохраниться и иконы»⁹⁹. Однако имевшиеся в 1820-е гг. сведения об иконописном искусстве русского Средневековья не позволяли ему показать наличие искомого традиция. За это Григорович винил отечественных интеллектуалов: «У нас очень не много ревностных изыскателей древности»¹⁰⁰, нет профессионалов, посвящающих себя поиску, сохранению, популяризации и изучению русских икон.

В итоге генеалогию «русского искусства» в том смысле, какое данному понятию придавал Григорович, он мог растянуть лишь на столетие, да и то с большими оговорками. «Пусть охотники до старины соглашаются с похвалами, приписываемыми каким-то Рублевым, Ильиным, Васильевым и прочим Живописцам, жившим гораздо прежде времен царствования Петра, — резюмировал он свои изыскания, — я сим похвалам мало доверяю»¹⁰¹. Да и в отношении века минувшего у Григоровича было мало оптимизма. Среди немногих известных ему и весьма различающихся по сво-

ему творчеству художников XVIII столетия, как считал он, не было человека, «который бы, обращая внимание их [учеников. — *Е.В.*] на истинные красоты, умел в своих произведениях представить им пример достойный подражания»¹⁰².

Первым художником, чьи картины пусть с долей условности, но все же можно было бы отнести к «русской школе», он считал А.Ф. Кокоринова. А ее основателем называл А.П. Лосенко¹⁰³. Показательно, что это звание критик возложил на художника, древнерусские персонажи которого (их позы, одежды и даже природное окружение) неотличимы от западных изображений античных богов и героев. Это о его произведениях И. Грабарь в эпоху реализма писал: «Русские воины, полководцы и цари одеты в какие-то полуфантастические костюмы “героев”, как их вообще понимали в 18 столетии»¹⁰⁴. Однако во времена Григоровича они таковыми не казались.

Современники Григоровича еще не пришли к общему мнению по поводу исторических костюмов, которые носили древние русичи. Поскольку история, в том числе материальная история многих народов, известна плохо, размышлял по этому поводу Григорович, то у художника есть два пути: либо «руководствоваться примером и подражанием, громоздя нередко ошибки на ошибки», либо «в счастливых обстоятельствах советоваться с мнением тех, кои в состоянии дать им правильнейшие о том понятия, то есть с Учеными или с их творениями, с книгами»¹⁰⁵. Требуя достоверности образа, он стремился наполнить нерациональную форму (визуальный образ) рациональным содержанием (научным знанием), поэтому уверял художников, что необходим союз кисти и пера. Живописцев батальных полотен он наставлял: «Погрешать против костюма не должно... в картине, например, Бородинской битвы нельзя представлять оружий Греческих, или других каких освященных временем»¹⁰⁶.

Но если не удавалось найти сведений об изображаемых персонажах или вещах в исторических текстах, тогда можно было представить «костюм» условно или аллегорически¹⁰⁷. Очевидно, древнерусское прошлое было именно таким чрезвычайным случаем. Реконструкция русских исторических костюмов, орнамента, исследование древнерусской архитектуры началось в 1830-е гг. объединенными усилиями Григоровича, А.Н. Оленина и художника Ф. Солнцева¹⁰⁸. К тому времени по рекомендации Ф.П. Толстого Григорович был назначен конференц-секретарем Академии художеств и приступил к преподаванию в ней теории искусств¹⁰⁹.

То, что в 1820-е гг. Григорович не видел условности в полотнах на темы русской истории или считал ее неизбежной, подтверждает его оценка работ руководителя класса исторической живописи Г.И. Угрюмова¹¹⁰. «Сочинение и исполнение сих картин, — писал он, — заслуживает отличное внимание: фигуры нарисованы правильно, характеры верны, выражение естественно, словом, картины сии суть *достоинейшие творения Русской*

*кисти»*¹¹¹. И поскольку ученики Угрюмова Егоров и В.К. Шебуев «не уступают первейшим художникам нынешнего времени», то уже можно было говорить о возникновении устойчивой традиции русской живописи.

В начале XX в. Александр Бенуа будет удивляться высоким оценкам творчества художников XVIII в., которые дал Григорович. Ретроспективно в их творчестве виделось лишь школьное прилежание и слепая вера в неопровержимость западной эстетики. «В начале XIX в. всех этих художников считали за “русскую школу живописи”, — сообщал Бенуа современникам, — и находились патриотические энтузиасты, думавшие, что ими возвеличится Россия перед Западом. Но это было наивной ошибкой»¹¹². Руководствуясь подобным же мнением, хранители Русского музея Александра III отказались забрать работы Родчева, Сухих, Безсонова, Крюкова, Волкова из музея Академии художеств¹¹³. Впрочем, в советское время маятник качнулся в другую сторону и художники XVIII в. вошли в анналы отечественной сокровищницы.

Итак, стремление рационализировать и вербализовать художественные образы Российской империи привело «критиков» к обоснованию различных вариаций «народности» — к развитию цивилизационного дискурса, в котором категория «русский народ» применялась ко всем подданным Российской империи и являлась частью политических наций, и к романтическому дискурсу «народа» как культурного феномена. Опираясь на порожденные иконографическими образами этнические стереотипы, Григорович и его единомышленники выводили эстетическую ценность и особость «русского» из противопоставления его западному и восточному мирам. Такой подход стимулировал последующие поиски «русского стиля» в искусстве. Он же стимулировал выделение «этничности» в описаниях Российской империи.

РАЗМЫШЛЕНИЯ ПО ЗАВЕРШЕНИИ ИССЛЕДОВАНИЯ

Что я могу сказать после завершения исследования наверняка, так это то, что богатые когнитивные и коммуникативные возможности визуального образа предопределили особую роль, которую он сыграл в упорядочивании человеческого разнообразия и в идентификационных процессах в условиях слабоструктурированной и малограмотной России второй половины XVIII — первой трети XIX в.

Большинство тогдашних естествоиспытателей Российской империи, а также создатели экспедиционных эскизов и изготовители костюмных гравюр были иностранцами на русской службе. Они мыслили и писали на немецком, французском, итальянском языках. Конечно, приобщенная к европейским культурам политическая элита России могла прочесть их произведения и в оригинале. Но поскольку со второй половины XVIII в. этнографические и географические описания стали рассматриваться как средство формирования патриотических настроений, научные трактаты целиком или частями стали переводиться на русский язык. А ради расширения доступа к ним более массового читателя их фрагменты стали публиковать в отечественных журналах.

Процедура перевода породила проблемы как технического (труд переводчика, дополнительное издание, разрешение на него цензурных ведомств и пр.), так и когнитивного свойства (отсутствие релевантных терминов и понятий в русском языке, интерпретация авторской версии переводчиком). Кроме того, письменная форма со всей очевидностью лимитировала социальное пространство циркуляции научного знания.

В этом отношении рисунок имел целый ряд неоспоримых преимуществ. По тем временам изготовление отдельной гравюры обходилось дешевле, чем публикация текста. В отличие от книги, графический образ мог при желании быть воспроизведен даже в условиях мелкой крестьянской мастерской. Более того, любой костюмный альбом мог быть разобран на отдельные гравюры, которые обретали автономную жизнь в культуре. И поскольку графический образ совместим с разным материалом (не только с бумагой, но и с деревом, глиной, фарфором, картоном, тканью, костью и прочими), то он получал хождение в различных социальных слоях и в широком географическом пространстве.

Современники полагали, что, хотя глубина и адекватность его прочтения зависят от зрительского опыта, рисунок все же мог быть самостоятельно понят даже не искусственным в искусствах соотечественником, а также мыслящим на другом «наречии» зрителем. К тому же достичь графической грамотности, то есть научить потребителей более или менее одинаково прочитывать визуальные знаки, представлялось делом более легким, нежели обучить их книжности или иностранным языкам. В связи с этим для создания групповой идентичности изображение представлялось более приспособленным к российским условиям дизайнерским медиумом, нежели текст. Благодаря ему у современников появлялось представление о различных сообществах: обитателях конкретной местности, племенах, народах, нации, о Российской империи в целом. Неслучайно многие русскоязычные понятия и категории, которыми ныне описывается групповая идентичность, родились из подписей к рисункам или из сопроводительных текстов к ним.

Вероятно, подобная последовательность утверждения единиц и категорий национализирующего дискурса обусловлена различными когнитивными возможностями образа и слова. Рисунок давал абстракции осязаемую форму, но оставлял простор для разночтений. Именно поэтому в ходе художественного воспроизводства исходный оригинал обогащался, конкретизировался новыми подробностями и деталями, подвергался корректировке в соответствии с меняющейся картиной мира. Текст же предлагал тезисы, выводы, требовал социальных конвенций и тем самым упорядочивал и закреплял дискурс. Примененные к показанным в гравюрах типам и группам идентификационные подписи навязывали зрителю семантические границы образа. Появление в визуальных каталогах «народов России» новых репрезентантов побуждало читателя думать об их месте в человеческом многообразии империи, а значит, искать критерии соотнесения с уже известными группами, а также проводить интеллектуальную экспертизу западных теорий народоведения. А в том случае, когда мы имеем дело с графической иллюстрацией устоявшегося в русском языке этнонима, современнику предстояло либо согласиться с предложенной художественной версией поименованной группы, либо отвергнуть ее, побудив тем самым создателя искать для нее более релевантные признаки выделения. Таким образом, изображение выполняло двойную функцию: оно вводило новые (ранее не известные) и переопределяло значение старых русскоязычных этнонимов.

Трудность и длительность достижения таких семантических соглашений подтверждается выявленными данными о копировании, изменениях и тиражировании одних образов и отсеивании (забывании) других. Посредством селекционного художественного воспроизводства происходило не только накопление и сохранение эмпирических наблюдений, но и создание условий для их пересортировки и последующей категоризации.

Принципы построения костюмного жанра позволяли художнику выделять человеческие сообщества по признаку характерных для них материальных атрибутов и проводить с их помощью границы между ними. А манипулирование позами персонажей (галантными и негалантными) и их телами (искажение телесных пропорций, нанесение на кожу татуировок, удаление в глубь композиции или вынос персонажа на передний план, вид «со спины» или «в профиль» и прочее) давали художнику возможность соотносить изображаемый объект с мирами цивилизации и варварства. Типизированные «костюмы» имели жесткую привязку к местности, что было следствием «пилотного» характера экспедиционных исследований и зарисовок. Соответственно, «земская перспектива» открыла современникам только те народы, которые имели географическую локализацию.

По всей видимости, графическая упаковка добытого этнографического знания оказалась гибкой и удобной в использовании формой. Она позволила встроить натурные эскизы в «большие теории» (линнеевскую таксономию и расовые типологии). При этом от гравера потребовалась подгонка эмпирических наблюдений российских рисовальщиков под западные стандарты видения и разработанные колониальными исследователями способы репрезентации людских сообществ. В предложенных зрителю альбомах и таблицах Россия предстала в качестве пригодной для просветительского освоения территории со множеством разноликих, но равно удаленных от западной цивилизации народов. Потребители, рассматривающие образы, обобщенные Х. Ротом, увидели империю как безмерное гетерогенное пространство. А у читателей, имеющих опыт знакомства с европейскими гравюрами подобного жанра, они вызвали ассоциации с заморскими колониями Европы.

Лепренс, Гейслер, Аткинсон и их последователи обогатили собранную к 1770-м гг. «костюмную коллекцию» империи понятиями культуры и нравов. В соответствии с желаниями Екатерины II и политической элиты зритель увидел Россию в виде организованного ландшафта, своего рода «цветущего сада» с произрастающими в нем народами-культурами. Такая политика видения выявила не-локальные общности (например, «татар» и «русских»). Обнаруженные «культуры» идентифицировались художниками с помощью специфических ритуалов повседневности (игр, церковных обрядов, фольклорных развлечений). Визуальная фольклоризация и инфантилизация человеческих групп позволяла представить верховную власть в качестве заботливого родителя, давала возможность легализовать имперскую утопию патернализма. Это обстоятельство спровоцировало использование знаков «визуального народоведения» в качестве декоративного элемента в имперских репрезентациях Екатерины II.

Введение в описание человеческого разнообразия концепта исторического прогресса усложнило воображаемую географию современников, расслоив бинарную оппозицию «цивилизация — варварство» на стадии и

зоны культурного развития. И поскольку рисунок не в состоянии передавать темпоральные отношения, визуальный язык попал в зависимость от рассказа. В публикациях Э. Кларка и Р. Портера уже известные современникам костюмные и жанровые гравюры стали выполнять функцию иллюстрации текста. При этом семантика их образов попала в зависимость от дискурса, что в сочетании с последовательностью представления образов в книге (и, соответственно, с порядком их рассматривания) позволило соотносить открываемые народы со шкалой прогресса, воспроизводящей движение солнца с востока на запад. В такой пространственной конфигурации население России заняло широкие участки пути между дикостью и «государственным благоустройством».

Вовлеченный в создание «русской» (то есть не-западной) версии телеологии человечества, Е. Корнеев использовал конвенции этнической физиогномики. Их применение ввело Россию в жанр этнографического портрета, где посредством работы с лицом образу приписывались культурно-психологические качества. Такая технология позволила освободить образ от географической зависимости и соответственно от европоцентризма. В результате Россия предстала автономной цивилизацией. Широкие интерпретационные возможности данной процедуры стали очевидны после появления альтернативных версий портрета Российской империи (парижских изданий Корнеева-Рехберга и М. Лебретона 1812—1813 гг.). Физиогномика предоставляла богатые возможности для произвольного моделирования этнической маски. С ее помощью Корнеев уложил человеческое разнообразие и мира, и Российской империи в форму тондо (лица), общее выражение которого определяли «европейские черты», а Лебретон сконструировал этнический портрет России из «азиатских черт».

Обращение во время войны с Наполеоном к простонародью побудило карикатуристов осваивать символический язык русского фольклора и лубка, а их стремление утвердить отечественный патриотизм привело к соединению в визуальном нарративе классицистических образов гражданственности (русские сцеволы, курции, геркулесы) с фольклорными типами славянской героики (Сила Мороз, Сила Богатырев, Василисы). Для передачи культурных значений художники использовали не только западные художественные конвенции (такие, как облагораживание простонародья), но и иконописный символизм (например, циклопичность героя). Через карикатурные образы врагов отечественная культура насытилась этническими стереотипами, экстрагированными как из западноевропейских письменных источников, так и из русской «площадной» речи.

Придав сатирическим листам пропагандистское и мобилизационное значение, карикатуристы оказались переводчиками сведений и систем рационального западноевропейского знания о человеческих различиях и общностях в категории отечественной низовой культуры. Для этого им пришлось адаптировать транслируемые понятия, то есть метафоризировать

их смысл. В результате западное понятие «нация» применительно к россиянам было выражено через метафору Руси как большой деревни: сообщества земледельцев, вставших на защиту своей земли от шайки разбойников. Соответственно интересы русской нации были увидены в борьбе с Западом. Эта версия расходилась с официальной трактовкой происходящего как священной войны, столкновения всемирного Добра и Зла.

В 1820-е гг. в творчестве венецианцев была осуществлена дегероизация отечественного социального пространства. В отличие от послевоенных производителей лубков и расписных изделий, где народный герой дрейфовал от защитника родного дома до одиозного разбойника, Венецианов старательно освобождал «народность» от флера агрессии — «успокаивал» крестьянские типажи в живописном ландшафте, идеализировал созерцательность, покой, доброту и повседневный труд, нивелировал культурные различия помещиков и крестьян. Определяя себя и своих учеников как живописцев «народности», художник отказался от костюмного символизма, лицевой или телесной типизации, социальной и локальной приписки выбранного объекта. В пространстве полотна групповая солидарность создавалась им посредством принципов живописности («любования простыми вещами») и естественности (рисования с натуры и с учетом перспективных искажений). В результате творчество венецианцев предложило зрителям некий набор поведенческих стереотипов, социальных табу и моделей жизни для этнической мобилизации.

После перевода достигнутых в художественном пространстве соглашений о форме и качествах объекта в тексты стало возможным их бытование в вербальном языке «в заархивированном виде». И поскольку выявленные конвенции не были ситуативными и слабо зависели от контекста высказывания, они позволяют говорить о тенденциях в трансформации ключевых категорий визуального языка самоописания Российской империи. В исследуемое время содержание понятия «народ» изменялось: от границ социальной страты (например, «крестьянин», «купец», «казак») и локального поселения («калужские», «томские», «валдайские») до «подданных короны» («русские народы»), культурной нации («русский народ» в трактовке Лепренса и Аткинсона) и этнической группы (в творчестве венецианцев).

Что касается «русскости», то впервые группа с такими признаками была выделена из категории «подданства» в жанровой гравюре. Именно там она была показана как автономная и даже преобладающая в империи синкретичная культура. В карикатуре двенадцатого года «русскому народу» было придано значение общности, основанной на гражданском согласии и едином прошлом. «Волшебный фонарь» показал проявления отечественного патриотизма в мирных условиях. В это же время официальный видеодискурс перекодировал образы граждански активных социальных низов в фольклорные знаки миролюбивой «славянскости» (скульптурные фигуры языческих богов и плясунов, этнические куклы, «мультияшные»

образы в графике). В этом отношении творчество венецианцев стало отступлением от складывающейся традиции, поскольку перевело визуальный разговор о «русском» в плоскость «серьезных» репрезентаций: написанных маслом портретов и аутентичных жанровых сцен.

В отличие от «народа», образ России как тела империи создавался либо совокупностью элементов (таких, как картографические картуши, сюжеты в «Открываемой России» и «Народах России»), либо аллегорическими репрезентациями (на наградных медалях, в храмовой архитектуре, на триумфальных арках и в скульптурных композициях).

По всей видимости, исследуемые иконографические формы знания приучили россиян воображать и мыслить человеческие общности абстрактно. Пионер в описании человеческого разнообразия — костюмный жанр — породил символические образы для представления группы. В отличие от иконописного образа, отсылавшего к идеальной сущности библейского персонажа, «костюм» представлял не индивида, а некую совокупность людей. Для того чтобы увидеть в графическом образе групповой символ, от зрителя требовался определенный навык воображения. По всей видимости, он был сформирован в результате рассматривания лубочных картинок, в том числе на военные сюжеты, где казак воспринимался как знак всех воинов империи, а турок как символ многочисленных врагов. Однако это была дихотомичная конструкция «свой — чужой». В гравюрах же костюмного жанра она расслоилась на неопределенное число неопозиционных по отношению друг к другу общностей. Рассматривая их, зритель привыкал к мысли о существовании множества «других», которых можно опознать по характерным атрибутам.

Появление сначала альбома, затем таблиц, а потом и иллюстраций с костюмами X. Рота убедили современников в том, что Россия — многонародная страна. Подписи под рисунками указывали на различные места проживания групп в империи. Выработавшаяся таким образом привычка соотносить воображаемый народ с «землей» породила у зрителей новое территориальное сознание. Протяженность собственной страны они представляли как совокупность обитаемых пространств: «земли лопарей», «острова камчадалов», «кабардинцев горы» и пр.

Еще большего уровня абстрагирования — опознания человеческой общности через «обычаи и нравы» — потребовали от зрителя жанровые гравюры. Только привычка их рассматривания могла заставить современника видеть в участниках кулачных боев и игры в салочки русских, в участниках конных ристалищ — татар либо башкир, в охотниках с соколом — киргизов, а в ездоках на собачьей упряжке — камчадалов.

Полет фантазии художника растягивал воображение современников, а возникновение между рисовальщиком и зрителем конвенции восприятия образа создавало основу для следующего творческого прорыва. Так, предложенные зрителю этнографические портреты российских народов

(гравюры Е. Корнеева) потребовали изучения телесности. Опыт рассматривания подобных изображений и их обсуждение создали навыки распознавания группы по характерным позам, строению и мимике лица.

А карикатура, сделав простонародье творцом истории, пошатнула представления современников о социальной иерархии в империи. Копирование и тиражирование этих образов в крестьянских промыслах и лубке свидетельствует о том, что «перевернутый мир» понравился и прижился в низовой культуре. Лишь после этого стало возможным, чтобы социальные низы заговорили с просвещенным зрителем/читателем от имени «русского народа» (образы «Волшебного фонаря»).

Пройденные зрителями стадии обучения абстрактным категориям подготовили восприятие крестьянских портретов венециановцев в качестве символов «русскости». В отличие от «антиков», где образ был знаком персонального поступка, в картинах Венецианова натуралистичный до деталей, психологичный до узнаваемости образ являлся коллективным репрезентантом, «каплей, в которой отражается море». «Любители изящного» учили соотечественников видеть в портретах конкретного мальчика, старухи, девушки или старика «наших русских» — человека, поведение и чувства которого заданы принадлежностью к группе.

Конечно, такая способность не могла появиться вдруг и у всех. То, что она потребовала интеллектуального напряжения и даже обоснования внутреннего права, становится ясно из прочтения «Журнала изящных искусств». Публикация споров Григоровича и его сподвижников со Свиным и членами Академии художеств позволяет зафиксировать разрыв между одним уровнем абстрагирования и другим. Сторонники Свинына осмыслили мир в категориях цивилизационного дискурса и потому видели в крестьянских портретах венециановцев декоративные символы империи, способные утверждать ее статус в мире искусства. Взгляд на художественные произведения Григоровича сфокусировали идеи романтизма. Благодаря этому он увидел в портретах конкретных людей: себя и себе подобных. В этой связи критик считал себя вправе корректировать руку и взгляд художника (как если бы был заказчиком собственного портрета), советовал ему более тщательно отбирать натурщиков. Это были советы человека, заинтересованного в релевантном показе «своей» группы, представление о которой у него уже сложилось. Соответственно, воображаемое сообщество Григоровича служило критерием для его оценки творчества венециановцев и других портретистов «русскости».

Появление у части отечественных зрителей способности видеть в персональных портретах совокупность «русских» стало моментом зарождения этнического сознания. Общность восприятия художественных образов создала круг единомышленников, который впоследствии вербализовал обретенные чувства и ощущения, утвердил заботу о русской общности в качестве политической проблемы. Собственно, признаки «русской шко-

лы», которые сформулировал Григорович, и были первым шагом на пути к рационализации групповой солидарности. Действующей нормой они стали в деятельности Общества поощрения русских художников и в отборе произведений для русской Галереи. На их же основе в 1830-е гг. началась разработка аутентичного языка для художественного описания «русского» прошлого (исторических костюмов, элементов ушедшего быта) и «русского стиля» для архитектуры империи.

В то же время изучение условий и последствий использования визуального языка не привело меня к одномерной картине и простому объяснению его функций. По всей видимости, визуальный язык задавал более или менее однозначное видение человеческого разнообразия лишь в условиях, когда оно еще не обрело значения политической проблемы, когда не существовало лингвистических соглашений о категориях, когда не было внятного понимания форм человеческой группности и критериев отнесения к ним. В этих обстоятельствах художники оказывались основными создателями народоведческого дискурса. Их историческое лидерство порождено амбивалентным характером когнитивной структуры визуальных символов. Обоснование разделения людей на группы требовало мотивировок, понятных зрителям и опирающихся на их жизненный (прежде всего зрительский) опыт.

Впрочем, говоря об однозначности тогдашнего видения, я не имею в виду договоренности. В отношении почти всего российского XVIII в. мы имеем дело со спецификой восприятия иконического знака группности в условиях отсутствия готовых языковых конвенций для выражения смыслов, в нем заложенных. Современному зрителю такое восприятие, наверное, в принципе недоступно. По всей видимости, оно исчезло уже в конце XVIII в., когда процессы европеизации и графическая демонстрация российской гетерогенности проблематизировали данную тему и, как следствие, перевели ее в текстоцентричный регистр обсуждения. Вторжение в зрительское восприятие вербальных комментариев автора и издателей (описание изображения, помещение его в зависимость от всего контекста издания, участие лингвистических элементов в художественной композиции) создало полифонию смыслов и поставило художественный образ в зависимость от слова. В результате индивидуальное творчество (художника костюмов и нескольких людей, к тому сопричастных) сменилось коллективным характером сотворения народов для империи (в этом приняли участие люди власти, художники, граверы, ученые, издатели, продавцы и покупатели картинок).

Дискуссия о художественном каноне стала первой артикуляцией различных видений национального и первым столкновением раннего романтизма и просвещенческой парадигмы. Она поставила задачу принятия конвенций видения, обсуждения данной темы и поиска новых, более нормативных языков для описания империи.

ПРИМЕЧАНИЯ

Введение

¹ Вульф Л. Изобретая Восточную Европу. Карта цивилизации в сознании эпохи Просвещения. М., 2003; Фоменко И.К. Скифия — Тартария — Московия — Россия: Взгляд из Европы: Россия на старинных картах. М., 2008.

² Рассуждая о связи образов, текстов и идеологии, Дж. Митчелл предложил следующую их классификацию: графические (картины, гравюры, статуи и т.д.), оптические (зеркала, проекции), ментальные (сны, воспоминания, идеи, фантазии), вербальные (метафоры, описания), образы восприятия. См.: *Mitchell W.J.T. Iconology: Image, Text, Ideology.* Chicago, 1986. P.10.

³ Например: *Hosking G. Russia: People and Empire.* Cambridge, 1997; *Russian Nationalism: Past and Present* / Ed. G. Hosking and R. Service. New York, 1998; *Tolz V. Russia.* London, 2001; *Hudson H. An Unimaginable Community: The Failure of Nationalism in Russia during the Nineteenth and Early Twentieth Centuries* // *Russian History*. 1999. Vol. 26, № 3. P. 299—314; Янов А.Л. Россия против России: Очерки истории русского национализма, 1825—1921. Новосибирск, 1999; *Гудков Л., Дубин Б. Своеобразие русского национализма: Почему в нем отсутствует мобилизующее, модернизационное начало* // *Pro et Contra*. 2005. Т. 9, № 2; *Reinhard W. Power Elites and the Growth of State Power* // *Power Elites and State-Building* / Ed. W. Reinhard. Oxford, 1996; *Каменский А.Б. Элиты Российской империи и механизмы административного управления* // *Российская империя в сравнительной перспективе.* М., 2004. С. 115—139.

⁴ *Панкратова А.М. Великий русский народ.* 2-е изд., доп. М., 1952; *Дмитриев С.С. К вопросу об образовании и основных этапах развития русской нации* // *Вестник Московского университета. Сер. обществ. наук.* 1955. № 11. С. 33—62. О возрождении таких поисков истоков русского национализма в российской историографии последних лет см.: *Русский национализм: Социальный и культурный контекст* / Сост. М. Ларюэль. М., 2008.

⁵ В этом я согласна с мнением П. Бушкович, С. Франклин, Э. Виддинс и С. Норрис *Bushkovitch P. The Formation of a National Consciousness in Early Modern Russia* // *Harvard Ukrainian Studies.* 1986. Vol. 10, № 3/4. P. 355—376; *National Identity in Russian Culture* / Ed. S. Franklin and E. Widdis. Cambridge, 2004; *Norris S.M. A War of Images: Russian Popular Prints, Wartime Culture, and National Identity, 1812—1945.* DeKalb, 2006. P. 194.

⁶ *Kappeler A. Russland als Vielvölkerreich: Entstehung, Geschichte, Zerfall.* München, 1992; *Каптелер А. Россия — многонациональная империя. Возникновение. История. Распад.* М., 1997; *Imperiology: From Empirical Knowledge to Discussing the Russian Empire* / Ed. K. Matsuzato. Sapporo, 2007.

⁷ *Зорин А.Л. Кормя двуглавого орла... Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII — первой трети XIX в.* М., 2001; *Майофис М. Воззвание к Европе: Литературное общество «Арзамас» и российский модернизационный проект 1815—1818 гг.* М., 2008; *Миллер А. Империя Романовых и национализм: эссе по методологии исторического исследования.* М., 2006; *Проскурина В.Ю. Мифы*

империи: Литература и власть в эпоху Екатерины II. М., 2006; *Стенник Ю.В. Идея «древней» и «новой» России в литературе и общественно-исторической мысли XVIII — начала XIX в.* СПб., 2004; «Вводя нравы и обычаи Европейские в Европейском народе»: К проблеме адаптации западных идей и практик в Российской империи / Сост. А.В. Доронин. М., 2008; *Russian Empire: Space, People, Power, 1700—1930.* Bloomington, 2007; *Russia's Orient: Imperial Borderlands and Peoples, 1700—1917* / Ed. D.R. Brower and E.J. Lazzarini. Bloomington, 1997; *Russian Modernity: Politics, Knowledge, Practices* / Ed. D.L. Hoffman and Y. Kotsolis. Basingstoke; London; New York, 2000; *Russia Engages the World, 1453—1825* / Ed. C.H. Whittaker with E. Kasinec and R.H. Davis. Cambridge, 2003.

⁸ *Российская империя в сравнительной перспективе: Сб. ст.* / Ред. А. Миллер. М., 2004.

⁹ *Западные окраины Российской империи* / Ред. М.Д. Долбилев и А.И. Миллер. М., 2006; *Сибирь в составе Российской империи* / Ред. Л.М. Дамешек и А.В. Ремнев. М., 2007; *Центральная Азия в составе Российской империи* / Ред. С.Н. Абашинов, Д.Ю. Арапов и Н.Е. Бекмаханова. М., 2008; *Северный Кавказ в составе Российской империи* / Ред. В.О. Бобровников и И.Л. Бабич. М., 2007.

¹⁰ Об игнорировании «русских» в исследованиях империи писала *Бахтурина А.* «Национальный вопрос» в Российской империи в постсоветской историографии // *Русский национализм: социальный и культурный контекст.* М., 2008. С. 123. Об отсутствии темы «центра» и «иерархий» в современных исследованиях Российской империи см.: *Каспэ С.И. Имперская политическая форма и метафора центра: К обновлению аналитического языка* // *Имперские и национальные модели управления: Российский и европейский опыт.* М., 2007. С. 13.

¹¹ *Новая имперская история постсоветского пространства* / Ред. и сост. И. Герасимов, С. Глебов, А. Каплуновский, М. Могильнер, А. Семенов. Казань, 2004.

¹² *Empire Speaks Out: Languages of Rationalization and Self-Description in the Russian Empire* / Ed. I. Gerasimov, J. Kusber and A. Semyonov. Leiden; Boston, 2009.

¹³ См. об этом: *Живов В. Язык и культура в России XVIII в.* М., 1996; *Земскова Е.* Русская рецепция немецких представлений о нации в конце XVIII — начале XIX в.: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2002; *Козлов С.* «Гений языка» и «гений нации»: две категории XVII—XVIII веков // *Новое литературное обозрение.* 1999. № 36. С. 26—47; *Марасинова Е.Н.* Самодержавие и дворянство (Begriffsgeschichte русского XVIII века) // *Study Group on Eighteenth-Century Russia. Newsletter.* 2004. Vol. 32. P. 21—28; *Ширле И.* Учение о духе и характере народов в русской культуре XVIII в. // «Вводя нравы и обычаи Европейские в Европейском народе». М., 2008. С. 119—137; *Die Interdisziplinarität der Begriffsgeschichte* / herausgegeben von Günter Scholtz. Hamburg, 2000; *Russische Begriffsgeschichte der Neuzeit: Beiträge zu einem Forschungsdesiderat* / Herausgegeben P. Thiergen; unter Mitarbeit von M. Munk. Köln et al., 2006; *Исторические понятия и политические идеи в России XVI—XX вв.* СПб., 2006; *Schierle I.* «For the Benefit and Glory of the Fatherland»: The Concept of Otechestvo // *Eighteenth-Century Russia Society, Culture, Economy. Papers from the VII International Conference of the Study Group on Eighteenth-Century Russia* / Ed. R. Barlett and G. Lehmann-Carli. Wittenberg, 2004. P. 283—295.

¹⁴ «Российская империя и ее подданные: Критерии и практика идентификации имперского населения» (Вильнюс, сентябрь 2008); «Дворянство, власть и общество в провинциальной России XVIII в.» (Германский исторический институт, апрель 2009); «Христианство и представления о национальной идентичности. Россия, Франция, Европа. XVI—XX вв.» (Москва, сентябрь, 2008); «Национальный /

социальный характер: Археология идеи и современное наследство» (Нижний Новгород, сентябрь, 2010); «Общественно-политическая сфера в России от Петра I до 1914 года. История ключевых понятий и концепций» (Германский исторический институт в Москве, апрель, 2010)

¹⁵ Russianness: Studies on a Nation's Identity: In honor of Rufus Mathewson, 1918—1978. Ann Arbor, 1990. P. 7—13.

¹⁶ *Ерусалимский К.Ю.* Понятия «народ», «Россия», «Русская земля» и социальные дискурсы Московской Руси конца XV—XVII вв. // Религиозные и этнические традиции в формировании национальных идентичностей в Европе. Средние века — Новое время. М., 2008. С. 137—169; *Миллер А.И.* Приобретение необходимое, но не вполне удобное. Трансфер понятия нация в Россию (начало XVIII — середина XIX в.) // Imperium inter pares: Роль трансферов в истории Российской империи [1700—1917]. М., 2010. С. 42—66.

¹⁷ *Knight N.* Ethnicity, Nationality and Masses: Narodnost' and Modernity in Imperial Russia // Russian Modernity: Politics, Knowledge, Practices. New York, 2000. P. 41—64.

¹⁸ *Марасинова Е.Н.* Власть и личность: очерки русской истории XVIII в. М., 2008.

¹⁹ *Kusber J.* Grenzen der Reform im Russland Katharinas II // Zeitschrift für historische Forschung. 1998. Bd. 25, № 4. S. 509—528.

²⁰ *Raeff M.* Origins of the Russian Intelligensia: The Eighteenth-Century Nobility. New York; London, 1966; *Wirschafter E.K.* Structures of Society: Imperial Russia's «People of Various Rank». DeKalb, 1994; *Каменский А.Б.* От Петра I до Павла I. Реформы в России XVIII в.: Опыт целостного анализа. М., 2001. С. 28—30; *Миронов Б.Н.* Социальная история в России периода империи (XVIII — начало XX в.). Т. 1. Генезис личности, демократической семьи, гражданского общества и правового государства. СПб., 2000. Обзор историографической дискуссии на эту тему см. в кн.: *Марасинова Е.Н.* Власть и личность. С. 9—45.

²¹ *Kanneler A.* Россия — многонациональная империя; *Kanneler A.* Формирование Российской империи в XV — начале XVIII в.: наследство Руси, Византии и Орды // Российская империя в сравнительной перспективе. М., 2004. С. 94—114; Религиозные и этнические традиции в формировании национальных идентичностей в Европе / Ред. М.В. Дмитриев. М., 2008.

²² Выражение, примененное Петром I к социальному слою: «и сие (всего российского купечества) рассыпную хранину паки собрал» (см.: Реформы Петра I: Сб. док. / Сост. В.И. Лебедев. М., 1937. С. 187).

²³ *Curzon L.* Introduction // Invisible Culture: An Electronic Journal for Visual Culture. 2003. Issue 5: Visual Culture and National Identity. http://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue_5/introduction.html Последнее посещение: 10.11.2010.

²⁴ Примером тому служит обоснование темы конкурса на стипендию фонда Фритца Тиссена в 2008 г.: «Образ и воображение». <http://www.fritz-thyssen-stiftung.de/index.php?id=67&L=1>. Последнее посещение: 15.09.2010.

²⁵ Например: *Мальшева С.Ю.* Советская праздничная культура в провинции: Пространство, символы, исторические мифы (1917—1927). Казань, 2005; *Янковская Г.А.* Искусство, деньги и политика: Художник в годы позднего сталинизма. Пермь, 2007; Очевидная история: Проблемы визуальной истории России XX столетия. Челябинск, 2008; *Плампер Я.* Алхимия власти: Культ Сталина в изобразительном искусстве. М., 2010.

²⁶ *Гаспаров Б.М.* Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. СПб., 1999; *Зорин А.Л.* Кормя двуглавого орла.

²⁷ *Frierson C.A.* Peasant Icons: Representations of Rural People in Late Nineteenth-Century Russia. New York, 1993.

²⁸ *Кириченко Е.И.* Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII — начала XX в. М., 1997; *Ely C.* This Meager Nature. Landscape and National Identity in Imperial Russia. DeKalb, 2002; *Norris S.* Russian Images of War: The Lubok and Wartime Culture, 1812—1917: Ph. D. Dissertation / University of Virginia. 2001; *Norris S.M.* A War of Images.

²⁹ *Wortman R.* Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy. Princeton, 1995—2000. Vol. 1—2.

³⁰ *Озаркова Н.А.* Церемонии, празднества, музыка русского двора XVIII — начала XIX в. СПб., 2004; *Агеева О.Г.* Европеизация русского двора, 1700—1796. М., 2006; *Ибнеева Г.В.* Церемониал российских императоров (XVIII—XIX вв.). Казань, 2008.

³¹ Russia Engages the World. Cambridge, 2003; Визуализация нации. Иваново, 2008.

³² Культурные и визуальные исследования Европейского государственного университета (Минск и Вильнюс, 2004—2005); Учебно-научный центр визуальной антропологии и эго-истории в Российском государственном гуманитарном университете (Москва).

³³ Picturing Russia: Explorations in Visual Culture / Ed. V.A. Kivelson and J. Neuberger. New Haven, 2008.

³⁴ *Янковская Г.* [Рецензия] // Ab Imperio. 2009. № 1. С. 440—441. — Реч. на кн.: Picturing Russia: Explorations in Visual Culture / Ed. V.A. Kivelson and J. Neuberger. New Haven: Yale University Press, 2008. XV. 284 p.

³⁵ Аналитический обзор применяемых при изучении идентификационных процессов в Российской империи методов содержится в статье: *Каменский А.Б.* Подданство, лояльность, патриотизм в имперском дискурсе России XVIII в.: к постановке проблемы // Ab Imperio. 2006. № 4. С. 59—99.

³⁶ Об уязвимости и ограниченных возможностях применения к анализу изображения лингвистических методов писали практически все рецензенты книги *С.М. Норриса (Norris S.M.)* «A War of Images»: *Ильина Т.С., Рейтблат А.И.* Народная картинка как место конструирования русской идентичности // Новое литературное обозрение. 2008. № 92. С. 320—323; *Вишленкова Е.А.* [Рецензия] // Ab Imperio. 2008. № 2. P. 405—414; *Kelly C.* [Review] // Revolutionary Russia. 2008. Vol. 21, № 1. P. 92.

³⁷ *Boorstin D.J.* The Image: or, What happened to the American dream. New York, 1962; *Crary J.* Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century. Cambridge, 1990; *Eagleton T.* The Idea of Culture. Oxford; Malden, 2000; Interpreting Visual Culture: Explorations in the Hermeneutics of the Visual / Ed. *I. Heywood* and *B. Sadywell*. New York, 1999; *Jay M.* Cultural Relativism and the Visual Turn // Journal of Visual Culture. 2002. Vol. 1, № 3. P. 267—278; The Languages of Images / Ed. *W.J.T. Mitchell*. Chicago, 1980; Languages of Visuality: Crossings Between Science, Art, Politics and Literature / Ed. *B. Allert*. Detroit, 1996; *Markus G.* Culture: The Making and the Make-up of a Concept: (An Essay in Historical Semantics) // Dialectical Anthropology. 1993. Vol. 18, № 1. P. 3—29; *Mirzoeff N.* An Introduction to Visual Culture. London; New York, 1999; *Mitchell W.J.T.* Iconology: Image, Text, Ideology. Chicago, 1986; *Mitchell W.J.T.* Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago, 1994; Modernity and the Hegemony of Vision / Ed. *D.M. Levin*. Berkeley, 1993; *Moscovici S.* The

Phenomenon of Social Representations // *Social Representations* / Ed. R.M. Farr and S. Moscovici. New York, 1984. P. 3—69; *Panofsky E.* Perspective as Symbolic Form / Trans. C.S. Wood. New York, 1991; *Silverman J., Rader D.* The World as a Text: Writing, Reading and Thinking about Visual and Popular Culture. 3d ed. Prentice Hall, 2008; Sites of Vision: Discursive Construction of Sight in the History of Philosophy / Ed. D. M. Levin. Cambridge, 1997; *Tekstura: Russian essays on visual culture* / Ed. A. Efimova and L. Manovich. Chicago, 1993; *Wood G. D'Arcy.* The Shock of the Real: Romanticism and Visual Culture, 1760—1860. New York, 2001; *Vision and Textuality* / Ed. S. Melville and B. Readings. Durham, 1995; *Vision in Context: Historical and Contemporary Perspectives on Sight* / Ed. T. Brennan and M. Jay. New York, 1996; *Visual Culture* / Ed. C. Jenks. London, 1995; *The Visual Culture Reader* / Ed. N.M. Mirzoeff. London, 1998; *Visual Culture: Images and Interpretations* / Ed. N. Bryzon, M.A. Holly, K. Moxey. Hanover, 1994; *The Visual Culture Reader* / Ed. N. Mirzoeff. 2nd. ed. London, 2002.

³⁸ *Пановский Э.* Перспектива как «символическая форма»: Готическая архитектура и схоластика. СПб., 2004. С. 223.

³⁹ *Vision and Visuality* / Ed. H. Foster. Seattle, 1988.

⁴⁰ Данное понятие объединяет «процесс смотра мира и создания визуальных репрезентаций» (*Mitchell W. J. T.* What is Visual Culture? // *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside: A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892—1968)*. Princeton, 1995. P. 207). См. также: *Meskimmon M.* Visuality. *The New, New Art History?* // *Art History*. 1997. Vol. 20, № 2. P. 331; *Homer W. I.* Visual Culture. *A New Paradigm* // *American Art*. 1998. Vol. 12, № 1. P. 6—9.

⁴¹ *McGregor G.* A Case Study in the Construction of Place: Boundary Management as Theme and Strategy in Canadian Art and Life // *Invisible Culture: An Electronic Journal for Visual Culture*. 2003. Issue 5: Visual Culture and National Identity. http://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue_5/McGregor/McGregor.html Последнее посещение 10.11.2010.

⁴² *Stafford B.* Good Looking: The Essays on the Virtue of the Images. Cambridge, 1996.

⁴³ О методах исследования массовой культуры см.: *Confino A.* Collective Memory and Cultural History: Problems of Method // *American Historical Review*. 1997. Vol. 102, № 5. P. 1386—1402; *Burke P.* Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence. London, 2001. О визуальном языке лубка: *Соколов Б.М.* Художественный язык русского лубка. М., 1999. Об образном языке театра: *Swift E.A.* Popular Theater and Society in Tsarist Russia. Berkeley, 2002.

⁴⁴ Визуальная антропология: Новые взгляды на социальную реальность: Сб. науч. ст. / Ред. Е. Ярская-Смирнова и др. Саратов, 2007.

⁴⁵ *Деларов П.В.* Картинная галерея Императорского Эрмитажа. СПб., 1902. С. 1—2.

⁴⁶ Обзоры дебатов о каноне в европейском и американском научных сообществах см.: *Дубин Б.В., Зоркая Н.А.* Идея «классики» и ее социальные функции // *Проблемы социологии литературы за рубежом: Сб. обзоров и рефератов*. М., 1983. С. 40—82; *Гронас М.* Диссенсус: Война за канон в американской академии 80—90-х // *Новое литературное обозрение*. 2001. № 5 (51). С. 6—18; *Савельева И.М., Полетаев А.В.* Классическое наследие. М., 2010. С. 24—26.

⁴⁷ *Поллок Г.* Созерцающая историю искусства: Видение, позиция и власть // *Введение в гендерные исследования: Хрестоматия*. СПб., 2001. Ч. 2. С. 718—737.

⁴⁸ Впервые они были сформулированы в следующем издании: *Кондаков С.Н.* Юбилейный справочник Академии художеств, 1764—1914. СПб., 1914. [Ч]. 1. С. I—II.

⁴⁹ *Altiery C.* Canons and Consequences: Reflections on the Ethical Force of Imaginative Ideals. Evanston, 1990; *Cook A.* Canons and Wisdoms. Philadelphia, 1993; *Guillory J.* Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation. Chicago, 1993; *Bloom H.* The Western Canon: the books and school of the ages. New York., 1995; *Gombrich E. H.* Art History and the Social Science // *Gombrich E.H.* Ideals and Idols: Essays on Values in History and Art. Oxford, 1979. P. 131—167.

⁵⁰ Обзорные работы по данной теме: *Anthropology and the Colonial Encounter* / Ed. T. Asad. London, 1973; *Clifford J.* Travelling Cultures // *Cultural Studies*. New York, 1992. P. 96—116; *Gough K.* Anthropology: Child of Imperialism // *Monthly Review*. 1968. Vol. 19, № 11. P. 12—27; *Reinventing Anthropology* / Ed. D. Hymes. New York, 1974; *Webster S.* Dialogue and Fiction in Ethnography // *Dialectical Anthropology*. 1982. Vol. 7, № 2. P. 91—114; *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography: a School of American Research advanced seminar* / Ed. J. Clifford and G. Marcus. Berkeley, 1986.

⁵¹ *Tobin B.F.* Picturing Imperial Power: Colonial Subjects in Eighteenth-Century British Painting. Durham, 1999.

⁵² *Бел М., Брайсон Н.* Семиотика и искусствознание // *Вопросы искусствознания*. 1996. № 2. С. 521—559; *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв. М., 1992; *Eco U.* A Theory of Semiotics. London, 1977; *Schapiro M.* Words, Script, and Pictures: Semiotics of Visual Language. New York, 1996.

⁵³ *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества: Размышления об истоках и распространении национализма. М., 2001. С. 30.

⁵⁴ Согласно «Правам художников» (1768), в данную категорию в России входили «живописцы, скульпторы или истуканщики, архитекторы, решики, на камнях и меди медалиры, машинисты, часовщики, мастера инструментов математических и физики экспериментальной, химики, аттестованные в сей науке, аптекари, сочинители музыки и одним словом все те, которые преуспевают в таких искусствах, кои требуют понятия и сведения в геометрии, астрономии, оптике, перспективе, химии и прочих» (Сборник материалов для истории Императорской Санкт-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования / Под ред. П.Н. Петрова. СПб., 1864. Ч. 1. С. 171).

⁵⁵ *Арасс Д.* Художественный мир Просвещения // *Мир Просвещения: исторический словарь* / Под ред. В. Ферроне и Д. Роша. М., 2003. С. 197—198.

⁵⁶ *Popper K.R.* The Logic of Scientific Discovery. New York, 1972; *Popper K.R.* Conjectures and Refutations. New York, 1963; *Richmond S.* The Interaction of Art and Science // *Leonardo*. 1984. Vol. 17, № 2. P. 81—86.

⁵⁷ Применительно к Западной Европе проблемы «информационной картографии» и культурного статуса науки рассматривались в следующих работах: *Alpers S.* The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century. Chicago, 1983; *Ogilvie B.W.* The Science of Describing: Natural History in Renaissance Europe. Chicago; London, 2006; *Holmes R.* The Age of Wonder: How the Romantic Generation Discovered the Beauty and Terror of Science. London, 2008.

⁵⁸ *Татищев В. Н.* Избранные труды по географии России. М., 1950. С. 204.

⁵⁹ НА РТ. Ф. 92. Оп. 1. Д. 1603. Л. 97. (Об отправлении экстраординарного профессора Тимьянского в вояж. Январь 1823 г.)

⁶⁰ НА РТ. Ф. 977. Оп. Историко-филол. факультет. Д. 164. Л. 1. (Дело по мнению г. профессора Булыгина об обстоятельном наблюдении над народными племенами, в Казанском округе обитающими. 15 мая 1830 г.)

⁶¹ Этим термином пользуются историки этнографии (Дмитриев В.А. Преди-словие // Георги И.-Г. Описание всех обитающих в Российском государстве народов, их житейских обрядов, обыкновений, одежд, жилищ, упражнений, забав, вероисповеданий и других достопамятностей. СПб., 2005. С. 9).

⁶² Bauman Z. Life in Fragments: Essays on Postmodern Morality. Oxford; Cambridge, 1995. P.125.

⁶³ Страда В. Россия // Мир Просвещения. С. 417—418.

⁶⁴ Из истории русской культуры / Сост. А.Д. Кошелева. 2-е изд. М., 2000. Т. 4; Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства XVIII — начала XIX в. СПб., 1994; Моряков В.И. Русское просветительство второй половины XVIII в.: Из истории общественно-политической мысли России. М., 1994; Семенова Л.Н. Очерки истории быта и культурной жизни России, Первая половина XVIII в. Л., 1982; Шкуринов П.С. Философия России XVIII в. М., 1992; The Eighteenth Century in Russia / Ed. J.G. Gerrard. Oxford, 1973; Donnert E. Russia in the Age of Enlightenment. Leipzig, 1986; Russia and the World of the Eighteenth Century / Ed. R.F. Bartlett, A.G. Gross, K. Rasmussen. Columbus, 1988.

⁶⁵ Люзебринк Х.-Ю. Цивилизация // Мир Просвещения. С. 173—181.

⁶⁶ Наше Отечество: Опыт политической истории. М., 1991. Т. 1. С. 56.

⁶⁷ Stagl J. A History of Curiosity: The Theory of Travel, 1550—1800. Chur, 1995.

⁶⁸ Frankel Ch. The Faith of Reason: The Idea of Progress in the French Enlightenment. New York, 1948.

⁶⁹ Thomas N. Colonialism's Culture. Anthropology, Travel and Government. Cambridge, 1994.

⁷⁰ Аббатмиста Г. Время и пространство // Мир Просвещения. С. 159.

⁷¹ Французская нация («классицистская» или «конвенционная» модель) представлялась результатом договора о политическом объединении и гражданском согласии различных народов, составляющих государство. Немецкая нация («романтическая» модель) виделась результатом преодоления исторического раскола некогда единых германцев. Соответственно, для Франции французский язык был средством национального объединения, а для Германии немецкий язык был сущностью нации. В классицистской модели нация являла собой политическое тело, а в романтической она была культурным образованием. В соответствии с этим «настоящий француз» виделся социально активным горожанином, а «истый немец» — сельским жителем, тесно связанным с понятием «фольк» и народной культурой. Об идеальных моделях нации см: Seriot P. «Ethnos» et «Demos»: la construction discursive de l'identit  collective // Langage et Société. Paris, 1997. Vol. 79. P. 53—74.

⁷² Freidberg A. The Mobilized and Virtual Gaze in Modernity // The Visual Culture Reader. London, 1998. P. 254—255.

⁷³ Werrett S. The Panopticon in the Garden: Samuel Bentham's Inspection House and Noble Theatricality in Eighteenth-Century Russia // Ab Imperio. 2008. № 3. P. 47—69.

⁷⁴ Foucault M. Discipline and Punish / Transl. A. Sheridan. New York, 1979.

⁷⁵ Sternberger D. Panorama of the Nineteenth Century / Transl. J. Neugroschel. New York; Oxford, 1977.

⁷⁶ Турчин В.С. Александр I и неоклассицизм в России: Стиль империи и империя как стиль. М., 2001.

⁷⁷ Елизарова Н.А. Театры Шереметевых. М., 1944; Fishman D.E. Russia's First Modern Jews: The Jews of Shklov. New York, 1995; Свирида И. Театральность как синте-

зирующая форма культуры XVIII в. // XVIII век: Ассамблея искусств. Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII в. М., 2000; Roosevelt P.R. Emerald Thrones and Living Statues: Theater and Theatricality on the Russian Estate // The Russian Review. 1991. Vol. 50, № 1. P. 1—23; Idem. Life on the Russian Country Estate: A Social and Cultural History. New Haven; London, 1995; Sennett R. The Fall of Public Man. Cambridge, 1977; Stiles R. Serfdom, Society, and the Arts in Imperial Russia: The Pleasure and the Power. New Haven, 2005; Wortman R. Scenarios of Power. Vol. 1—2; Werrett S. The Panopticon in the Garden.

⁷⁸ К 1780-м годам метафора стационарного рая была заменена метафорой па-стущего и меняющегося «сада», которая позволяла раскрыть смысл абстрактного концепта «прогресс». См: Baehr S.L. The Paradise Myth in Eighteenth Century Russia. Stanford, 1991. P.66.

⁷⁹ Лотман Ю.М. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 269—286; Езо же. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII в. // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. С. 248—268.

⁸⁰ West S. The Construction of Racial Type: Caricature, Ethnography and Jewish Physiognomy in Fin-de-siècle Melodrama // Nineteenth-Century Theatre. 1993. Vol. 21, № 1. P. 6.

⁸¹ Смит Д. Театральная жизнь графа Николая Шереметьева // Новое литературное обозрение. 2008. № 4 (92). С. 173.

⁸² В театре «на русский лад склоняли» не только оригинальные тексты, но и изданные переводы (Рак В.Д. Русские литературные сборники и периодические издания второй половины XVIII в. М., 1998. С. 100).

⁸³ Берков П.Н. Владимир Игнатьевич Лукин. М.; Л., 1950.

⁸⁴ Лотман Ю.М. Иконическая риторика // Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М., 1999. С. 81.

⁸⁵ Корнилов П.Е. Офорт в России XVII—XX вв.: краткий очерк. М., 1953.

⁸⁶ Корнилов П.Е. Офорт в России.

⁸⁷ Каганович А. И.И. Тербенев. М., 1956. С. 140.

⁸⁸ Миронов В.В. Изменение коммуникационного пространства культуры как фактор ее кризиса.

http://www.chronos.msu.ru/RREPORTS/mironov_izmenenie.pdf Последнее посещение 30.11.2010; Moscovici S. The Phenomenon of Social Representations. P. 4—8.

⁸⁹ Kress G., Van Leeuwen T. Reading Images: The Grammar of Visual Design. London, 1996. P. 40.

⁹⁰ Им называют любую надпись, которая должна быть прочитана в непосредственной связи с изображением.

⁹¹ Проблема «слово — изображение» обсуждалась в работах: Шмидт Ж.-К. Историк и изображение // Одиссей: Человек в истории. М., 2002. С. 9—29; Haskell F. History and Images: Art and Interpretation of the Past. New Haven; London, 1993; Kruger K. Der Blick ins Innere des Bildes. Asthetische Illusion bei Gerhard Richter // Pantheon. 1995. Bd. 53. S. 149—166; Vision and Visuality. Seattle, 1988; Schmitt J.-C. La culture de l'imgo // Annales. Histoire, Sciences Sociales. 1996. Vol. 51, № 1. P. 3—36; Sturken M., Cartwright L. Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture. New York, 2001; Алленов М. Тексты о текстах. М., 2003.

⁹² Howard J.A. Social Psychology of Identities // Annual Review of Sociology. 2000. № 26. P. 367—393.

⁹³ Kleyn И. Пути культурного импорта: труды по русской литературе XVIII в. М., 2005; Shohat E., Stam R. Narrativizing Visual Culture: Towards a Polycentric Aesthetics // The Visual Culture Reader. London, 1998. P. 27—49.

Глава 1. «Русские/российские костюмы»

¹ Фоменко И.К. Скифия — Тартария — Московия — Россия: Взгляд из Европы. Россия на старинных картах. М., 2008. С. 30—31.

² Там же. С. 31.

³ Эдельман О. Родина амазонок и рыбы Бегемот // Пушкин: русский журнал о книгах. 2009. № 2. С. 144.

⁴ Conversion to Modernities: The Globalization of Christianity / Ed. P. Van der Veer. New York, 1996; Colonial Ethnographies / Ed. P. Pels, O. Salemink. New York, 1995; Helgerson R. Camoes, Hakluyt and the Voyages of Two Nations // Colonialism and Culture / Ed. N. B. Dirks et al. Ann Arbor, 1992. P. 27—63; Hacking I. The Taming of Chance. Cambridge, 1990; Rafael V.L. Confession, Conversion and Reciprocity in Early Tagalog Colonial Society // Colonialism and Culture. Ann Arbor, 1992. P. 65—88.

⁵ «Необходимо отметить, что, если в западной науке большой массив первичных сведений поступал от путешественников, мореплавателей, купцов, миссионеров, российская наука XVIII в. вся изначально строилась на научной, академической основе, на принципах рационализма, на приемах описательного анализа, предписывавших беспристрастно фиксировать увиденное» (Дмитриев В.А. Предисловие // Георги И.-Г. Описание всех обитающих в Российском государстве народов, их житейских обрядов, обыкновений, одежд, жилищ, упражнений, забав, вероисповеданий и других достопамятностей. СПб., 2005. С. 10).

⁶ Русские экспедиции по изучению северной части Тихого океана во второй половине XVIII в: Сб. док. М., 1989. С. 6.

⁷ Wortman R. Texts of Exploration and Russia's European Identity // Russia Engages the World, 1453—1825. London, 2004. P. 91.

⁸ Slezkine Yu. Naturalists versus Nations: Eighteenth-Century Russian Scholars Confront Ethnic Diversity // Russia's Orient: Imperial Borderlands and Peoples, 1700—1917. Bloomington, 1997. P. 27—57.

⁹ Образцы вопросников см.: ПФА РАН. Ф. 21. Оп. 5. Ед. хр. 36 (Instruction was zur Geographischen und Historischen Beschreibung von Sibirien erforderet wird für den Herren Adjunkten Ioh. Eberh. Fischer. Шесть разделов на 111 л. Заверено Г.Ф. Миллером); ГА РАН. Ф. 1. Оп. 13. Ед. хр. 11. Л. 128—133 (Допросы при описании народов и их нравов и обычаев. 1737 г. Заверено Г.Ф. Миллером); Миллер Г.Ф. Выписка из описания живущих в Казанской губернии языческих народов, яко Черемис, Чуваши и Вотьяков, с показанием их жительства, политического учреждения, телесных и душевных дарований, какие платья носят, от чего и чем питаются, о их торгах и промыслах, каким языком говорят, о художествах и науках, о естественном и вымышленном их языческом законе, также и о всех употребительных у них обрядах, нравах и обычаях, сочиненного д.ст.с. Г.Ф. Миллером по возвращении его в 1743 г. из Камчатской экспедиции // Новые ежемесячные сочинения. 1791. Ч. 55,

январь. С. 11—52; Февраль. С. 16—57. Отд. изд.: Миллер Г.Ф. Описание живущих в Казанской губернии [...] СПб., 1791.

¹⁰ Slezkine Yu. Naturalists versus Nations. P.30.

¹¹ Токарев С.А. История русской этнографии: (дооктябрьский период). М., 1966. С. 81.

¹² Knight N. Ethnicity, Nationalism and the Masses: Narodnost' and Modernity in Imperial Russia // Russian Modernity: Politics, Knowledge, Practices. New York, 2000. P. 42.

¹³ Татищев В.Н. Избранные труды по географии России. М., 1950. С. 171—173.

¹⁴ Русские экспедиции по изучению северной части Тихого океана. С. 241.

¹⁵ Материалы для истории экспедиций Академии наук в XVIII и XIX вв.: Хронологические обзоры и описание Архивных материалов / Сост. В.Ф. Гнучева. М.; Л., 1940. С. 47.

¹⁶ Пиль Р. де. Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях живописцев, и Примечание о портретах / [Пер. с фр. и итал. А.М. Ивановым]. СПб., 1789. С. 121.

¹⁷ Матэ В.В. Гравюра и ее самостоятельное значение // Голлербах Э. История гравюры и литографии в России. М., 2003. С. 10.

¹⁸ Архейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974; Розин В.М. Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир. М., 2004. С. 26—27.

¹⁹ Молева Н., Белютин Э. Живописных дел мастера. Канцелярия от строений и русская живопись первой половины XVIII в. М., 1965. С. 121.

²⁰ Молева Н., Белютин Э. Живописных дел мастера. С. 125.

²¹ Piles Roger de. L'idée du peintre parfait. Paris, 1699; Пиль Р. де. Понятие о совершенном живописце.

²² Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII в., 1725—1800. М., 1964. Т. 2. С. 414.

²³ «О пользе, о славе и прочем художеств» (1766), «Описание знаменитых произведений Школ и вышедших из оных Художников и о проч.» (1767—1768) и «О рисунке» (1769). Работы не опубликованы, рукописи хранятся в РГИА. Ф. 789. Оп. 1, ч. 1. Д. 246. Л. 1—9; Д. 1927. Л. 1—170; Д. 368. Л. 1—8. См.: Мозговая Е.Б., Лаппо-Данилевский К.Ю. Идеи И.И. Винкельмана и Петербургская академия художеств в XVIII столетии // XVIII век. СПб., 2002. Сб. 22. С. 156.

²⁴ Пиль Р. де. Понятие о совершенном живописце. С. 25.

²⁵ Чекалевский П.П. Рассуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений российских художников. Издано в пользу воспитанников Императорской Академии художеств. СПб., 1792. С. 142—143.

²⁶ Образцового произведения.

²⁷ Пиль Р. де. Понятие о совершенном живописце. С. 5.

²⁸ Там же.. С. 7.

²⁹ Там же.. С. 6.

³⁰ Там же.. С. 7.

³¹ Там же. С. 9.

³² Там же. С. 10.

³³ Там же. С. 15.

³⁴ Там же.. Понятие о совершенном живописце. С. 3—4.

- ³⁵ *Пиль Р. де.* Понятие о совершенном живописце. С. 59.
- ³⁶ Там же. С. 43.
- ³⁷ Там же. С. 17.
- ³⁸ *Рязанцев И.В.* Послесловие к переизданию // Чекалевский П.П. Рассуждение о свободных искусствах. М., 1997. С. III.
- ³⁹ *Молева Н., Белютин Э.* Русская художественная школа первой половины XIX в. М., 1963. С. 62.
- ⁴⁰ [Урванов И.] Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. Сочинено для учащихся художником И.У. СПб., 1793. С. 51.
- ⁴¹ *Рамазанов Н.* Материалы для истории искусств в России. М., 1863. Кн. 1. С. 160.
- ⁴² *Молева Н., Белютин Э.* Русская художественная школа первой половины XIX в. С. 58.
- ⁴³ *Рамазанов Н.* Материалы для истории искусств в России. Кн. 1. С. 117.
- ⁴⁴ *Мокрицкий А.* Воспоминания об А.Г. Венецианове и учениках его // Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников. М.; Л., 1931. С. 62.
- ⁴⁵ *Деларов П.В.* Картинная галерея Императорского Эрмитажа. СПб., 1902.
- ⁴⁶ Музей Академии художеств. URL: <http://www.otdihinfo.ru/catalog/581.html>. Последнее посещение 10.05.2010.
- ⁴⁷ *Бенуа А.* Русская школа живописи. СПб., 1904. С. 25.
- ⁴⁸ Музей Академии художеств. URL: <http://www.otdihinfo.ru/catalog/581.html>. Последнее посещение 10.05.2010.
- ⁴⁹ *Бенуа А.* Русская школа живописи. С. 25.
- ⁵⁰ *Розин В.М.* Визуальная культура и восприятие: Как человек видит и понимает мир. 2-е изд. М., 2004. С. 147—155.
- ⁵¹ Цит. по: *Гончарова Н.Н.* Е.М. Корнеев. Из истории русской графики начала 19 в. М., 1987. С. 171.
- ⁵² Цит. по: *Эрнст С.* А.М. Легашев // Старые годы. 1913. Март. С. 34—35.
- ⁵³ Цит. по: *Гончарова Н.Н.* Е.М. Корнеев. С. 171.
- ⁵⁴ Там же.
- ⁵⁵ Там же. С. 3.
- ⁵⁶ *Bauman Z.* Allosemitism: premodern, modern, postmodern // *Modernity, Culture and «the Jew»* / ed. V. Cheyette and L. Marcus. Cambridge, 1998; *Idem.* Postmodernity: Change or menace? Lancaster, 1991; *Idem.* Modernity or ambivalence // *Theory, Culture and Society.* 1990. № 7. P. 143—169.
- ⁵⁷ *Goffman E.* Gender Advertisement. London, 1979. P. 20.
- ⁵⁸ *Крашенинников С.П.* Описание земли Камчатки: С приложением рапортов, донесений и других неопубликованных материалов. М., 1949 (впервые опубли. в изд.: Полное собрание ученых путешествий по России. [В 7 т.] СПб., 1818—1819. Т. 1—2.).
- ⁵⁹ *Georgi J.G.* Bemerkungen einer Reise im Russischen Reich in den Jahren 1773 und 1774. St.Petersburg., 1775. Bd. 1—2.
- ⁶⁰ *Паллас П.С.* Путешествие по разным провинциям Российской империи. 2-е издание. СПб., 1809. Ч. 1.
- ⁶¹ *Georgi J.G.* Bemerkungen einer Reise.
- ⁶² *Smith B.* Imagining the Pacific. In the Wake of the Cook Voyage. New Haven, 1992.

- ⁶³ *Жабрева А.Э.* Изображение костюмов народов России в трудах ученых Петербургской Академии наук XVIII в. // Справочно-библиографическое обслуживание: традиции и новации. СПб., 2007. — Доступно по Интернет: www.rba.ru/ot/comitet/12/mag/7/2.pdf. Последнее посещение 10.05.2010.
- ⁶⁴ Гравировальная палата Академии наук XVIII в.: Сборник документов / Сост. А.М. Алексеева и др. Л., 1985. С. 152—153.
- ⁶⁵ *Крюкова Т.А.* Коллекция П.С. Палласа по народам Поволжья // Сб. музея антропологии и этнографии. М.; Л., 1949. Т. 12. С. 140.
- ⁶⁶ Впервые назвал И. Георги создателем гравюр для «Открываемой России» Е. Болховитинов (*Евгений, митрополит.* Словарь русских светских писателей, соотечественников и чужестранцев, писавших в России. М., 1845. Т. 1. С. 112).
- ⁶⁷ Открываемая Россия, или Собрание одежд всех народов, в Российской империи обретающихся. СПб., 1774—1776. № 1—12.
- ⁶⁸ *Соловьев Н.* Русская книжная иллюстрация XVIII в. // Старые годы. 1907. Июль—сентябрь. С. 426.
- ⁶⁹ *Ровинский Д.А.* Подробный словарь русских гравированных портретов. СПб., 1889. Т. 2. С. 562.
- ⁷⁰ *Roth C.M.* Vorstellungen der Kleidertrachten der Nationen des russ. Reiches, zusammen mit Schleppe. St. Petersburg, 1775.
- ⁷¹ *Жабрева А.Э.* Изображения костюмов народов России в трудах ученых Петербургской Академии наук XVIII в. С. 208.
- ⁷² *Комков Г.Д., Левшин Б.В., Семенов Л.К.* Академия наук СССР: краткий ист. очерк. 2-е изд., перераб. и доп. М., 1977. Т. 1. С. 44—45.
- ⁷³ [Шумахер И. Д.]. Палаты Санктпетербургской императорской Академии наук, библиотеки, Кунсткамеры с кратким показанием всех находящихся в ней художественных вещей, сочиненное для охотников, оные вещи смотреть желающих. СПб., 1744.
- ⁷⁴ ПФА АН. Ф. 3. Оп. 1. Ед.хр. 803. Л. 11—14, 43—44.
- ⁷⁵ *Dahlstein A.* Costumes Moskovites et cries de S.-Petersbourg. Cassel, 1755.
- ⁷⁶ *Иткина Е.И.* Русская серия гравюр А. Дальштейна 1750-х гг. // Памятники культуры. Новые открытия. 1981. Л., 1983. С. 270—278; *Barkhatova E.V.* Visual Russia: Catherine II's Russia through the Eyes of Foreign Graphic Artists // *Russia Engages the World, 1453—1825.* Cambridge, 2003. P. 74.
- ⁷⁷ Русский народный костюм: из собрания Государственного музея этнографии народов СССР / Авт. текста и сост. Л.Н. Молотова, Н.Н. Соснина. Л., 1984. С. 7; Русский народный костюм XVIII — первой четверти XX в. в собрании Саратовского областного музея краеведения: илл. каталог / Сост. Л.В. Маковцева. Саратов, 2008.
- ⁷⁸ *Georgi J.G.* Beschreibung aller Nationen des Russischen Reichs, ihrer Lebensart. St. Petersburg, 1776—1780. Bd. 1—4.
- ⁷⁹ Цит. по: *Токарев С.А.* Первая сводная этнографическая работа о народах России: (Из истории русской этнографии XVIII в.) // Вестник Московского университета. Ист.-филол. серия. 1958. № 4. С. 115.
- ⁸⁰ *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. С. 24.
- ⁸¹ *Бычков В.В.* Духовно-эстетические основы русской иконы. М., 1995. С. 22.
- ⁸² *Mitchell W.J.T.* Iconology: Image, Text, Ideology. Chicago, 1986. P. 8.
- ⁸³ О пределах между Живописью и Поэзией, и о том, что сии искусства могут заимствовать одно от другого // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1, кн. 6. С. 474.

- ⁸⁴ О подражании // Сочинения студентов Санктпетербургского педагогического института по части эстетики. СПб., 1806. С. 47.
- ⁸⁵ Гравировальная палата Академии наук XVIII в. С. 151.
- ⁸⁶ Выражаю признательность профессору Натаниелу Найту (Prof. Nathaniel Knight) за предоставление цифровой копии с этой гравюры.
- ⁸⁷ *Georgi J.G.* Description de toutes les Nations de L'Empire de Russie, où l'on expose Leurs Moeurs, Religions, Usages, Habitations, Habillements et Autres Particularités Remarquables. St. Petersburg, 1776. Vol. 1—3.
- ⁸⁸ *Wortman R.* Texts of Exploration and Russia's European Identity. P. 99.
- ⁸⁹ *Артемова Т.В.* К. Линней и его интеллектуальные связи с Россией // Философский век: альманах. СПб., 2007. [Вып.] 33. С. 66—67.
- ⁹⁰ Русские экспедиции по изучению северной части Тихого океана. С. 246.
- ⁹¹ О методологических аспектах проблемы перевода понятий политического языка как рецепции см. статью: *Каменский А.Б.* Подданство, лояльность, патриотизм в имперском дискурсе России XVIII в.: К постановке проблемы // *Ab Imperio*. 2006. № 4. P. 59—99.
- ⁹² *Ogilvie B.W.* The Many Books of Nature: Renaissance Naturalists and Information Overload // *Journal of the History of Ideas*. 2003. Vol. 64, № 1. P. 34.
- ⁹³ Записки М.Д. Левашова об острове Уналашка и его жителях (21 мая 1769) // Русские экспедиции по изучению северной части Тихого океана. С. 132.
- ⁹⁴ *Крашенинников С.П.* Описание земли Камчатки. СПб., 1755. Т. 1. С. 127.
- ⁹⁵ *Татищев В.Н.* Избранные труды по географии России. М., 1950. С. 88—89; Дневные записки путешествия доктора и академика наук адъюнкта Ивана Лепехина по разным провинциям Российского государства. СПб., 1805. Т. 4. С. 198—199.
- ⁹⁶ *Slezkine Yu.* Naturalists versus Nations. P. 30.
- ⁹⁷ *Жабрева А.Э.* Изображения костюмов народов России в трудах ученых Петербургской Академии наук XVIII века. С. 206; *Дмитриев В.А.* Предисловие. С. 13.
- ⁹⁸ Противуречие г. Примечаеву // И то и сию. СПб., 1769. Февраль, шестая неделя. [С. 17—18].
- ⁹⁹ *Хрипухина А.* [Письмо господину Сочинителю] // Всякая всячина. СПб., 1769. Л. 16. С. 47; *Стоиков.* [Письмо господину Сочинителю] // Там же. Л. 132. С. 352.
- ¹⁰⁰ *Всеголов.* О российских предках // Вечера. 1772. Ч. 1. С. 105—114.
- ¹⁰¹ *Георги И.Г.* Описание всех обитающих в Российском государстве народов их житейских обрядов, обыкновений, одежд, жилищ, упражнений, забав, вероисповеданий и других достопамятностей. СПб., 1799. Ч. 1. С. XIV.
- ¹⁰² Там же. Ч. 4. С. 83—84.
- ¹⁰³ *Дмитриев В.А.* Предисловие. С. 12.
- ¹⁰⁴ Хор на аллегорическое изображение, в котором народ Российский представляется в виде прекрасного сада, насаженного Екатериной Второю // Собеседник любителей российского слова. 1782. Ч. 7. С. 161. Об этом см. также: *Schunle A.* Garten of the Empire: Catherine's Appropriation of the Crimea // *Slavic Review*. 2001. Vol. 60, № 1. P. 1—23; *Gestwa K.* Der Blick auf Land und Leute. Eine historische Topographie russischer Landschaften in Zeitalter von Absolutismus, Aufklärung und Romantik // *Historische Zeitschrift*. 2004. Bd. 279, № 1. S. 66—74; *Kusber J.* Individual, Subject, and Empire. Toward a Discourse on Upbringing, Education, and Schooling in the Time of Catherine II // *Ab Imperio*. 2008. № 2. P. 125—126.

- ¹⁰⁵ *Ровинский Д.А.* Подробный словарь русских гравированных портретов. Т. 2. С. 845.
- ¹⁰⁶ *Гончарова Н.Н.* Е.М. Корнеев. С. 78.
- ¹⁰⁷ *Крюкова Т.А.* Коллекция П.С. Палласа по народам Поволжья. С. 140.
- ¹⁰⁸ *Georgi J.G.* Russland: Beschreibung aller Nationen des russischen Reiches, ihrer Lebensart, Religion, Gebräuche, Wohnungen, Kleidungen und übrigen Merkwürdigkeiten. In 2 Bd. Leipzig, 1783.
- ¹⁰⁹ *Дмитриев В.А.* Предисловие. С. 9.
- ¹¹⁰ *Scheidemate V.* Porcelain Figures from the Russian Imperial Factory (Art Institute of Chicago) // *The Burlington Magazine*. 1968. Vol. 110, № 779. P. 96.
- ¹¹¹ Русский фарфор в Эрмитаже. Л., 1973. С. 19.
- ¹¹² *Scheidemate V.* Porcelain Figures from the Russian Imperial Factory (Art Institute of Chicago) // *The Burlington Magazine*. 1968. Vol. 110, № 779. P. 96.
- ¹¹³ *Levesque P.-Ch.* Moeurs, Usages et Costumes des Peuples de la Russie. Paris, 1801.
- ¹¹⁴ *Picturesque Representations of the Dress and Manners of the Russians.* London, 1814.
- ¹¹⁵ *Picturesque Representations.* P. VI.
- ¹¹⁶ *Плецов С.И.* Обзорение Российской империи в нынешнем ее новоустроенном состоянии. СПб., 1785.
- ¹¹⁷ *Pauly T.* Description ethnographique des peuples de la Russie. St. Petersburg, 1862.
- ¹¹⁸ История эстетики. Т. 2. Эстетические учения XVII—XVIII вв. М., 1964. С. 699.
- ¹¹⁹ *Becker S.* Russia Between Asia and West: The Intelligensia, Russian National Identity and the Asian Borderlands // *Central Asian Survey*. 1991. Vol. 10, № 4. P. 47—64.
- ¹²⁰ *Gleason W.J.* Moral Idealists, Bureaucracy and Catherine the Great. New Brunswick, 1981. P. 90—92, 96—98; *Уортман П.С.* Сценарии власти: Мифы и церемонии русской монархии. Т. 1. От Петра Великого до смерти Николая I. М., 2002. С. 182.
- ¹²¹ *Wortman R.* Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy. Princeton, 1995—2000. Vol. 1—2.
- ¹²² Изображение совершенного человека / Пер. Лоэна // Сочинения и переводы, к пользе и увеселению служащие. СПб., 1761. Август. С. 180.
- ¹²³ Изображение совершенного человека. С. 180.
- ¹²⁴ *Резвых П.В.* Просвещение // Культурология: энциклопедия. М., 2007. Т. 2. С. 303.
- ¹²⁵ *Вишленкова Е.А., Фомина Л.В.* Идеи о «чистых» и «смешанных» русских в отечественной публицистике 1760-х гг. // Диалог со временем. 2010. № 30. С. 141—156.
- ¹²⁶ О дифференциации термина «поданный» см.: *Марасинова Е.Н.* «Рабы» и «граждане» в Российской империи XVIII в. // «Вводя нравы и обычаи Европейские в Европейском народе»: К проблеме адаптации западных идей и практик в Российской империи. М., 2008. С. 103.
- ¹²⁷ До 1760-х гг. отечественные рисовальщики, служившие в Канцелярии от строений, в экспедиции не посылались.
- ¹²⁸ *Le Prince J.B.* Oeuvres, contenant plus de 160 planches representant divers costumes et habillements des peuples du Nord. Paris, 1782; *Le Prince J.B.* Le Voyage en Russie: Collections de la Ville de Rouen. 2004; *Брук Я.В.* У истоков русского жанра. М., 1990.

¹²⁹ La France et la Russie au Siècle des Lumières: relations culturelles et artistiques de la France et de la Russie au XVIII s. Paris, 1986. P. 187.

¹³⁰ «Представь мне шеголя...»: Мода и костюм в России в гравюре XVIII в. / Сост. М.А. Пожарова. М., 2002. С. 7.

¹³¹ Соловьев Н. Русская книжная иллюстрация XVIII в. С. 424; Жабрева А.Э. Жан-Батист Лепренс в России: Источники и публикации // «Золотой осмнадцатый...»: Русское искусство XVIII в. в современном отечественном искусствознании. СПб., 2006. С. 69—81.

¹³² Кузьминский К.С. Русская реалистическая иллюстрация XVIII и XIX вв. М., 1937. С. 29.

¹³³ Гончарова Н.Н. Е.М. Корнеев. С. 78.

¹³⁴ В просвещенческом дискурсе обозначения «росс», «староросс», «великоросс», «россиянин» были не этнонимами, а знаками подданства.

¹³⁵ Так, у Георги есть купец из Калуги, женщина с Валдая, у Сумарокова «еврейская свадьба в Крыму», у Лепренса — «женщина Московии». А. Мартынов привез из экспедиции рисунки, озаглавленные «Екатеринбургская девица», «Екатеринбургская купчиха», «Иркутская девица», «Купеческое семейство г. Торжка». Через вербальное сопровождение зритель получал сведения о землях империи и их обитателях.

¹³⁶ Вульф Л. Изобретая Восточную Европу: Карта цивилизации в сознании эпохи Просвещения. М., 2003. С. 81—82.

¹³⁷ Всеетов. О российских предках. Ч. 1. С. 105—114.

¹³⁸ Œuvres de Jean Baptiste Le Prince, peintre du roi, conseiller en son Académie Royale de peinture & sculpture; mort en août 1781. Contenant plus de cent soixante planches gravées à l'eau-forte, & à l'imitation des dessins lavés au bistre; le tout d'après ses compositions, représentant divers Costumes & Habillements de différents peuples du Nord, où ce célèbre Artiste a séjourné quelque temps. Ce procédé du lavis a été poussé par M. le Prince au plus haut degré de perfection. Cette suite intéressante se vend en entier ou séparément, au gré des Amateurs, a Paris, Chez Les S. Basan & Poignant, Marchands d'Estampes, rue & hôtel Serpente. F. Chereau, aussi M. d'Estampes, rue des Mathurins. 1782.

¹³⁹ Дуанова В.М. Концепция циклического развития культуры Джамбаттисты Вико и ее последователи // Studia culturae: альманах кафедры философии культуры и культурологии и Центра изучения культуры философского факультета Санкт-Петербургского государственного университета. СПб., 2002. Вып. 2. С. 43—44.

¹⁴⁰ Reau L. L'Exotisme russe dans l'oeuvre de J.-B. Le Prince // Gazette des Beaux-Arts. 5e per. 1921. № 3. P. 147—165.

¹⁴¹ Barkhatova E.V. Visual Russia. P. 75.

¹⁴² Противуречие г. Примечаву. [С. 17].

¹⁴³ Jahn H.F. «Us»: Russians on Russianness // National Identity in Russian Culture / Ed. S. Franklin, E. Widdis. Cambridge, 2004. P. 56.

¹⁴⁴ Remakers B. Kinderen van Saturnus. Afstand en nabijheid in de beeldende kunst en het toneel van de zestiende eeuw // Het exotische verbeeld 1550—1950: Boeren en verre volken in de Nederlandse Kunst. Zwolle, 2003.

¹⁴⁵ Bringens N.-A. Volkstümliche Bilderkunde. München, 1982. S. 62—101; Проблема копирования в европейском искусстве: материалы науч. конф. М., 1998.

¹⁴⁶ Ватто Жан Антуан — французский живописец, получивший звание «мастер галантных сцен». Он соединил реализм фламандской традиции с изысканной чувственностью «галантных празднеств».

¹⁴⁷ Тройницкий С. Фарфоровые табакерки императорского Эрмитажа // Старые годы. 1913. Декабрь. С. 23.

¹⁴⁸ Гончарова Н.Н. Е.М. Корнеев. С. 85.

¹⁴⁹ Видимо, с его акварелей не были сделаны гравюры. Они не публиковались и ныне хранятся в собрании Государственного Эрмитажа (Барбиш. Альбом рисунков «Киргизия. Обычай». 1793).

¹⁵⁰ Ловецкий А.Л. Краткое руководство к познанию племен человеческого рода. М., 1838.

¹⁵¹ Atkinson J., Walker J. A Picturesque Representation of the Manners, Customs and Amusement of the Russians in One Hundred Colored Plates with Accurate Explanation of Each Plate in English and French. London, 1803—1804. Vol. 1. P. 2.

¹⁵² Гончарова Н.Н. Е.М. Корнеев. С. 79.

¹⁵³ Atkinson J., Walker J. A Picturesque Representation. Vol. 1.

¹⁵⁴ Atkinson J., Walker J. A Picturesque Representation. Vol. 1. P. 2.

¹⁵⁵ За исключением предисловия, нумерация страниц в альбоме Аткинсона отсутствует.

¹⁵⁶ Мокрицкий А. Воспоминания об А.Г. Венецианове и учениках его. С. 57.

¹⁵⁷ Уортман Р.С. Сценарии власти. М., 2002. Т. 1. С. 182; Roger H. National Consciousness in Eighteenth-Century Russia. Cambridge, Mass., 1960; Корф М.А. Из записок барона (впоследствии графа) М.А. Корфа // Русская старина. 1897. Т. 99, № 8. С. 294—295; Волков Н.Е. Двор русских императоров в его прошлом и настоящем: В 4 ч. СПб., 1900. С. 43.

¹⁵⁸ Георги И.Г. Описание всех обитающих в Российском государстве народов. СПб., 1799. Ч. 4. С. 129.

¹⁵⁹ Мокрицкий А. Воспоминания об А.Г. Венецианове и учениках его. С. 58.

¹⁶⁰ Русский народный костюм: из собрания Государственного музея этнографии народов СССР. С. 38.

¹⁶¹ Георги И.Г. Описание всех обитающих в Российском государстве народов. СПб., 1799. Ч. 4. С. 84.

¹⁶² «Представь мне шеголя...» С. 8.

¹⁶³ Александрова Н. Жан Балтазар де ла Траверс «Путешествующий по России живописец». М., 2000. С. 13 и 105.

Глава 2. Российская физиогномия и русская красота

Термин «цивилизация», первоначально означавший состояние общества, в контексте Просвещения был увязан с понятиями «эволюция», «становление» и «прогресс». К концу XVIII столетия цивилизация виделась процессом, разделенным на эпохи или уровни (у Кондорсе их 10). Признавая универсальность социокультурного процесса и ценностей, антропологическая мысль Европы организовала человечество в иерархию народов и наций, организованную вдоль шкалы исторического времени. При этом миссия более продвинутых наций виделась в просвещении отсталых. В Германии данный неологизм имел семантические особеннос-

ти (*Люзебринк Х.-Ю.* Цивилизация // Мир Просвещения: исторический словарь / Под ред. В. Ферроне и Д. Роша. М., 2003. С. 173—181).

² О таком эффекте свидетельствовал *P. de Пиль*: Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях живописцев, и Примечание о портретах / [Пер. с фр. и итал. А.М. Иванова]. СПб., 1789. С. 123.

³ *Ely C.* This Meager Nature: Landscape and National Identity in Imperial Russia. DeKalb, 2002; *Каменев Е.В.* Категории мировоззрения русского офицерства эпохи наполеоновских войн: Дис. ... канд. ист. наук. Петрозаводск, 2007. Л. 75.

⁴ *Pallas P.S.* Neuen Reisen in die Südlicher Statthalterschaften des Russischen Reichs. Leipzig, 1799—1801. Bd. 1—2; *Pallas P.S.* Travels through the Southern Provinces of the Russian Empire in the Years 1793 and 1794. London, 1802—1803. Vol. 1—2.

⁵ *Hempel C.F., Geissler C.G.H.* Abbildung und Beschreibung der Volkerstamme und Volker unter des Russischen Kaiser Alexander menschenfreundlichen Regierung. Leipzig, 1803.

⁶ *Geissler C.G.H.* Mahlerische Darstellungen der Sitten Gebräuche und Lustbarkeiten bey den Russischen, Tatarischen, Mongolischen und andern Volkern im Russischen Reich. Leipzig, 1803. Vol. 1—4; *Geissler C.G.H., Richter J.G.* Strafen der Russen. Leipzig, 1805; *Geissler C.G.H.* Spiele und Belustigungen der Russen aus den niedern Volks-Klassen. Leipzig, 1805; *Geissler Ch.G.H.* Second voyage de Pallas. Planches. Paris, 1811. Кроме того, его гравюры изданы в следующих публикациях: *Hempel C.F., Geissler C.G.H.* Abbildung und Beschreibung; *Geissler C.G.H., Hempel F.* Tableaux pittoresques des moeurs, des usages et des divertissements des Russes, Tartares, Mongols et autres nations de l'empire russe. Leipzig, 1804; *Geissler C.G.H.* Beschreibung der St.Petersbourgische Hausierer heraus gegebenen Kupfer zur Erklärung der darauf abgebildeten Figuren. Leipzig, 1794.

⁷ *Kress G., Van Leeuwen T.* Reading Images: The Grammar of Visual Design. London, 1996. P. 121.

⁸ *Гончарова Н.Н.* Е.М. Корнеев: Из истории русской графики начала 19 в. М., 1987. С. 65.

⁹ *Каменский А.Б.* Послесловие. Искусство управления: взгляд изнутри // Екатерина II. Искусство управлять. М., 2008. С. 560.

¹⁰ О новых благородных училищах, заводимых в России / N.N // Вестник Европы. 1802. № 8, апрель. С. 363. Патриотизм в то время понимался как гражданская добродетель, выражение гражданского сознания

¹¹ *Porter R.K.* Traveling Sketches in Russia and Sweden During the Years 1805, 1806, 1807, 1808. London, 1809. Vol. 1; *Clarke E.D.* Travels in Various Countries of Europe, Asia and Africa. London, 1810—1816. Vol. 1—2.

¹² *Champfleury.* Histoire de la caricature au moyen âge et sous la renaissance. Paris, 1871.

¹³ *Porter R.K.* Traveling Sketches. The second edition. London, 1913. Vol. 1. P. 185.

¹⁴ Сергей Екельчик убедительно показал это на примере участия украинского костюма в национальной идентификации украинофилов (*Екельчик С.* Человеческое тело и национальная мифология: некоторые мотивы украинского национального возрождения XIX в. // Ab Imperio. 2006. № 3. С. 23—55).

¹⁵ *Porter R.K.* Traveling Sketches. Vol. 1. P. 229.

¹⁶ *Ibid.* P. 112.

¹⁷ *Ibid.* P. 113.

¹⁸ *Вишленкова Е.А.* О народной неопрятности и национальном здоровье: культурные границы в описаниях народов России второй половины XVIII — начала XIX века // Cogito: альманах истории идей. Ростов н/Д, 2009. Вып. 4. С. 72—81.

¹⁹ *Porter R.K.* Traveling Sketches. Vol. 1. P. 294—295.

²⁰ *Bordo J.* Picture and Witness at the Site of the Wilderness // Critical Inquiry. 2000. Vol. 26, № 2. P. 224—247; *Potts A.* Natural Order and the Call of the Wild: the Politics of Animal Picturing // Oxford Art Journal. 1990. Vol. 13, № 1. P. 12—33.

²¹ *Beeld van de andere, vertoog over het zelf: Over wilden en narren, boeren en bedelaars* / [catalog] Dr. P. *Vandenbroeck.* Antwerpen, 1987.

²² *Porter R.K.* Traveling Sketches. Vol. 2. P. 58.

²³ *Clarke E.D.* Travels in Various Countries of Europe, Asia and Africa. London, 1810—1816. Vol. 1—2.

²⁴ Тип уездного города в конце XVIII ст. [рисунок] // Отечественная война и русское общество. 1812—1912. М., 1912. Т. 5. С. 74.

²⁵ *Breton D.L.* Des Visages: Essai d'anthropologie. Paris, 1992. P. 85.

²⁶ *Lavater J.C.* Physiognomische Fragmente zur Befürderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Leipzig, 1775—1778. Bd. 1—4. На французском языке это издание вышло под названием: *Essai sur la Physiognomie, destiné à faire connoître l'homme et à le faire aimer.* La Haye, 1781—1803. Vol. 1—4.

²⁷ *Percival M.* The Appearance of Character. Physiognomy and Facial Expression in Eighteenth-Century France. Leeds, 1999. P. 4.

²⁸ *Грибовский А.М.* Воспоминания и дневники // Екатерина II. Искусство управлять. М., 2008. С. 266.

²⁹ *Le Brun Ch.* Conférence sur l'expression générale et particulière. Paris, 1668.

³⁰ *Tomlinson C. G.C.* Lichtenberg: Dreams, Jokes and the Unconscious in Eighteenth-Century Germany // Journal of the American Psychoanalytic Association. 1992. Vol. 40, № 3. P. 761—799.

³¹ Часть ее ныне хранится в собрании Бельведера (Вена).

³² *Clarke E.D.* Travels in Various Countries. Vol. 1: Russia, Tartary and Turkey. P. 241.

³³ Согласно таксономии Линнея, азиат желтолиц, меланхоличен, гибок, жесток, скуп, любит роскошь, одевается в широкие одежды, подчиняется мнению общества (*Боркин Л.Я.* Карл Линней (1707—1778) как зоолог // Труды Зоологического института РАН. 2009. Т. 313, Прил. 1. С. 49).

³⁴ *Clarke E.D.* Travels in Various Countries. Vol. 1. P. 74.

³⁵ *Кюстин Астольф де, маркиз.* Николаевская Россия. La Russie en 1839. М., 1990. С. 182.

³⁶ *Clarke E.D.* Travels in Various Countries. Vol. 1. P. 90.

³⁷ *Ibid.* P. 211.

³⁸ *Ibid.* P. 208.

³⁹ *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. 4-е изд. СПб.; М., 1914. Т. 4. С. 912.

⁴⁰ *Foucault M.* The Battle for Chastity // *Foucault M.* Politics, Philosophy, Culture. New York, 1988. P. 239—240.

⁴¹ *Mullin A.* Purity and Pollution: Resisting the Rehabilitation of a Virtue // Journal of the History of Ideas. 1996. Vol. 57, № 3. P. 521.

⁴² *Breton M. J.* La Russie, ou Mœurs, usages et costumes des habitans de toutes les provinces de cet empire. Ouvrage orné de... planches, représentant plus de deux cents sujets, gravés sur les dessins originaux et d'après nature, de M. Damame-Démartrait et Robert Ker Porter. Extrait des ouvrages angl. et allem. Paris, 1813. Vol. 1—6.

⁴³ *Breton M.J.* La Chine en Miniature, ou choix de costumes, arts et metiers de cet empire, representes par 74 gravures, la plupart d'après les originaux inedit du cabinet de feu M. Bertin, ministre; accompagnes de notices explicatives, historiques et litteraires. Paris, 1811. Vol. 1—6.

⁴⁴ *Bhabha H.* The Localition of Culture. London, 1994.

⁴⁵ *Smith B.* Imagining the Pacific: In the Wake of the Cook Voyages. New Haven, 1992.

⁴⁶ *Тарханов И.* Френология // Энциклопедический словарь / Изд. Ф.А. Брокгауз и И.А. Ефрон. СПб., 1902. Т. XXXVa (72). С. 731.

⁴⁷ [Покровский Ф.Г.] Философ горы Алаунской, или Мысли при известии о смерти Великия Екатерины / П.к.й. // Приятное и полезное препровождение времени. 1796. Ч. 12. С. 321—331.

⁴⁸ *Svinine P.* Sketches of Russia: Illustrated with Fifteenth Engravings. London, 1814. P. II.

⁴⁹ «Вкус» и «стиль» были фактически синонимами в русском языке того времени. А «школа» хоть и входила в семантику обоих, все же подразумевала прежде всего направление, включающее определенный круг последователей.

⁵⁰ ОРРК НБЛ КГУ. Ед. хр. 4417 (Бумаги медальерного комитета XVIII века. Т. 1—8).

⁵¹ [Шаликов П.И.] Черта народного характера Русских // Московский зритель. 1806. Ч. 2, апрель. С. 10.

⁵² О русском старинном воспитании // Патриот: журнал воспитания. М., 1804. Т. 2, апрель. С. 4—5.

⁵³ *Knight N.* From Entertainment to Artifact: The Study of Russian Folklore (1760—1820) (unpublished manuscript).

⁵⁴ *Burke P.* Popular Culture in Early Modern Europe. New York, 1978; *Cocchiara G.* The History of Folklore in Europe. Philadelphia, 1981; *The Invention of Tradition* / Ed. E. Hobsbawm, T. Ranger. Cambridge, 1992.

⁵⁵ *Herder J.G.* Ideen zur Philosophie d.r. Geschichte der Menschheit. Riga; Leipzig, 1784—1787. Bd. 1—4; *Idem.* Zwei Preisschriften. I. Über den Ursprung der Sprache. 2. Ursachen des gesunkenen Geschmacks bei den verschiednen Völkern, da er geblühet. Berlin, 1789; *Herder J.G., Liebeskind A.J.* Palmblätter. Erlesene morgenländische Erzählungen für die Jugend. Neue Auff. Durchgesehen v. J.A. Krummancher. Berlin; Gotha; Jena, 1788—1816. Bd. 1—4.

⁵⁶ Цит по: *Knight N.* From Entertainment to Artifact. (unpublished manuscript).

⁵⁷ О русских пословицах: (Второе письмо Старожилова) // Русский вестник. 1809. № 8 (август). С. 184—185.

⁵⁸ *Knight N.* Ethnicity, Nationality and Masses: Narodnost' and Modernity in Imperial Russia // Russian Modernity / Ed. D. Hoffman and Y. Kotsonis. New York, 2000. P. 49.

⁵⁹ Автор книг «Histoire physique, morale, civile et politique de la Russie ancienne» (Paris, 1783—1784. Vol. 1—3) и «Histoire physique, morale, civile et politique de la Russie moderne» (Paris, 1783—[1793]. Vol. 1—3).

⁶⁰ О русских пословицах. С. 177.

⁶¹ Там же. С. 179.

⁶² О русских пословицах. С. 190.

⁶³ Там же. С. 191.

⁶⁴ Там же. С. 193.

⁶⁵ Письмо к Издателю // Русский вестник. 1808. № 1. С. 69.

⁶⁶ *Николаев С.И.* Оригинальность, подражание и плагиат в представлении русских писателей XVIII в.: (очерк проблематики) // XVIII век. СПб., 2004. Сб. 23. С. 3.

⁶⁷ Гравировальная палата Академии наук XVIII в.: Сб. документов / Сост. А.М. Алексеева и др. Л., 1985. С. 162.

⁶⁸ Книжные редкости // Русский архив. 1892. Кн. 1. С. 396.

⁶⁹ *Георги И.Г.* Описание всех обитающих в Российском государстве народов, их житейских обрядов, обыкновений, одежд, жилищ, упражнений, забав, вероисповеданий и других достопамятностей. Творение за несколько лет пред сим на немецком языке Иоганна Готтлиба Георги, в переводе на российский язык во многом исправленное и вновь сочиненное. В 4-х частях. Со 100 гравированными изображениями народов и виньетами. СПб., 1799. Ч. 1—4.

⁷⁰ [Антоновский М.И.] Записки Михаила Ивановича Антоновского // Русский архив. 1885. Кн. 1, [вып.] 2. С. 161.

⁷¹ *Вацуро В.Э.* Антоновский М.И. // Словарь русских писателей XVIII в. Л., 1988. Вып. 1. С. 35—37.

⁷² [Антоновский М.И.] Предупреждение к читателю // Беседующий гражданин. 1789. Ч. 1. С. VIII.

⁷³ Письмо Устина Веникова к издателям «Русского Вестника» от 22 декабря 1807 года из села Зипунова // *Росточин Ф.В.* Ох, французы! М., 1992. С. 156.

⁷⁴ *Ширле И.* Учение о духе и характере народов в русской культуре XVIII в. // «Вводя нравы и обычаи Европейские в Европейском народе»: К проблеме адаптации западных идей в Российской империи. М., 2008. С. 130.

⁷⁵ *Георги И.Г.* Описание всех обитающих в Российском государстве народов. СПб., 1799. Ч. 4. С. 150.

⁷⁶ *Slezkine Yu.* Naturalists versus Nations: Eighteenth-Century Russian Scholars Confront Ethnic Diversity // Russia's Orient: Imperial Borderlands and Peoples, 1700—1917. Bloomington, 1997. P. 34.

⁷⁷ *Георги И.Г.* Описание всех обитающих в Российском государстве народов. СПб., 1799. Ч. 4. С. 131.

⁷⁸ О русском старинном воспитании. С. 9.

⁷⁹ Там же. С. 11.

⁸⁰ Там же. С. 7.

⁸¹ Российской борьбе с галломанией посвящена обширная историография. Обзор исследовательских подходов см: *Альтшуллер М.* Беседа любителей русского слова: У истоков русского славянофильства. 2-е изд., доп. М., 2007.

⁸² О русском старинном воспитании. С. 11.

⁸³ Там же. С. 9 (примеч.).

⁸⁴ *Саид Э.* Ориентализм. Западные концепции Востока. М., 2006. С. 50.

⁸⁵ *Svinine P.* Sketches of Russia. P. II.

⁸⁶ *Свиньин П.П.* Картины России и быт разноплеменных ее народов из путешествий П.П. Свиньина, изданные И. Делакроа с портретом автора. Ч. 1, содержащая 40 гравюр на стали. СПб., 1839. С. V.

- ⁸⁷ [Каподистрия И.А.] Мысль о живописном путешествии по России // Свиньин П.П. Картины России. С. VI.
- ⁸⁸ Там же. С. VII.
- ⁸⁹ Там же. С. VII.
- ⁹⁰ Там же. С. VIII.
- ⁹¹ Там же. С. IX.
- ⁹² Панов Н.З. Психология гравюры // Голлербах Э. История гравюры и литографии в России. М., 2003. С. 11.
- ⁹³ [Каподистрия И.А.] Мысль о живописном путешествии по России. С. X.
- ⁹⁴ Свиньин П.П. Картины России. С. VI.
- ⁹⁵ Лотман Ю., Успенский Б. Споры о языке в начале XIX в. как факт русской культуры («Происшествие в царстве теней, или судьбина русского языка» — неизвестное сочинение Семена Боброва) // Ученые записки Тартуского ун-та. Тарту, 1975. Вып. 358. С. 168—254; Гаспаров Б.М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. СПб., 1999.
- ⁹⁶ Шишков А.С. Рассуждение о красноречии Священного Писания [...]. СПб., 1811.
- ⁹⁷ Шишков А.С. Рассуждение о старом и новом слоге русского языка. СПб., 1803. В.Г. Анастасевич называл концепцию А.С. Шишкова «славянизмомахией» (ОРРК НБЛ. Ед. хр. 4046/32 (Анастасевич В.Г. Письма в казанское общество любителей отечественной словесности. 1811).
- ⁹⁸ Базанов В.Г. Вольное общество любителей российской словесности. Петрозаводск, 1949.
- ⁹⁹ Орлов В. Русские просветители 1790—1800-х гг. 2-е изд. М., 1953. С. 229.
- ¹⁰⁰ Каганович А. И.И. Терехнев. М., 1956. С. 10, 132.
- ¹⁰¹ Яновский Н.М. Новый словотолкователь, расположенный по алфавиту и содержащий разныя в Российском языке встречающиеся иностранные речения и технические термины, значение которых не всякому известно. СПб., 1803—1806. Ч. 1—3.
- ¹⁰² Яновский Н.М. Новый словотолкователь. Ч. 3. С. 278.
- ¹⁰³ Там же. С. 279.
- ¹⁰⁴ Там же. Ч. 3. С. 279 и 285.
- ¹⁰⁵ Там же. Ч. 3. С. 279.
- ¹⁰⁶ Там же. Ч. 3. С. 279 и 285.
- ¹⁰⁷ Львов П.Ю. Храм славы российских ироев от времен Гостомысла до царствования Романовых. СПб., 1803; Лисарев А.А. Предметы для художников, избранные из Российской истории, Славенского Баснословия и из всех русских сочинений в стихах и в прозе. СПб., 1807. Ч. 1—2.
- ¹⁰⁸ И. Терехнев впервые нарисовал своего «Русского Сцеволу» в 1806 г. по поручению Общества.
- ¹⁰⁹ Например, указ 28 февраля 1702 г. «О ношении парадного платья в праздничные и церемониальные дни» (Полное собрание законов Российской империи. [Собрание 1-е]. СПб., 1830. Т. 4, № 1898. С. 189); указами 1701 и 1704 гг. запрещено изготовление «русского платья» и торговля «оним в рядах», вводится повседневная одежда для чиновников (О ношении всякаго чина людям немецкаго платья и обуви, и об употреблении в верховой езде немецких седел // Там же. № 1887. С. 182; О ношении платья всякаго чина людям Саксонскаго и немецкаго, о неделании

- мастерам русского платья, о неторговании оным в рядах, и о штрафе за неисполнение сего указа // Там же. № 1999. С. 272).
- ¹¹⁰ Русский народный костюм: из собрания Государственного музея этнографии народов СССР / Сост. Л.Н. Мологова, Н.Н. Соснина. Л., 1984. С. 7.
- ¹¹¹ Цит. по: Каменский А.Б. От Петра до Павла. Реформы в России XVIII в. М., 2001. С. 359—360.
- ¹¹² [Григорович В.И.] Сведения о Григории Ивановиче Угрюмове и его произведениях // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1, № 1. С. 65.
- ¹¹³ [Свиньин П.П.] Современные феномены // Отечественные записки. 1820. Ч. 2, № 4. С. 232.
- ¹¹⁴ [Свиньин П.П.] Великан и карлица // Отечественные записки. 1819. С. 325—326.
- ¹¹⁵ Альциуллер М. Беседа любителей русского слова. С. 32.
- ¹¹⁶ Пиль Р. де. Понятие о совершенном живописце. С. 186.
- ¹¹⁷ Чекалевский П.П. Рассуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений российских художников. СПб., 1792. С. 9.
- ¹¹⁸ Пиль Р. де. Понятие о совершенном живописце. С. 16—17.
- ¹¹⁹ Там же. С. 151.
- ¹²⁰ Чекалевский П.П. Рассуждение о свободных художествах. С. 5.
- ¹²¹ Там же. С. 11.
- ¹²² Пиль Р. де. Понятие о совершенном живописце. С. 153.
- ¹²³ Рак В.Д. Русские литературные сборники и периодические издания второй половины XVIII в. М., 1998. С. 95.
- ¹²⁴ Курганов Н.Г. Письмовник, содержащий в себе науку Российского языка со многим присовокуплением разного учебного и полезно-забавного вещесловия. Осьмое издание, вновь выправленное, преумноженное и разделенное на две части Профессором и кавалером Николаем Кургановым. СПб., 1809. С. 291.
- ¹²⁵ Виен И. Диссертация о влиянии анатомии на скульптуру и живопись... СПб., 1789. С. 31—32.
- ¹²⁶ Чекалевский П.П. Рассуждение о свободных художествах. С. 150—151.
- ¹²⁷ О подражании // Сочинения студентов Санктпетербургского педагогического института по части эстетики. СПб., 1806. С. 31.
- ¹²⁸ Там же. С. 46.
- ¹²⁹ Розин В.М. Визуальная культура и восприятие: Как человек видит и понимает мир. 2-е изд. М., 2004. С. 154.
- ¹³⁰ Об эстетическом удовольствии // Сочинения студентов Санктпетербургского педагогического института по части эстетики. С. 205.
- ¹³¹ Рассуждение об эстетическом удовольствии // Сочинения студентов Санктпетербургского педагогического института по части эстетики. СПб., 1806. С. 217.
- ¹³² Помей Ф.А. Храм всеобщего баснословия, или Баснословная история о боггах египетских, греческих, латинских и других народов / Пер. с латин. И. В[иноградов]. М., 1785. Ч. 1—3; [То же] / Вновь пер. с латин. П. Рейпольский. М., 1808. Ч. 1—3.
- ¹³³ Русский перевод: Храм благочестия, или Избранные черты из житий святых и деяния добродетельных мужей и жен, прославившихся в христианстве: пер. с фр., умноженный многими статьями, избранными из отечественной истории. СПб., 1822. Ч. 1—2.

- ¹³⁴ Львов П.Ю. Храм славы российских ироев.
- ¹³⁵ Писарев А.А. Предметы для художников. Ч. 1. С. 6.
- ¹³⁶ Писарев А.А. Предметы для художников. Ч. 1. С. 11.
- ¹³⁷ *Rechberg Ch. de.* Les peuples de la Russie ou description des moeurs, usages et costumes des diverses nations de l'empire de Russie, accompagnée de figures coloriées. Paris, 1812—1813. Vol. 1—2.
- ¹³⁸ [Свиньин П.П.] Взгляд на новыя отличныя произведения художеств // Отечественные записки. 1822. Ч. 12, № 32. С. 411.
- ¹³⁹ Гончарова Н.Н. Е.М. Корнеев.
- ¹⁴⁰ Розин В.М. Визуальная культура и восприятие. С. 150.
- ¹⁴¹ Гончарова Н.Н. Е.М. Корнеев. С. 14.
- ¹⁴² Пиль Р. де. Понятие о совершенном живописце. С. 192.
- ¹⁴³ Изображение совершенного человека / Пер. Лоэна // Сочинения и переводы, к пользе и увеселению служащие. СПб., 1761. Август. С. 178.
- ¹⁴⁴ В. Турчин писал о новом литературном жанре, объясняющем читателю произведения искусства.
- ¹⁴⁵ А.С. [Столыпин А.А.] Письмо с Кавказской линии к другу моему Г.Г.П. в Москве // Приятное и полезное препровождение времени. 1795. Ч. 8. С. 135—140.
- ¹⁴⁶ К. Линней писал: «Гражданская образованность Индийцев гораздо древнее нашей хронологии; образованность их замечательна тем, что она не движется вперед» (цит. по: Ловецкий А.Л. Краткое руководство к познанию племен человеческого рода. М., 1838. С. 5).
- ¹⁴⁷ *Marshall P.J., Williams G.* The Great Map of Mankind: British Perceptions of the World in the Age of Enlightenment. London, 1982. Карл Линней обобщил западные стереотипы в следующей характеристике жителей Индии: «Индусы нравом тихи, добры, простодушны, покорны, трудолюбивы, воздержаны» (цит. по: Ловецкий А.Л. Краткое руководство к познанию племен человеческого рода. С. 6).
- ¹⁴⁸ Цит. по: Гончарова Н.Н. Е.М. Корнеев. С. 37.
- ¹⁴⁹ Русское народное искусство в собрании Государственного Русского музея. Л., 1984. С. 200.
- ¹⁵⁰ *West S.* The Construction of Racial Type: Caricature, Ethnography and Jewish Physiognomy in Fin-de-siècle Melodrama // Nineteenth-Century Theatre. 1993. Vol. 21, № 1. P. 10.
- ¹⁵¹ «...Особенно женщины эти признаются первыми красавицами в свете; свежесть и белизна кожи их удивительны; кожа тонкая, гладкая; рот маленький, брови узкие, приятно дугообразные; волосы тонкие, лоснящиеся, стелющиеся локонами, с отливом черного, прелестного цвета; нос почти прямой; лицо совершенно овальное» (цит. по: Ловецкий А.Л. Краткое руководство к познанию племен человеческого рода. М., 1838. С. 18).
- ¹⁵² *Рехберг К.* Народы России, или Описание нравов, обычаев и костюмов различных национальностей Российской империи / Пер. с фр. З. Бадо, А. Мороз. М., 2007. С. 2.
- ¹⁵³ Молева Н., Белютин Э. Русская художественная школа первой половины XIX в. М., 1963. С. 61.
- ¹⁵⁴ Гончарова Н.Н. Е.М. Корнеев. С. 89.
- ¹⁵⁵ Гончарова Н.Н. Е.М. Корнеев. Прил. репродукций.

- ¹⁵⁶ «Представь мне шеголя...»: Мода и костюм в России в гравюре XVIII в.: [Каталог выставки] / Сост. М.А. Пожарова. М., 2002. № 53 «Русская свадьба»..
- ¹⁵⁷ *Moeurs et Costumes des Russes, représentés en 50 planches coloriées exécutées en lithographie.* Paris; Strasbourg, 1821.
- ¹⁵⁸ *Рехберг К.* Народы России. С. 8.
- ¹⁵⁹ *Jenks A.L.* Russia in a Box: Art and Identity in an Age of Revolution. DeKalb, 2005. P. 21.
- ¹⁶⁰ Картинная галерея, или Систематическое собрание рисунков по всем отраслям человеческого познаний. Отд. 2-е. Изображение народов. СПб., 1842.

Глава 3. «Свои» и «чужие» в карикатуре двенадцатого года

- ¹ *Вишленкова Е.А.* Визуальный язык описания «русскости» в XVIII — первой четверти XIX в. // *Ab Imperio.* 2005. № 3. С. 97—146.
- ² *Edmondson L.* Putting Mother Russia in a European Context // *Art, Nation and Gender: Ethnic Landscapes, Myths and Mother-Figures* / Ed. T. Cusack and S. Bhreathnach-Lynch. Aldershot, 2003. P. 60.
- ³ *Bowl J.* Art and Violence: The Russian Caricature in the Early Nineteenth and Early Twentieth Centuries // *Twentieth Century Studies.* 1975. December. (№ 13/14). P. 59.
- ⁴ *Ацаркина Э.* Предисловие // Русский сатирический рисунок первой половины XIX в. М., 1954. С. 6.
- ⁵ *Каганович А. И.И.* Теребнев, 1780—1815. М., 1956. С. 45.
- ⁶ *Корнилова А.В.* Жизненный путь А.Г. Венецианова в письмах, воспоминаниях, документах // Алексей Гаврилович Венецианов. Л., 1980. С. 10.
- ⁷ [Снегирев И.] Русская народная галерея, или Лубочные картинки / Сн. // Отечественные записки. 1822. Ч. 12, № 30. С. 83.
- ⁸ [Свиньин П.П.] Примечание издателя Отечественных записок // Отечественные записки. 1822. Ч. 12, № 30. С. 98.
- ⁹ *Трубачев С.С.* История карикатуры в России // Швырев А.В. Иллюстрированная история карикатуры с древнейших времен до наших дней. СПб., 1903. С. 370.
- ¹⁰ *Трубачев С.С.* История карикатуры в России. С.373. см. прим. к предыдущей сноске
- ¹¹ *Клейн И.* Пути культурного импорта: Труды по русской литературе XVIII в. М., 2005. С. 13.
- ¹² Лубок-Bilderbogen: Народная картинка России и Германии XIX — начала XX в. М., 2001; *Хромов О.Р.* Русская лубочная книга XVII—XIX вв. М., 1998; Народная картинка XVII—XIX вв.: материалы и исследования. СПб., 1996.
- ¹³ Так, В. Фрэнгер выяснил, что образы русского лубка «Карлик и карлица» были заимствованы русскими мастерами из немецкой карикатуры Элиаса Бека, который перегазировал сатирические рисунки амстердамского издателя Вильгельма Конинга. А тот, в свою очередь, использовал в качестве образца цикл французского гравера Жана Коло «Гоппи» (*Фрэнгер В.* Немецкие образцы русских лубков XVIII в. / Пер. Т.П. Калугиной // Народная картинка XVII—XIX вв. С. 190—193).
- ¹⁴ *Хромов О.Р.* Русская лубочная книга XVII—XIX в. С. 40.
- ¹⁵ [Снегирев И.] Русская народная галерея. С. 90.

- ¹⁶ [Снегирев И.] Русская народная галерея. С. 96.
- ¹⁷ Там же. С. 95.
- ¹⁸ Исхакова О.А. Сын Отечества // Общественная мысль России XVIII — начала XIX в.: Энциклопедия. М., 2005. С. 527.
- ¹⁹ Разговор Артемия Булатова с Молодовым // Русский вестник. 1812. Ч. 20. С. 3.
- ²⁰ Русский вестник. 1812. Ч. 20. С. 19.
- ²¹ Шевырев А.П. Культурная среда столичного города. Петербург и Москва // Очерки русской культуры XIX в. Т. 1. Общественно-культурная среда. М., 1998. С. 104.
- ²² Дмитриев М. Главы из воспоминаний моей жизни. М., 1998. С. 85.
- ²³ Тартаковский А.Г. Из истории русской военной публицистики 1812 г. // 1812 год: К 150-летию Отечественной войны. М., 1962. С. 233—254; Полное собрание анекдотов достопамятнейшей войны россиян с французами. М., 1814. Ч. 1—4.
- ²⁴ Голлербах Э. История гравюры и литографии в России. М., 2003. С. 45.
- ²⁵ [Снегирев И.] Русская народная галерея. С. 92.
- ²⁶ Дмитриев М. Главы из воспоминаний моей жизни. С. 85.
- ²⁷ Это отличает графику и связанную с ней публицистику военного времени от литературы, которая говорила с читателем высоким стилем, насыщенным церковнославянизмами, широко использовала библейские и античные образы: Гаснаров Б.М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. СПб., 1999.
- ²⁸ Patten R.L. Conventions of Georgian Caricature // Art Journal. 1983. Vol. 43, № 4. P. 335.
- ²⁹ [Снегирев И.] Русская народная галерея. С. 94.
- ³⁰ ОР РНБ. Ф. 542. Оленины. Ед. хр. 11. (Собрание разных происшествий, бывших в нынешней войне с французами. Мемуары [1812—1813]. 40 л.).
- ³¹ ОР РГБ. Ф. 178. Карт. 8184. Д. 1 (Дмитриев М.А. Главы из воспоминаний моей жизни. М., 1998. С. 85).
- ³² Богатая коллекция таких гравюр, например, хранилась в домашнем музее Ф.Ф. Вигеля (Шиканов В. Военные деятели Франции революционной и наполеоновской эпох. Из коллекции гравюр Ф.Ф. Вигеля // Историк и художник. 2005. № 4. С. 76—77).
- ³³ Техника, описанная В.Я. Проппом: Пропп В.Я. Фольклор и действительность: избранные статьи. М., 1976.
- ³⁴ Bowl J. Art and Violence. P. 62.
- ³⁵ Patten R.L. Convention of Georgian Caricature. P. 335.
- ³⁶ Проблема копирования в европейском искусстве: материалы науч. конф. М., 1998.
- ³⁷ Мускатблит Ф. Предисловие // 1812 год в карикатурах. М., 1912. С. III.
- ³⁸ Каганович А. И.И. Тербенева. С. 140.
- ³⁹ Флиз де ла. Поход великой армии в Россию в 1812 г.: Записки доктора де ла Флиза // Русская старина. 1892. Т. 73, № 3 (март). С. 595—596.
- ⁴⁰ [Снегирев И.] Русская народная галерея. С. 90—91.
- ⁴¹ Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899. Т. 1. С. 8.

- ⁴² Например: Зорин А.Л. Кормя двуглавого орла... Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII — первой трети XIX в. М., 2001; Лотман Ю.М. Тартутинский период Отечественной войны 1812 г. и развитие русской общественной мысли // Ученые записки Тартуского ун-та. 1963. Вып. 139; Тартаковский А.Г. Военная публицистика 1812 г. М., 1967; Martin A.M. Romanticism, Reformers, Reactionaries: Russian Conservative Thought and Politics in the Reign of Alexander I. DeKalb, 1997; Raeff M. Understanding Imperial Russia: State and Society in the Old Regime / Transl. A. Goldhammer. New York, 1984, и др.
- ⁴³ Jahn H.F. «Us»: Russians on Russianness // National Identity in Russian Culture / Ed. S. Franklin, E. Widdis. Cambridge, 2004. P. 58.
- ⁴⁴ Шведова Н. Злых фурий светоч: Образ Наполеона в русской публицистике начала XIX в. // Родина. 2002. № 8. С. 10—11.
- ⁴⁵ [Новиков С.] Видение и разговор Н[аполеона]с С[атаной] после сожжения Москвы и подорвания части кремлевских стен при уходе Наполеона с войсками из оной, куда он был допущен без бою и почти в пустую. СПб., 1812.
- ⁴⁶ См. об этом: Вишленкова Е.А. Утраченная версия войны и мира: символика Александровской эпохи // Ab Imperio. 2004. № 2. С. 171—210; Парсамов В.С. Библейский нарратив войны 1812"1814 годов // История и повествование: Сб. статей. М., 2006. С. 100—121.
- ⁴⁷ Куницын А.П. Послание к русским // Сын Отечества. 1812. № 5. С. 149—155.
- ⁴⁸ Сидоров Н.П. Война и русская журналистика. 2. «Сын Отечества» // Отечественная война и русское общество, 1812—1912. М., 1912. Т. 5. С. 140.
- ⁴⁹ Разговор Артемия Булатова с Молодовым. С. 7.
- ⁵⁰ О метафоричном характере карикатуры см: Refaie E.E. Understanding Visual Metaphor: The Example of Newspaper Cartoons // Visual Communication. 2003. Vol. 2, № 1. P. 75—95.
- ⁵¹ Смесь // Сын Отечества. 1813. Ч. 3, № 2. С. 91.
- ⁵² Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. 4-е изд. СПб.; М., 1912. Т. 1. С. 114.
- ⁵³ Даль В. Толковый словарь. Т. 1. С. 597.
- ⁵⁴ Лангевитше Д. Что такое война? Эволюция феномена войны и ее легитимация в Новое время // Ab Imperio. 2001. № 4. С. 7—29; Sieber-Lehmann C. Spätmittelalterlicher Nationalismus: Die Burgunderkriege am Oberrhein und in der Eidgenossenschaft. Göttingen, 1995.
- ⁵⁵ Дмитриев М. Главы из воспоминаний моей жизни. С. 85.
- ⁵⁶ Это наблюдение подтверждается исследованием: Парсамов В.С. К генезису политического дискурса декабристов. Идеологема «народная война» // Декабристы: Актуальные проблемы и новые подходы. М., 2008. С. 177.
- ⁵⁷ Шишков А.С. Собрание сочинений и переводов адмирала Шишкова. СПб., 1834. Ч. 16. С. 198.
- ⁵⁸ Ростопчин Ф.В. Ох, французы! М., 1992. С. 164—165.
- ⁵⁹ Овчинников Г.Д. «И дышит умом и юмором того времени...» // Ростопчин Ф.В. Ох, французы! С. 12.
- ⁶⁰ Снегирев И.М. О простонародных изображениях // Труды Общества любителей российской словесности при императорском Московском университете. М., 1824. Ч. 4, кн. 10. С. 144—145.
- ⁶¹ Овчинников Г.Д. «И дышит умом и юмором того времени...» С. 13—14.

- ⁶² *Ростопчин Ф.В.* Ох, французы! С. 270.
- ⁶³ Русское искусство в Эрмитаже: Знаменитые и забытые мастера XIX — первой четверти XX в. СПб., 2007. С. 41.
- ⁶⁴ *Pesenson M.* Napoleon Bonaparte and Apocalyptic Discourse in Early Nineteenth-Century Russia // *The Russian Review*. 2006. Vol. 65, № 3. P. 373—392.
- ⁶⁵ Подробнее об этом см.: *Вишленкова Е.А.* Утраченная версия войны и мира.
- ⁶⁶ *Куницын А.П.* Послание к русским.
- ⁶⁷ «Дух — 1. сила души, доблесть, крепость и самостоятельность, отважность, решимость, бодрость; 2. отличительное свойство, сущность, суть, направление, значение, сила, разум, смысл» (*Даль В.* Толковый словарь. Т. 1. С. 1253).
- ⁶⁸ Адмиралтейство // *Отечественные записки*. 1825. Ч. 24, № 66. С. 23.
- ⁶⁹ *Мильчина В.* Досаждающий медведь или загадочный русский характер? // *Итоги*. 1997. 24 июня. № 25(58). С. 72—73.
- ⁷⁰ *Воскресенский В.* Русская народная поэзия: Сб. сказок, былин и бытовых песен [...]. СПб., 1881. С. 323.
- ⁷¹ *Faber du Faur N. G. de.* Campagne de Russie 1812. D'après le journal illustré d'un témoin oculaire avec introduction par Armand Dayot. Paris, 1831.
- ⁷² «Нельзя не заметить того, что почти во всех Русских сказках (дошедших до нас по большей части искаженными) награждается добродетель и наказывается порок, смиряется гордость и возвышается смирение. В сих отношениях не лучше ли они многих романов, кружащих головы и развращающих сердце тысячам молодых людей обоего пола!» (*Снегирев И.*) Русская народная галерея. С. 93).
- ⁷³ Первое издание (1769) этого знаменитого учебника называлось «Российская универсальная грамматика, или Всеобщее письмословие, предлагающее легчайший способ основательного учения русскому языку с семью присовокуплениями разных учебных и полезно-забавных вещей».
- ⁷⁴ Это удалось установить благодаря подсказке К.А. Ильиной, за что приношу ей свою благодарность.
- ⁷⁵ *Рак В.Д.* Русские литературные сборники и периодические издания второй половины XVIII в. М., 1998. С. 95.
- ⁷⁶ *Рак В.Д.* Русские литературные сборники. С. 118.
- ⁷⁷ *Курганов Н.Г.* Письмовник, содержащий в себе науку Российского языка со многим присовокуплением разного учебного и полезно-забавного вещесловия. Осьмое издание, вновь выправленное, преумноженное и разделенное на две части профессором и кавалером Николаем Кургановым. СПб., 1809. С. 291.
- ⁷⁸ *Рак В.Д.* Русские литературные сборники. С. 93.
- ⁷⁹ *Ростопчин Ф.В.* Ох, французы! С. 161.
- ⁸⁰ Список важнейших генералов // *Сын Отечества*. 1813. Ч. 3, № 6. С. 279.
- ⁸¹ *Petersen A.* Unmasking the Masculine: «Men» and «Identity» in a Sceptical Age. London, 1998.
- ⁸² Женщины и мужчины в истории: Новая картина европейского прошлого: Очерки. Хрестоматия / Ред. Л.П. Репина. М., 2002; *Lippa R.A.* On Deconstructing and Reconstructing Masculinity-Femininity // *Journal of Research in Personality*. 2001. Vol. 35, № 2. P. 168—207.
- ⁸³ Разговор Артемия Булатова с Молодовым. С. 4.
- ⁸⁴ Там же.

- ⁸⁵ *Сакович А.Г.* Русский настенный лубочный театр XVIII—XIX вв. // *Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени*. М., 1983. С. 48.
- ⁸⁶ *Bowlit J.* Art and Violence. P. 60.
- ⁸⁷ *Ibid.* P. 59.
- ⁸⁸ Национальные языковые тропы и основанные на них визуальные соглашения не всегда совпадали. Так, овца в русском языке символ покорности, а в английском — глупости; для русского крестьянина коза это резвость, для британца — злобность.
- ⁸⁹ *Даль В.* Толковый словарь. Т. 1. С. 1672—1673.
- ⁹⁰ *Ростопчин Ф.В.* Сочинения Ростопчина (графа Федора Васильевича). СПб., 1853. С. 14.
- ⁹¹ Смесь // *Сын Отечества*. 1813. Ч. 3, № 1. С. 39; № 2. С. 96.
- ⁹² Цит. по: *Сидоров Н.П.* «Сын Отечества». С. 142.
- ⁹³ *Верещагин В.А.* Русская карикатура. [Т. 2]. Отечественная война (Теребенев, Венецианов, Иванов). СПб., 1912. С. 38.
- ⁹⁴ Смесь // *Сын Отечества*. 1813. Ч. 3, № 2. С. 90, 92; Ч. 4, № 8. С. 94.
- ⁹⁵ Анекдоты нынешней войны или ясное изображение мужества, великодушия, человеколюбия, привязанности к Богу, вере и государю российского народа; трусости, подлости, бесчеловечия, безсмыслия, зверства и непримиримого коварства французов. СПб., 1813.
- ⁹⁶ *Ростопчин Ф.В.* Ох, французы! С. 270.
- ⁹⁷ *Даль В.* Толковый словарь. Т. 2. С. 141.
- ⁹⁸ Там же. С. 1240.
- ⁹⁹ *Даль В.* Толковый словарь. Т. 3. С. 1148.
- ¹⁰⁰ Там же. С. 1341—1342.
- ¹⁰¹ При возникновении противоречия между «видением» и «знанием» художники эпохи Просвещения доверялись знанию (*Знамеровская Т.* Проблемы кватроченто и творчество Мазаччо. Л., 1975. С. 153).
- ¹⁰² *Черкесова Т.В.* Политическая графика эпохи Отечественной войны 1812 г. и ее создатели. С. 42.
- ¹⁰³ Фиксируя специфику этого явления, оксфордский «Путеводитель по искусству» утверждает, что «живописные» сцены далеки от идиллии и безмятежности (то есть не соотносились с понятием «прекрасное») и не вызывали у зрителя благоговейного трепета (то есть не были «возвышенны»). См.: *Путеводитель по искусству* / Под ред. Я. Чилверса. М., 2004. С. 217.
- ¹⁰⁴ *Мокрицкий А.* Воспоминания об А.Г. Венецианове и учениках его // *Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников*. М.; Л., 1931. С. 59.
- ¹⁰⁵ Там же. С. 60.
- ¹⁰⁶ *Du Maurier G.* Social Pictorial Satire. London; New York, 1898; *Grand-Carteret J.* Napoléon en images: (estampes anglaises). Paris, 1895; *Broadly A.M.* Napoleon in Caricature, 1795—1821. London, 1911. Vol. 1—2; *Hogarth and English Caricature* / Ed. F.D. Klingender. London, 1944; *L'Anti-Napoléon: Caricatures et satires du Consulat à l'Empire*. Paris, 1996; *Donald D.* The Age of Caricature: Satirical Prints in the Reign of George III. New Haven, 1996; *Hallett M.* The Spectacle of Difference: Graphic Satire in the Age of Hogarth. New Haven, 1999; *Semmel S.* Napoleon and the British. New Haven, 2004.

¹⁰⁷ Norris S. A War of Images: Russian Popular Prints, Wartime Culture, and National Identity, 1812—1945. DeKalb, 2006. P. 203.

¹⁰⁸ Kornblatt J.O. The Cossack Hero in Russian Literature: A Study in Cultural Mythology. Madison, 1992.

¹⁰⁹ Я не согласна с утверждением С. Норриса, что уже в ходе войны 1812 г. в визуальном пространстве обнаруживаются признаки триады «православие, самодержавие и народность» (Norris S. A War of Images. P. 13).

¹¹⁰ Jenks A.L. Russia in a Box. DeKalb, 2005. P. 5.

¹¹¹ Долгорукий И.М. Журнал путешествия из Москвы в Нижний 1813 г. М., 1870. С. 31.

¹¹² Bowl J. Art and Violence. P. 59.

¹¹³ Mirzoeff N. The Multiple Viewpoint: Diaspora and Visual Culture // The Visual Culture Reader / Ed. N. Mirzoeff. London; New York, 2002. P. 209.

¹¹⁴ Лотман Ю.М. Иконическая риторика // Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М., 1999. С. 81.

¹¹⁵ Амбодик-Максимович Н.М. Емвлемы и символы избранные, на российский, латинский, французский, немецкий и аглицкий языки преложенные, прежде в Амстердаме, а ныне во граде св. Петра напечатанные, умноженные и исправленные. СПб., 1788.

¹¹⁶ Графическая версия данного сюжета была впервые предложена И. Теребевым еще в 1805 г. Но тогда рисунок с описанием подвига назывался не «Русский Сцевола», а «Муций Сцевола». В 1812 г. он был использован художником как образец преданности России и стал стимулом для создания соответствующего анекдота (Руской Сцевола // Сын Отечества. 1812. Ч. 1, № 4. С. 141—142).

¹¹⁷ Landes J.B. Visualizing the Nation: Gender, Representation and Revolution in Eighteenth-Century France. Ithaca, 2001. P. 62.

¹¹⁸ Бычков В.В. Духовно-эстетические основы русской иконы. С. 157.

¹¹⁹ Лубок-Bilderbogen. С. 42.

¹²⁰ Швырев А.В. Иллюстрированная история карикатуры с древнейших времен до наших дней. СПб., 1903. С. 116.

¹²¹ [Свиньин П.П.] Великан и карлица // Отечественные записки. 1819. С. 325.

¹²² [Свиньин П.П.] Там же. С. 323.

¹²³ Клейн И. Пути культурного импорта. С. 23.

¹²⁴ Мускатблит Ф. Предисловие. С. IV.

¹²⁵ «Крючок — чарка, чапаруха, выпивка вина; при откупках чарка, на ручке крючком, висела на ендове (широкий сосуд с отливом или носком для разливки питей), и покупатель сам черпал» (Даль В. Толковый словарь. Т. 2. С. 532).

¹²⁶ «Тычок — суб. кабак» (Даль В. Толковый словарь. Т. 4. С. 886).

¹²⁷ Герб Российской империи на фасаде питейного заведения. — Е.В.

¹²⁸ «Благоразумие — рассудительность в словах и поступках; житейская мудрость; полезная осторожность и расчетливость» (Даль В. Толковый словарь. Т. 1. С. 229).

¹²⁹ Bowl J. Art and Violence. P. 59.

¹³⁰ Сакович А.Г. Русский настенный лубочный театр XVIII—XIX вв. С. 44—61.

¹³¹ Лотман Ю.М. Художественная природа русских народных картинок // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 482—493.

¹³² Анекдоты // Сын Отечества. 1812. Ч. 1, № 7. С. 38—39.

¹³³ Даль В. Толковый словарь. Т. 1. С. 597.

¹³⁴ Черкесова Т.В. Политическая графика эпохи Отечественной войны 1812 г. и ее создатели. С. 18.

¹³⁵ Екатерина II. Выборные российские пословицы. СПб., 1783.

¹³⁶ Ледовских Н.П. «Философствование» как феномен обыденного сознания // Петербург на философской карте мира. СПб., 2003. Вып. 2. С. 111.

¹³⁷ [Снегирев И.] Русская народная галерея. С. 92.

¹³⁸ Бочина Т.Г. Запретительно-побудительная пословица // Ученые записки Казанского университета. Сер. Гуманитарные науки. 2005. Т. 147, кн. 2. С. 23.

¹³⁹ Некрылова А.Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII — начало XX в. 2-е изд. Л., 1988. С. 56.

¹⁴⁰ Цит. по: Варшавский Л. Иван Иванович Теребев, 1780—1815. М., 1950. С. 22.

¹⁴¹ Танцы Наполеоновы // Восточные известия. 1813. № 1. С. 3—4.

¹⁴² Черкесова Т.В. Политическая графика эпохи Отечественной войны 1812 г. и ее создатели. С. 19.

¹⁴³ Schapiro M. Words, Script, and Pictures: Semiotics of Visual Language. New York, 1996. P. 5.

Глава 4. «Свой лучше распознает своего»

¹ Дмитриев М. Главы из воспоминаний моей жизни. М., 1998. С. 85.

² Розин В.М. Визуальная культура и восприятие: Как человек видит и понимает мир. 2-е изд. М., 2004. С. 149.

³ Глинка Ф. О необходимости иметь Историю Отечественной 1812 г. войны // Русский вестник. 1815. Ч. 4. С. 25—49.

⁴ Чувство Россиянина / С.С. // Восточные известия. 1813. № 48, прибавление.

⁵ Прогулка в Академию художеств // Сын Отечества. 1814. Ч. 18, № 50. С. 210.

⁶ Свиньин П.П. Картины России и быт разноплеменных ее народов из путешествий П.П. Свиньина, изданные И. Делаacroa с портретом автора. Ч. 1, содержащая 40 гравюр на стали. СПб., 1839. С. XI.

⁷ Svinine P. Sketches of Russia Illustrated with Fifteenth Engravings. London, 1814.

⁸ Atkinson J., Walker J. A Picturesque Representation of the Manners, Customs and Amusement of the Russians in One Hundred Colored Plates with Accurate Explanation of Each Plate in English and French in Three Volumes. London, 1803. Vol. 1. P. 2.

⁹ Воины-земледельцы // Русский вестник. 1813. Ч. 1, № 1. С. 107.

¹⁰ Воины-земледельцы. С. 107; Мерзляков А.Ф. Речь, произнесенная в первое заседание Общества после изгнания неприятелей // Труды Общества любителей русской словесности. 1816. Ч. 5. С. 17.

¹¹ [Известия из Астрахани] // Восточные известия. 1813. № 2. С. 12.

¹² Прядильщиков Ф.А. Летопись губернского города Перми // Календарь Пермской губернии на 1884. Пермь, 1883. Прил. С. 19. А еще через несколько лет военные карикатуристы были хорошо забыты. О них вспомнили лишь спустя сорок лет. В 1855 г., уже в других политических условиях, по сохранившимся у сыновей Теребенева медным доскам в литографии Г. Граншеля был отпечатан альбом «Наполеон. Воспоминания 1812—1815 гг.». В условиях поражения и упаднических настроений карикатура двенадцатого года использовалась властью как психотерапев-

тическое средство. Сатирические рисунки как свидетели былой славы снова стали выставляться в витринах лавок и магазинов. По заверению Г. Данилевского, «с утра до позднего вечера перед ними толпился народ, живо реагируя на изображенные в карикатурах сцены» (*Данилевский Г.* Теребеневиские карикатуры 1812 г. // Санкт-Петербургские ведомости. 1855. № 284). Забытое имя Теребенева вновь стало известным и даже включенным в сокровищницу русской культуры. Для идентичности важно постоянное возвращение к учрежденному оригиналу, при этом именно это возвращение к одному и тому же позволяет проводить идеологическую работу с ним — производить операции замещения, ставить одно вместо другого. Теперь карикатура должна была напомнить современникам о славных деяниях их дедов и заставить их почувствовать общую ответственность за поражение.

¹³ [Известия из Астрахани] // Восточные известия. 1813. № 2. С. 10.

¹⁴ Специально об этом см.: *Вишленкова Е.А.* Утраченная версия войны и мира: Символика Александровской эпохи // *Ab Imperio*. 2004. № 2. С. 171—210.

¹⁵ «Вид Триумфальных ворот в С.-Петербурге 31 июля 1814 года» И. Иванова, «Торжественный въезд в Париж Императора Александра Первого и Великого Князя Константина Павловича и короля Прусского Вильгельма III и союзных войск» и «Вступление союзников в Париж» неизвестного художника.

¹⁶ *Пуцко В.Г.* Митрополит Евгений Болховитинов об Отечественной войне 1812 г. // М.И. Кутузов и русская армия на втором этапе Отечественной войны 1812 г. Малоярославец, 1995. С. 143.

¹⁷ *Дуров В.* Награды 1812 года // Родина. 2002. № 8. С. 109.

¹⁸ НА РГ. Ф. 92. Оп. 1. Д. 1982. «О вновь учрежденной медали». 1826.

¹⁹ *Попова И.* Аллегии русской славы: Отечественная война 1812 г. в произведениях фарфора, выпущенных на Петербургском фарфоровом заводе в первой трети XIX в. // Мир музея. 1993. № 4 (132). С. 30—32.

²⁰ *Попова И.* Аллегии русской славы. С. 32.

²¹ *Веселова Н.* Вдова Тучкова-четвертого // Родина. 2002. № 8. С. 133.

²² *Амросий [Протасов А.И.]* Слово на вступление последнего полка Тульского ополчения в город Тулу, командуемого Его Сиятельством, генерал-майором [...] А.Ф. Щербатовым [...], проповеданное в Тульском Успенском кафедральном соборе преосвященным Амвросием, епископом Тульским и Белевским [...], октября 16 дня 1814 г. М., 1814. С. 9.

²³ *Habermas J.* A Berlin Republic: Writings on Germany. Lincoln, 1997. P. 172—173.

²⁴ Об идеологии правительства Александра I после войны 1812 г. см.: *Вишленкова Е.А.* Война и мир и русское общество в правление Александра I // Миротворчество в России: Церковь. Политики. Мыслители / Под ред. Е.Л. Рудницкой. М., 2003. С. 160—195.

²⁵ *Faber du Faur de G.* Campagne de Russie 1812. D'après le journal illustré d'un témoin oculaire avec introduction par Armand Dayot. Paris, 1831.

²⁶ *Амросий [Протасов А.И.]* Слово на вступление последнего полка Тульского Ополчения в город Тулу. С. 13—14.

²⁷ Цит. по: *Турчин В.С.* Александр I и неоклассицизм в России: Стиль империи или империя как стиль. М., 2001. С. 406.

²⁸ *Филарет [Дроздов В.М.]*, архимандрит. Слово по освящении Храма во имя святой Живоначальной Троицы, в доме [...] князя Александра Николаевича Голицына, говоренное [...] октября 1 дня 1812 г. СПб., 1812. С. 2.

²⁹ *Шукуров Ш.М.* Образ храма. Imago Templi. М., 2002. С. 352, 370.

³⁰ *Витберг А.Л.* Записки строителя храма Христа Спасителя в Москве // Турчин В.С. Александр I и неоклассицизм в России. С. 489.

³¹ Избранные черты и анекдоты государя императора Александра I, избавителя и миротворца Европы. М., 1826. С. 18.

³² *Буслаев Ф.* Иллюстрация стихотворений Державина // Буслаев Ф. Мои досуги. Собранные из периодических изданий мелкие сочинения. М., 1886. Ч. 2. С. 71.

³³ Чувство Россиянина.

³⁴ Отрывок из письма одного путешественника, бывшего во Франции // Сын Отечества. 1813. Ч. 4, № 12. С. 269.

³⁵ *Каганович А. И.И.* Теребенева. М., 1956. С. 141.

³⁶ Об истории его создания см.: *Толстой Ф.П.* Записки графа Федора Петровича Толстого / Сост. Е.Г. Горохова, А.Е. Чекунова. М., 2001. С. 163.

³⁷ *Воробьев Т.И.* Памятники Отечественной войны 1812 г. в Москве и Ленинграде // 1812 год: К 150-летию Отечественной войны. М., 1962. С. 270.

³⁸ *Крылов М.Г.* Разсуждение об изменениях вкуса и о духе современных художников. СПб., 1825. С. 3.

³⁹ *Sahlins M.* Islands of History. Chicago, 1985. P. 35—50.

⁴⁰ *Сдвижков Д.* Империя в наполеоновском наряде: восприятие французского неоклассицизма в Российской империи // Imperium inter pares: Роль трансферов в истории Российской империи [1700—1917]. М., 2010. С. 91.

⁴¹ *Рамазанов Н.* Материалы для истории художеств в России. М., 1863. Кн. 1. С. 11—12.

⁴² *Кириченко Е.И.* Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII — начала XX в. М., 1997. С. 12.

⁴³ *Филарет.* Слова и речи синодального члена Филарета, митрополита Московского. 2-е изд., доп. М., 1848—1861. Ч. 1—3.

⁴⁴ *Коростин А.Ф.* Начало литографии в России, 1816—1818. М., 1943. С. 60—61.

⁴⁵ [Свиньин П.П.] Третье письмо в Москву. Об изобретателе Кукине // Отечественные записки. 1818. С. 224.

⁴⁶ Декабристы: поэзия, драматургия, проза, публицистика, литературная критика / Сост. В. Орлов. М.; Л., 1951. С. 562.

⁴⁷ [Гнедич В.И.] Письмо издателя к Его Высокопревосходительству И.И. Дмитриеву о выставке в Академии художеств // Отечественные записки. 1821. Ч. 7, № 17. С. 388.

⁴⁸ *Савинов А.Н.* Художник Венецианов. М.; Л., 1949. С. 100; *Алексеева Т.В.* Художники школы Венецианова. М., 1958. С. 51.

⁴⁹ *Попов В.А.* Русский фарфор. Частные заводы: [альбом]. Л., 1980. С. 56.

⁵⁰ Волшебный фонарь, или Зрелище С.Петербургских расхожих продавцов, мастеров и других простонародных промышленников, изображенных верною кистию в настоящем их наряде и представленных разговаривающими друг с другом соответственно каждому лицу и званию. СПб., 1817—1818 (Тип. Плавильщикова).

⁵¹ *Алексеева Т.В.* Художники школы Венецианова. С. 51.

⁵² *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. 4-е изд. СПб., 1914. Т. 3. С. 1341—1342.

- ⁵³ *Даль В.* Толковый словарь. Т. 2. С. 1789.
- ⁵⁴ Волшебный фонарь. № 2. С. 22.
- ⁵⁵ Там же.
- ⁵⁶ Волшебный фонарь. № 4. С. 41.
- ⁵⁷ Волшебный фонарь. № 6. С. 68.
- ⁵⁸ Там же. С. 44.
- ⁵⁹ *Svinine P.* Sketches of Russia. P. III, 47.
- ⁶⁰ *Иль-Падо.* О русском художнике Тарасе // Отечественные записки. 1823. Ч. 14, № 36. С. 131.
- ⁶¹ Волшебный фонарь. № 10. С. 152.
- ⁶² Волшебный фонарь. № 8. С. 116.
- ⁶³ Волшебный фонарь. № 2. С. 27.
- ⁶⁴ Описание Ладожского озера // Новые ежемесячные сочинения. 1786. Ч. 1, июль. С. 33.
- ⁶⁵ Центральная Азия в составе Российской империи / Ред. С.Н. Абашин, Д.Ю. Арапов, Н.Е. Бекмаханова. М., 2008. С. 13.
- ⁶⁶ *Дмитриев В.А.* Предисловие // Георги И.-Г. Описание всех обитающих в Российском государстве народов, их житейских обрядов, обыкновений, одежд, жилищ, упражнений, забав, вероисповеданий и других достопамятностей. СПб., 2005. С. 28.
- ⁶⁷ *Токарев С.А.* История русской этнографии: (дооктябрьский период). М., 1966. С. 105.
- ⁶⁸ *Черкесова Т.В.* Политическая графика эпохи Отечественной войны 1812 г. и ее создатели // Русское искусство XVIII — первой половины XIX в.: материалы и исследования. М., 1971. С. 16.
- ⁶⁹ *Knight N.* From Entertainment to Artifact: The Study of Russian Folklore (1760—1820) (unpublished manuscript)
- ⁷⁰ Цит. по: *Алексеева Т.В.* Художники школы Венецианова. С. 43—45.
- ⁷¹ *Алексеева Т.В.* Художники школы Венецианова. С. 33.
- ⁷² *Аленов М.М.* Образ пространства в живописи «б la natura»: К вопросу о природе венециановского жанризма // Советское искусствознание. 1983. М., 1984. Вып. 1. С. 130.
- ⁷³ [*Свиньин П.П.*] Выставка в Императорской Академии художеств // Отечественные записки. 1827. Ч. 32, № 91. С. 316.
- ⁷⁴ *Алексеева Т.В.* Художники школы Венецианова. С. 29.
- ⁷⁵ *Яновский Н.М.* Новый словотолкователь, расположенный по алфавиту, содержащий разныя в Российском языке встречающиеся иностранные речения и технические термины, значение которых не всякому известно. СПб., 1806. Ч. 3. С. 15.
- ⁷⁶ *Свиньин П.П.* Картины Венецианова // Отечественные записки. 1824. Ч. 18, № 48. С. 164.
- ⁷⁷ Термин «народность» впервые был употреблен П.А. Вяземским в 1819 г. (Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899. Т. 1. С. 357).
- ⁷⁸ *Мокрицкий А.* Воспоминания об А.Г. Венецианове и учениках его // Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников. М.; Л., 1931. С. 66.
- ⁷⁹ Цит. по: *Алексеева Т.В.* Художники школы Венецианова. С. 45—46.
- ⁸⁰ *Алексеева Т.В.* Художники школы Венецианова. С. 35.

- ⁸¹ *Алексеева Т.В.* Художники школы Венецианова. С. 3.
- ⁸² *Алексеева Т.В.* Художники школы Венецианова. С. 43.
- ⁸³ *Кувата И. А.Г.* Венецианов и П.А. Федотов в русской художественной традиции: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2005. С. 6.
- ⁸⁴ Письмо Венецианова в Общество поощрения художников. 1828 г. // Искусство. 1940. № 3. С. 123.
- ⁸⁵ *Свиньин П.П.* Картины Венецианова. С. 163—164.
- ⁸⁶ [*Свиньин П.П.*] Выставка в Императорской Академии художеств // Отечественные записки. 1827. Ч. 32, № 91. С. 316.
- ⁸⁷ *Хромов О.Р.* Русская лубочная книга XVII—XIX вв.: Исследования по истории книжной культуры и техники производства. М., 1998. С. 139.
- ⁸⁸ *Хромов О.Р.* Русская лубочная книга XVII—XIX вв. С. 140—141.
- ⁸⁹ До исследования Н. Гончаровой эта карикатура приписывалась И. Теребенеу.
- ⁹⁰ *Schierle I.* «Syn otecestva»: «Der wahre Patriot» // Russische Begriffsgeschichte der Neuzeit / Ed. P. Thiergen. Köln, 2006. P. 347—367.
- ⁹¹ [*Снегирев И.*] Русская народная галерея, или лубочные картинки // Отечественные записки. 1822. № 30 (октябрь). С. 91.
- ⁹² *Некрылова А.* Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII — начало XX века. 3-е изд., доп. и испр. СПб., 2004. С. 134.
- ⁹³ Русское искусство в Эрмитаже: Знаменитые и забытые мастера XIX — первой четверти XX века. СПб., 2007. С. 41.
- ⁹⁴ Отечественная война и русское общество: юбилейное изд., 1812—1912 / Ред. А.К. Джигелегов, С.П. Мельгунов, В.И. Пичета. М., 1912. Т. 5. Вклейка между С. 192 и 193.
- ⁹⁵ *Булгаковский Д.Г.* Народные карикатуры-картинки, вышедшие в Отечественную войну. С их общей характеристикой. СПб., 1912. С. 6.
- ⁹⁶ *Яновский Н.М.* Новый словотолкователь. Ч. 3. С. 220.
- ⁹⁷ Отечественная война и русское общество. Т. 5. С. 173.
- ⁹⁸ Там же. С. 182.
- ⁹⁹ *Некрылова А.* Русские народные городские праздники. СПб., 2004. С. 7.
- ¹⁰⁰ Цит. по: *Некрылова А.* Русские народные городские праздники. СПб., 2004. С. 136.
- ¹⁰¹ *Певзнер В.* Английское в английском искусстве. СПб., 2004.
- ¹⁰² *Шалапин Ф.И.* Страницы из моей жизни // Федор Иванович Шалапин. М., 1957. Т. 1. С. 42.
- ¹⁰³ *Norris S.M.* A War of Images: Russian Popular Prints, Wartime Culture, and National Identity, 1812—1945. DeKalb, 2006. P. 7.
- ¹⁰⁴ *Hilton A.* Russian Folk Art. Bloomington, 1995. P. 125.
- ¹⁰⁵ *Jenks A.L.* Russia in a Box: Art and Identity in an Age of Revolution. DeKalb, 2005. P. 8.
- ¹⁰⁶ *Hilton A.* Russian Folk Art. P. 123.
- ¹⁰⁷ *Церетелли Н.* Русская крестьянская игрушка. М., 1933. С. 135—136.
- ¹⁰⁸ *Hilton A.* Russian Folk Art. P. XVI.
- ¹⁰⁹ *Селиванов А.В.* Фарфор и фаянс Российской империи. Прибавление второе. Владимир, 1906. С. 16—19.

- ¹¹⁰ *Боруцкий В.* Кустарное производство лакированных вещей из папье-маше // Кустарная промышленность России: разные промыслы. СПб., 1913. Т. 2. С. 502.
- ¹¹¹ *Хромов О.Р.* Русская лубочная книга XVII—XIX вв. С. 140.
- ¹¹² *Боруцкий В.* Кустарное производство лакированных вещей из папье-маше. С. 501.
- ¹¹³ *Верецагин В.* Русская жизнь в эпоху Отечественной войны // Русская жизнь в эпоху Отечественной войны: выставка гравюр и рисунков. СПб., 1912. С. 5—38.
- ¹¹⁴ *Булочкин Н., Селиверстова С.* Мемориальное стекло и фарфор // Декоративное искусство СССР. 1962. № 9. С. 4.
- ¹¹⁵ *Фонарь проекционный (волшебный) / А.Г.* // Энциклопедический словарь / Изд. Ф.А. Брокгауз и И.А. Ефрон. СПб., 1902. Т. XXXVI (71). С. 221.
- ¹¹⁶ *Weynants T.* Early Visual Media Archeology. URL: <http://users.telenet.be/thomasweynants/phantasmagorie-opaque-hauch.html>. Последнее посещение 01.08.2010.
- ¹¹⁷ Санкт-Петербургские ведомости. 1775. № 61.
- ¹¹⁸ Санкт-Петербургские ведомости. 1790. № 48. Ст. 790
- ¹¹⁹ Санкт-Петербургские ведомости. 1794. № 37. Ст. 868.
- ¹²⁰ Русский фарфор в Эрмитаже: Альбом. Л., 1973. С. 23.
- ¹²¹ Декоративные фарфоровые вазы и дворцовые парадные сервизы первой трети XIX века (из собрания Государственного Русского музея): Каталог выставки. Л., 1989.
- ¹²² Фарфор в России XVIII—XIX веков: Завод Гарднера: [Альбом] / Сост. Е. Иванова. СПб., 2003.
- ¹²³ Русский фарфор в Эрмитаже. С. 23.
- ¹²⁴ *Грабарь И.* История русского искусства. М., 1914. Т. 5: Скульптура. С. 274.
- ¹²⁵ Русский фарфор в Эрмитаже. С. 21.
- ¹²⁶ *Попов В.А.* Русский фарфор. С. 56.

Глава 5. «Русское в искусстве» или «русское искусство»?

- ¹ [Художник Н...] Письмо к издателю // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1, № 4. С. 341.
- ² Прогулка в Академию художеств // Сын Отечества. 1814. Ч. 18, № 50. С. 176.
- ³ Прогулка в Академию художеств. С. 214.
- ⁴ Прогулка в Академию художеств. С. 214.
- ⁵ *Эрст С.Р.* «Журнал изящных искусств». 1807. СПб., [1900-е].
- ⁶ *Ковалева Л., Резетин П.* Предисловие // Свинын П. Американские дневники и письма (1811—1813). М., 2005. С. 6.
- ⁷ *Делакроа И.* Предисловие издателя // Свинын П.П. Картины России и быт разноплеменных ее народов из путешествий П.П. Свинына, изданные И. Делакроа с портретом автора. Ч. 1, содержащая 40 гравюр на стали. СПб., 1839. С. II.
- ⁸ *Свинын П.П.* Открытие Академии художеств и чрезвычайное оной собрание // Отечественные записки. 1820. Ч. 4, № 6. С. 271.
- ⁹ *Пиль Р. де.* Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях живописцев, и Примечание о портретах / [Пер. с фр. и итал. А.М. Ивановым]. СПб., 1789. С. 137.

- ¹⁰ *Пиль Р. де.* Понятие о совершенном живописце. С. 138.
- ¹¹ [Свинын П.П.] Выставка в Императорской Академии художеств // Отечественные записки. 1827. Ч. 32, № 90. С. 130.
- ¹² [Свинын П.П.] Первое письмо из Москвы. Частные библиотеки, Галереи, разные Кабинеты и русские художники / П.С. // Отечественные записки. 1820. Ч. 1, № 2. С. 238.
- ¹³ *Иль-Радо.* О русском художнике Тарасе // Отечественные записки. 1823. Ч. 14, № 36. С. 131—132.
- ¹⁴ *Лансере Н.* Захаров и его Адмиралтейство // Старые годы. 1911. Декабрь. С. 62.
- ¹⁵ *Рамазанов Н.* Материалы для истории художеств в России. М., 1863. Кн. 1. С. 295.
- ¹⁶ *Эрст С.Р.* «Журнал изящных искусств». 1823—1825. СПб., 1913. С. 5.
- ¹⁷ Объявления // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1, № 6. С. 431.
- ¹⁸ Там же.
- ¹⁹ Там же. С. 432.
- ²⁰ *Эрст С.Р.* «Журнал изящных искусств». 1823—1825. С. 16.
- ²¹ [Григорович В.И.] Науки и искусства // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1, № 1. С. 10.
- ²² *Григорович В.И.* Ответ Издателя // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1, № 4. С. 345.
- ²³ [Григорович В.И.] О выставке произведений в Императорской Академии художеств // Журнал изящных искусств. 1825. Ч. 2, № 1. С. 40.
- ²⁴ [Григорович В.И.] Науки и искусства. С. 1.
- ²⁵ Там же. С. 7.
- ²⁶ [Григорович В.И.] Обычаи, обряды и костюмы древних и новых народов // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1, № 1. С. 27.
- ²⁷ [Григорович В.И.] Науки и искусства. С. 8.
- ²⁸ [Григорович В.И.] Обычаи, обряды и костюмы древних и новых народов. С. 25.
- ²⁹ *Пиль Р. де.* Понятие о совершенном живописце. С. 130.
- ³⁰ [Григорович В.И.] О состоянии художеств в России // Северные цветы: Альманах на 1826 г. / Сост. барон Дельвиг. СПб., 1827. С. 25.
- ³¹ *Григорович В.И.* Новые произведения Художеств // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1, № 5. С. 426—427.
- ³² *Григорович В.И.* Новые произведения Художеств. С. 427.
- ³³ [Григорович В.И.] О выставке произведений в Императорской Академии художеств. С. 54.
- ³⁴ [Григорович В.И.] О выставке произведений в Императорской Академии художеств. С. 54.
- ³⁵ Цит. по: *Гончарова Н.Н.* Рисунки Тропинина // Василий Андреевич Тропинин: Исследования, материалы. М., 1982. С. 162.
- ³⁶ [Григорович В.И.] О выставке произведений в Императорской Академии художеств. С. 46.
- ³⁷ Важные художественные новости // Журнал изящных искусств. 1825. Ч. 2, № 2. С. 74.

- ³⁸ [Художник Н...] Письмо к издателю. С. 340.
- ³⁹ Письмо А.Н. Оленина // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1, № 3. С. 318 (примеч.).
- ⁴⁰ [Художник Н...] Письмо к издателю. С. 341.
- ⁴¹ Там же.
- ⁴² Там же.
- ⁴³ Григорович В.И. Ответ Издателя // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1. № 4. С. 344.
- ⁴⁴ Там же. С. 345.
- ⁴⁵ Там же.
- ⁴⁶ [Григорович В.И.] О состоянии художеств в России. С. 65.
- ⁴⁷ Григорович В.И. Ответ Издателя. С. 347.
- ⁴⁸ Очевидно, промедления были связаны с «церковным заговором» против А.Н. Голицына. См. об этом: Кондаков Ю.Е. Духовно-религиозная политика Александра I и русская православная оппозиция (1802—1825). СПб., 1998; *Его же*. Архимандрит Фотий (1792—1838) и его время. СПб., 2000; Минаков А.Ю. Охранитель народной нравственности, православный консерватор М.Л. Магницкий // Исторический вестник. М.; Воронеж, 2000. № 3/4. С. 196—229.
- ⁴⁹ [Художник О...] Письмо к Издателю // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1, № 6. С. 525.
- ⁵⁰ [Художник О...] Письмо к Издателю. С. 521—523.
- ⁵¹ Там же. С. 523.
- ⁵² [Григорович В.И.] Разные известия и объявления // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1, № 6. С. 529.
- ⁵³ Толстой Ф. Письмо к издателю [от 18 декабря 1824 г.] // Журнал изящных искусств. 1825. Ч. 2, № 2. С. 59.
- ⁵⁴ Там же.
- ⁵⁵ [Свинын П.П.] Выставка в Императорской Академии художеств. Ч. 32, № 90. С. 131.
- ⁵⁶ Турчин В.С. Александр I и неоклассицизм в России: стиль империи или империя как стиль. М., 2001. С. 209.
- ⁵⁷ НА РГ. Ф. 87. Оп. 1. Д. 1388. Д. 19.
- ⁵⁸ Молева Н., Белютин Э. Русская художественная школа первой половины XIX в. М., 1963. С. 226.
- ⁵⁹ Там же. С. 221.
- ⁶⁰ Отчет Общества поощрения художников, читанный в Собрании онаго 27 февраля 1824 г. членом-казначеем Общества // Журнал изящных искусств. 1823. № 6. С. 505 (журнал выходил с опозданием, поэтому последние книжки за 1823 год публиковались в течение 1824 г.).
- ⁶¹ Отчет Комитета Общества поощрения художников за 1824 год, представленный Обществу в полном собрании онаго 5 мая сего 1825 г. // Журнал изящных искусств. 1825. Ч. 3, № 3. С. 59.
- ⁶² Художественные материалы стоили весьма дорого. В 1796 г., например, маленький ящик красок стоил 1 рубль, а большой — 2 рубля. Разведенные краски появились в петербургской продаже лишь в 1794 г. Семь бутылочек обходились в 5 руб. 50 коп. (Санкт-Петербургские ведомости. 1794. № 21. Ст. 485).

- ⁶³ Действия Общества поощрения художеств // Отечественные записки. 1822. Ч. 10, № 25. С. 284.
- ⁶⁴ Действия Общества поощрения художеств. С. 284.
- ⁶⁵ Вишленкова Е.А. Заботясь о душах подданных: Религиозная политика в России первой четверти XIX в. Саратов, 2002.
- ⁶⁶ Цит. по: Молева Н., Белютин Э. Русская художественная школа первой половины XIX в. С. 221.
- ⁶⁷ [Свинын П.П.] Сибиряков, природный стихотворец // Отечественные записки. 1819. С. 96.
- ⁶⁸ Люзебринк Х.-Ю. Цивилизация // Мир Просвещения: исторический словарь / Под ред. В. Ферроне и Д. Роша. М., 2003. С. 179.
- ⁶⁹ Свинын П.П. Блага Природы или Природа Наставница // Отечественные записки. 1818. Ч. 1. С. 237—252.
- ⁷⁰ [Свинын П.П.] Третье письмо в Москву. О изобретателе Кукине // Отечественные записки. 1818. С. 224.
- ⁷¹ Турчин В.С. Александр I и неоклассицизм в России. С. 145.
- ⁷² [Свинын П.П.] Выставка в Императорской Академии художеств. Ч. 32, № 90. С. 132.
- ⁷³ [Свинын П.П.] Сибиряков, природный Стихотворец. С. 95.
- ⁷⁴ [Свинын П.П.] Первое письмо из Москвы. С. 234.
- ⁷⁵ Там же. С. 236—237.
- ⁷⁶ [Свинын П.П.] Шубин, Казаманов и Немилов, художники достойные покровительства // Отечественные записки. 1820. Ч. 3, № 6. С. 83.
- ⁷⁷ [Свинын П.П.] Третье письмо в Москву. С. 221.
- ⁷⁸ [Свинын П.П.] Русский Художник, совершивший путешествие к Святым Местам // Отечественные записки. 1822. Ч. 11, № 28. С. 246.
- ⁷⁹ [Свинын П.П.] Приключения Суханова, русаго природного ваятеля // Отечественные записки. 1818. Ч. 1. С. 190.
- ⁸⁰ Краткая опись предметов, составляющих Русский Музеум Павла Свинына. СПб., 1829. С. 4.
- ⁸¹ Врангель Н.Н. Иностранцы в России // Врангель Н.Н. Венок мертвым. СПб., 1913. С. 175.
- ⁸² Григорович В.И. Новые произведения Художеств. 1823. Ч. 1, № 4. С. 335.
- ⁸³ [Григорович В.И.] О выставке произведений в Императорской Академии художеств. С. 47.
- ⁸⁴ Там же. С. 77.
- ⁸⁵ [Григорович В.И.] О состоянии художеств в России. С. 21.
- ⁸⁶ Турчин В.С. Александр I и неоклассицизм в России. С. 222.
- ⁸⁷ Сборник материалов для истории Императорской Санкт-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования / Под ред. и с примеч. П.Н. Петрова. СПб., 1864. Ч.?? . С. 171.
- ⁸⁸ Важные художественные новости. С. 73.
- ⁸⁹ Отчет Общества поощрения художников. С. 505.
- ⁹⁰ Григорович В.И. Объявление // Журнал изящных искусств. 1825. Ч. 2, № 3. С. 87.

- ⁹¹ Молева Н., Белютин Э. Русская художественная школа первой половины XIX в. С. 378.
- ⁹² Григорович В.И. О выставке произведений в Императорской Академии художеств. С. 77.
- ⁹³ [Григорович В.И.] О состоянии художеств в России. С. 22.
- ⁹⁴ [Григорович В.И.] О выставке произведений в Императорской Академии художеств 1825. Ч. 2, № 1. С. 33.
- ⁹⁵ Григорович В.И. Разбор Караважовой картины: Мучение Св. Апостола Петра, находящейся в Имп. Эрмитаже // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1, № 1. С. 74—75.
- ⁹⁶ [Григорович В.И.] О состоянии художеств в России. С. 6.
- ⁹⁷ Там же. С. 26.
- ⁹⁸ Там же. С. 5.
- ⁹⁹ [Григорович В.И.] О картинах, известных под именем Каппониановых // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1, № 1. С. 54, 60.
- ¹⁰⁰ [Григорович В.И.] О состоянии художеств в России. С. 5—6.
- ¹⁰¹ Там же. С. 9.
- ¹⁰² Там же.
- ¹⁰³ [Григорович В.И.] О Кирилле Ивановиче Гловачевском и его произведениях // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1, № 3. С. 249.
- ¹⁰⁴ Грабарь И. История русского искусства. М., 1910. Т. 5: Скульптура. С. 72.
- ¹⁰⁵ [Григорович В.И.] Обычай, обряды и костюмы древних и новых народов. С. 30.
- ¹⁰⁶ [Григорович В.И.] Замечания на письмо Г.О... // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1, № 6. С. 527.
- ¹⁰⁷ [Григорович В.И.] Обычай, обряды и костюмы древних и новых народов. С. 31—32.
- ¹⁰⁸ Жабрева А.Э. «Страстный любитель точности в костюмах»: Штрихи к творческому портрету А.Н. Оленина // Российская национальная библиотека и отечественная художественная культура: Сб. статей и публикаций. СПб., 2002. Вып. 2. С. 127—135.
- ¹⁰⁹ Мокрицкий А.Н. Дневник художника А.Н. Мокрицкого. М., 1975. С. 173.
- ¹¹⁰ Имелись в виду полотна «Покорение Казани» и «Вступление на престол Царя Михаила Федоровича».
- ¹¹¹ Григорович В.И. Сведения о Григории Ивановиче Угрюмове и его произведениях // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1, № 1. С. 65.
- ¹¹² Бенуа А. Русская школа живописи. СПб., 1904. С. 25.
- ¹¹³ Там же. С. 28.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Alpers S.* The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century. Chicago: University of Chicago Press, 1983. XXVII, 273 s.
2. *Altieri C.* Canons and Consequences: Reflections on the Ethical Force of Imaginative Ideals. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1990. X, 370 p.
3. *Anthropology and the Colonial Encounter* / ed. T. Asad. London: Ithaca Press, 1973. 281 p.
4. *Atkinson J., Walker J.* A Picturesque Representation of the Manners, Customs and Amusement of the Russians in One Hundred Colored Plates: with Accurate Explanation of Each Plate in English and French. London, 1803—1804. Vol. 1—3.
5. *Baehr S. L.* The Paradise Myth in Eighteenth Century Russia. Stanford, CA: Stanford University Press, 1991. XIV, 308 p.
6. *Barkhatova E. V.* Visual Russia: Catherine II's Russia through the Eyes of Foreign Graphic Artists // *Russia Engages the World, 1453—1825* / ed. C. H. Whittaker, E. Kasinec, R. H. Davis. Cambridge, Mass., 2003. P. 72—89
7. *Bauman Z.* Allosemitism: premodern, modern, postmodern // *Modernity, Culture and «the Jew»* / ed. B. Cheyette and L. Marcus. Cambridge; Oxford, 1998. P. 143—156.
8. *Bauman Z.* Life in Fragments: Essays on Postmodern Morality. Oxford; Cambridge, Mass.: Blackwell, 1995. VI, 293 p.
9. *Bauman Z.* Modernity or ambivalence // *Theory, Culture and Society*. 1990. № 7. P. 143—169.
10. *Bauman Z.* Postmodernity: Change or menace? Lancaster: Centre for the Study of Cultural Values, 1991. II, 16 p.
11. *Becker S.* Russia Between Asia and West: The Intelligensia, Russian National Identity and the Asian Borderlands // *Central Asian Survey*. 1991. Vol. 10, № 4. P. 47—64.
12. *Beeld van de andere, vertoog over het zelf: over wilden en narren, boeren en bedelaars* / [catalogus] Dr. P. Vandenbroeck; uitg. Ministerie van de Vlaamse gemeenschap, Koninklijk museum voor schone kunsten, Antwerpen. Antwerpen: Ministerie van de Vlaamse gemeenschap, Koninklijk museum voor schone kunsten, 1987. 213 p.
13. *Bhabha H.* The Location of Culture. London: Routledge, 1994. XIII, 285 p.
14. *Bloom H.* The Western Canon: the books and school of the ages. New York: Riverhead Books, 1995 [cop. 1994]. X, 546 p.
15. *Boorstin D. J.* The Image: or, What happened to the American dream. New York: Atheneum, 1962 [cop. 1961]. 315 p.
16. *Bordo J.* Picture and Witness at the Site of the Wilderness // *Critical Inquiry*. 2000. Vol. 26, № 2. P. 224—247.
17. *Bowlit J.* Art and Violence: The Russian Caricature in the Early Nineteenth and Early Twentieth Centuries // *Twentieth Century Studies*. 1975. December (№ 13/14). P. 56—76.
18. *Breton D. L.* Des Visages: essai d'anthropologie. Paris: Éditions A.M. Métailié: Diffusion, Seuil, 1992. 327 p.
19. *Breton M. J.* La Chine en Miniature, ou choix de costumes, arts et metiers de cet empire, representes par 74 gravures, la plupart d'apres les originaux inedit du cabinet de feu M. Bertin, ministre; accompagnes de notices explicatives, historiques et litteraires. Paris, 1811. Vol. 1—6.
20. *Breton M. J.* La Russie, ou Moeurs, usages et costumes des habitans de toutes les provinces de cet empire. Ouvrage orné de... planches, représentant plus de deux cents

- sujets, gravés sur les dessins originaux et d'après nature, de M. Damame-Démartrair et Robert Ker Porter. Extrait des ouvrages anglais et allemands les plus récents. Paris, 1813. Vol. 1–6.
21. *Bringens N.-A.* Volkstümliche Bilderkunde. München: Callwey, 1982. 156 s.
 22. *Broadly A. M.* Napoleon in Caricature, 1795–1821. London; New York: John Lane: John Lane Co., 1911. Vol. 1–2.
 23. *Burke P.* Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence. London: Reaktion Books, 2001. 223 p.
 24. *Burke P.* Popular Culture in Early Modern Europe. New York: Harper & Row, 1978. 365 p.
 25. *Bushkovitch P.* The Formation of a National Consciousness in Early Modern Russia / Harvard Ukrainian Studies. 1986. Vol. 10, №3/4. P. 355–376.
 26. *Champfleury.* Histoire de la caricature au moyen âge et sous la renaissance. Paris: F. Dentu, 1871. XIX, 318 p.
 27. *Clarke E. D.* Travels in Various Countries of Europe, Asia and Africa. London, 1810–1816. Vol. 1–2.
 28. *Clifford J.* Travelling Cultures // Cultural studies / ed., and with an introduction, by L. Grossberg, C. Nelson, P. A. Treichler. New York, 1992. P. 96–116.
 29. *Cocchiara G.* The History of Folklore in Europe / translated from the Italian by J. N. McDaniel. Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues, 1981. XXV, 703 p.
 30. Colonial Ethnographies / ed. P. Pels, O. Salemink. New York: Harwood Academic Publ., 1995. 351 p. – (History and anthropology; vol. 8, issue 1/4).
 31. *Confino A.* Collective Memory and Cultural History: Problems of Method // American Historical Review. 1997. Vol. 102, № 5. P. 1386–1402.
 32. Conversion to Modernities: The Globalization of Christianity / ed. P. Van der Veer. New York: Routledge, 1996. 287 p.
 33. *Cook A. S.* Canons and Wisdoms. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993. XV, 213 p.
 34. *Cracraft J.* The Petrine Revolution in Russian Culture. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 2004. XII, 560 p.
 35. *Crary J.* Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990. 171 p.
 36. *Curzon L.* Introduction: Visual Culture and National Identity // Invisible Culture: An Electronic Journal for Visual Culture. 2003. Issue 5: Visual Culture and National Identity. http://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue_5/introduction.html (последнее посещение 10.11.2010).
 37. *Dahlstein A.* Costumes Moskovites et cries de S.-Petersbourg. Cassel, 1755.
 38. Die Interdisziplinarität der Begriffsgeschichte / herausgegeben von Gunter Scholtz. Hamburg: Meiner, 2000. 200 s.
 39. *Donald D.* The Age of Caricature: Satirical Prints in the Reign of George III. New Haven: Yale University Press, 1996. VIII, 248 p.
 40. *Donnert E.* Russia in the Age of Enlightenment / [translated from the German by Alison and Alistair Wightman]. Leipzig: Edition Leipzig, 1986. 219 p.
 41. *Du Maurier G.* Social Pictorial Satire: reminiscences and appreciations of English illustrators of the past generation, by George Du Maurier. London; New York: Harper and brothers, 1898. IV, 100 p.
 42. *Eagleton T.* The Idea of Culture. Oxford, UK; Malden, MA: Blackwell, 2000. 156 p.
 43. *Eco U. A.* Theory of Semiotics. London: Macmillan, 1977. IX, 354 p.
 44. *Edmondson L.* Putting Mother Russia in a European Context // Art, Nation and

- Gender: Ethnic Landscapes, Myths and Mother-Figures / ed. T. Cusack and S. Bhreathnach-Lynch. Aldershot, 2003. P. 53–64.
45. *Ely C.* This Meager Nature: Landscape and National Identity in Imperial Russia. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2002. XI, 278 p.
 46. Empire Speaks Out: Languages of Rationalization and Self-Description in the Russian Empire / ed. I. Gerasimov, J. Kusber and A. Semyonov. Leiden; Boston: Brill, 2009. VI, 280 p.
 47. Essai sur la Physiognomonie, destiné à faire connoître l'homme et à le faire aimer. La Haye, 1781–1803. Vol. 1–4.
 48. *Faber du Faur G. de.* Campagne de Russie 1812. D'après le journal illustré d'un témoin oculaire avec introduction par Armand Dayot. Paris, 1831. 319 p.
 49. *Fishman D. E.* Russia's First Modern Jews: The Jews of Shklov. New York: New York University Press, 1995. XIII, 195 p.
 50. *Foucault M.* Discipline and Punish / translated from the French by A. Sheridan. New York: Vintage Books, a division of Random House, 1979. 333 p.
 51. *Foucault M.* The Battle for Chastity // *Foucault M.* Politics, Philosophy, Culture: interviews and other writings, 1977–1984 / translated by A. Sheridan and others; edited with an introduction by L. D. Kritzman. New York: Routledge, 1988. P. 227–241.
 52. *Frankel Ch.* The Faith of Reason: The Idea of Progress in the French Enlightenment. New York, 1948. X, 165 p.
 53. *Freidberg A.* The Mobilized and Virtual Gaze in Modernity // The Visual Culture Reader / ed., with introductions by N. Mirzoeff. London: Routledge, 1998. P. 253–278.
 54. *Frierson C. A.* Peasant Icons: Representations of Rural People in Late Nineteenth-Century Russia. New York: Oxford University Press, 1993. X, 248 p.
 55. *Geissler C. G. H.* Mahlerische Darstellungen der Sitten Gebräuche und Lustbarkeiten bey den Russischen, Tatarischen, Mongolischen und andern Völkern in Russischen Reich. Leipzig, 1803. Vol. 1–4.
 56. *Geissler Ch. G. H., Hempel F.* Tableaux pittoresques des moeurs, des usages et des divertissemens des Russes, Tartares, Mongols et autres nations de l'empire russe. Leipzig, 1804.
 57. *Geissler Ch. G. H.* Second voyage de Pallas. Planches. Paris, 1811.
 58. *Geissler C. G. H., Richter J. G.* Strafen der Russen. Leipzig, 1805.
 59. *Geissler C. G. H.* Spiele und Belustigungen der Russen aus den niedern Volks-Klassen. Leipzig, 1805. 12 fine copperplates in contemporary handcolouring.
 60. *Geissler Ch. G. H.* Beschreibung der St. Petersburgische Hausierer heraus gegebenen Kupfer zur Erklärung der darauf abgebildeten Figuren. Leipzig, 1794.
 61. *Georgi J. G.* Bemerkungen einer Reise im Russischen Reich in den Jahren 1773 und 1774. St. Petersburg: Kayserl. Academie der Wissenschaften, 1775. Bd. 1–2.
 62. *Georgi J. G.* Beschreibung aller Nationen des Russischen Reichs, ihrer Lebensart: Religion, Gebräuche, Wohnungen, Kleidungen und übrigen Merkwürdigkeiten. St. Petersburg: Müller, 1776. Bd. 1: Nationen vom Finnischen Stamm. [4], XII, [4], 84 s.; Bd. 2: Tatarische Nationen. [4], s. 85–272; 1877. Bd. 3: Samojedische, Mandschurische und ostlichste Sibirische Nationen. [4], s. 273–396; 1780. Bd. 4: Mongolische Völker, Russen und die noch übrigen Nationen. [4], s. 397–530.
 63. *Georgi J. G.* Description de toutes les Nations de L'Empire de Russie, où l'on expose Leurs Moeurs, Religions, Usages, Habitations, Habillements et Autres Particularités Remarquables. St. Petersburg: Charles Guillaume Müller, 1776. Vol. 1: Les nations d'origine finnoise. 108 p.; Vol. 2: Les nations tatares établies dans cet empire. 228 p.; 1777. Vol. 3: Les nations samoyedes et mandshoures, et les peuples les plus orientaux de la Sibirie. 164 p.

64. *Georgi J. G.* Russland: Beschreibung aller Nationen des russischen Reiches, ihrer Lebensart, Religion, Gebräuche, Wohnungen, Kleidungen und übrigen Merkwürdigkeiten. In 2 Bd. Leipzig: im Verlage der Dykischen Buchhandlung, 1783. XII, [6], 530, [10] s.
65. *Gestwa K.* Der Blick auf Land und Leute. Eine historische Topographie russischer Landschaften in Zeitalter von Absolutismus, Aufklärung und Romantik // *Historische Zeitschrift*. 2004. Bd. 279, № 1. S. 63–125.
66. *Gleason W. J.* Moral Idealists, Bureaucracy and Catherine the Great. New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 1981. 252 p.
67. *Goffman E.* Gender Advertisements. London: Macmillan, 1979. VIII, 84 p.
68. *Gombrich E. H.* Art History and the Social Science // *Gombrich E.H.* Ideals and Idols: Essays on Values in History and Art. Oxford: Phaidon, 1979. P. 131–167.
69. *Gough K.* Anthropology: Child of Imperialism // *Monthly Review*. 1968. Vol. 19, ¹ 11. P. 12–27.
70. *Grand-Carteret J.* Napoléon en images: (estampes anglaises): (Portraits en caricatures) avec 130 reproductions d'après les originaux. Paris, 1895.
71. *Gaudio M.* Swallowing the Evidence: William Bartram and the Limits of Enlightenment / Winterthur Portfolio. Vol. 36, № 1. 2001. P. 1–17.
72. *Guillory J.* Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation. Chicago: University of Chicago Press, 1993. XV, 392 p.
73. *Habermas J.* A Berlin republic: Writings on Germany / translated by S. Rendall; introduction by P. U. Hohendahl. Lincoln, Neb.: University of Nebraska Press, 1997. 187 p.
74. *Hacking I.* The Taming of Chance. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1990. XIII, 264 p.
75. *Hallett M.* The Spectacle of Difference: Graphic Satire in the Age of Hogarth. New Haven: Published for the Paul Mellon Centre for Studies in British Art by Yale University Press, 1999. XII, 259 p.
76. *Haskell F.* History and Images: Art and Interpretation of the Past. New Haven; London: Yale University Press, 1993. X, 558 p.
77. *Helgerson R.* Camoes, Hakluyt and the Voyages of Two Nations // *Colonialism and Culture* / ed. N. B. Dirks. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992. P. 27–63.
78. *Hempel F., Geissler Ch. G. H.* Abbildung und Beschreibung der Volkerstämme und Volker unter des russischen Kaisers Alexander menschenfreundlichen Regierung. Leipzig, 1803.
79. *Herder J. G.* Ideen zur Philosophie d.r. Geschichte der Menschheit. Riga; Leipzig, 1784–1791. Bd. 1–4.
80. *Herder J. G.* Zwei Preisschriften. I. Über den Ursprung der Sprache. 2. Ursachen des gesunkenen Geschmacks bei den verschiedenen Völkern, da er geblühet. Berlin, 1789.
81. *Herder J. G., Liebeskind A. J.* Palmblätter. Erlesene morgenländische Erzählungen für die Jugend. Neue Auff. Durchgesehen v. J. A. Krummancher. Berlin; Gotha; Jena, 1788–1816. Bd. 1–4.
82. *Hilton A.* Russian Folk Art. Bloomington: Indiana University Press, 1995. XXI, 356 p.
83. *Hogarth and English Caricature* / ed. F. D. Klingender. London; New York: Transatlantic Arts, 1944. XVI, 72 p.
84. *Holmes R.* The Age of Wonder: How the Romantic Generation Discovered the Beauty and Terror of Science. London: HarperPress, 2008. xxi, 554 p.
85. *Homer W. I.* Visual Culture. A New Paradigm // *American Art*. 1998. Vol. 12, № 1. P. 6–9.
86. *Hosking G.* Russia: People and Empire, 1552–1917. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997. XXVIII, 548 p.

87. *Howard J. A.* Social Psychology of Identities // *Annual Review of Sociology*. 2000. № 26. P. 367–393.
88. *Hudson H. D.* An Unimaginable Community: The Failure of Nationalism in Russia during the Nineteenth and Early Twentieth Centuries // *Russian History*. 1999. Vol. 26, № 3. P. 299–314.
89. *Imperiology: From Empirical Knowledge to Discussing the Russian Empire* / ed. K. Matsuzato. Sapporo: Slavic Research Center: Hokkaido University, 2007. 273 p. – (Slavic Eurasian studies; № 13).
90. *Imperium inter pares: Роль трансферов в истории Российской империи (1700–1917)* / ред. М. Ауст и др. М.: Новое лит. обозрение, 2010. 392 с.
91. *Interpreting Visual Culture: Explorations in the Hermeneutics of the Visual* / ed. I. Heywood, B. Sandywell. New York: Routledge, 1999. XVIII, 260 p.
92. *Jahn H. F.* «Us»: Russians on Russianness // *National Identity in Russian Culture* / ed. S. Franklin, E. Widdis. Cambridge, 2004. P. 53–73.
93. *Jay M.* Cultural Relativism and the Visual Turn // *Journal of Visual Culture*. 2002. Vol. 1, № 3. P. 267–278.
94. *Jenks A. L.* Russia in a Box: Art and Identity in an Age of Revolution. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2005. 264 p.
95. *Kappeler A.* Russland als Vielvolkerreich: Entstehung, Geschichte, Zerfall. München: Beck, 1992. 395 s.
96. *Kelly C.* [Review] // *Revolutionary Russia*. 2008. Vol. 21, № 1. P. 92. – Book review: *Norris S.* A War of Images: Russian Popular Prints, Wartime Culture, and National Identity, 1812–1945. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2006. XIII, 277 p.
97. *Knight N.* Ethnicity, Nationality and the Masses: 'Narodnost' and Modernity in Imperial Russia // *Russian Modernity: Politics, Knowledge, Practices* / ed. D. L. Hoffman and Y. Kotsonis. New York, 2000. P. 41–64.
98. *Knight N.* Constructing the Science of Nationality: Ethnography in Mid-Nineteenth Century Russia. Ph.D. Diss.: Columbia University, 1994.
99. *Kornblatt J. O.* The Cossack Hero in Russian Literature: A Study in Cultural Mythology. Madison, Wisc.: University of Wisconsin Press, 1992. XIII, 229 p.
100. *Kress G., Van Leeuwen T.* Reading Images: The Grammar of Visual Design. London: Routledge, 1996. X, 288 p.
101. *Kruger K.* Der Blick ins Innere des Bildes. Ästhetische Illusion bei Gerhard Richter // *Pantheon*. 1995. Bd. 53. S. 149–166.
102. *Kusber J.* Grenzen der Reform im Russland Katharinas II // *Zeitschrift für historische Forschung*. 1998. Bd. 25, ¹ 4. S. 509–528.
103. *Kusber J.* Individual, Subject, and Empire. Toward a Discourse on Upbringing, Education, and Schooling in the Time of Catherine II // *Ab Imperio*. 2008. №2. P.125–156.
104. *L'Anti-Napoléon: Caricatures et satires du Consulat à l'Empire: Musée national des châteaux de Malmaison et de Bois-Préau, 30 mai – 30 septembre 1996.* Paris: Musée national des châteaux de Malmaison et de Bois-Préau: Réunion des musées nationaux, 1996. 125 p.
105. *La France et la Russie au Siècle des Lumières: relations culturelles et artistiques de la France et de la Russie au XVIII siècle.* Paris: Ministère des affaires étrangères: Association française d'action artistique, 1986. 490 p.
106. *Landes J. B.* Visualizing the Nation: Gender, Representation, and Revolution in Eighteenth-Century France. Ithaca : Cornell University Press, 2001. XIII, 254 p.
107. *Languages of Visuality: Crossings Between Science, Art, Politics and Literature* / ed. B. Allert. Detroit: Wayne State University Press, 1996. XII, 270 p.

108. *Lavater J. C.* Essai sur la physiognomie, destiné à faire connoître l'homme et à le faire aimer: trad. de l'allemand. La Haye, 1781–1803. Vol. 1–4.
109. *Le Brun Ch.* Conférence sur l'expression générale et particulière. Paris, 1668.
110. *Le Prince J. B.* Le Voyage en Russie: Collections de la Ville de Rouen, 2004.
111. *Le Prince J. B.* Oeuvres, contenant plus de 160 planches representant divers costumes et habillemens des peuples du Nord. Paris, 1782.
112. *Leclerc N. G.* Histoire physique, morale, civile et politique de la Russie ancienne. Paris: Froullâe, 1783–1784. Vol. 1–3 (XX, 510; XXIV, 560; 748 p.)
113. *Leclerc N. G.* Histoire physique, morale, civile et politique de la Russie moderne. Paris: chez Froullâe [et al.], 1783–[1793]. Vol. 1–3 (536; 619; 424 p.).
114. *Levesque P.-Ch.* Moeurs, Usages et Costumes des Peuples de la Russie. Paris, 1801.
115. *Lippa R. A.* On Deconstructing and Reconstructing Masculinity-Femininity // Journal of Research in Personality. 2001. Vol. 35, № 2. P. 168–207.
116. *Markus G.* Culture: The Making and the Make-up of a Concept: (An Essay in Historical Semantics) // Dialectical Anthropology. 1993. Vol. 18, № 1. P. 3–29.
117. *Marshall P. J., Williams G.* The Great Map of Mankind: British Perceptions of the World in the Age of Enlightenment. London: Dent, 1982. [6], 314 p.
118. *Martin A. M.* Romantics, Reformers, Reactionaries: Russian Conservative Thought and Politics in the Reign of Alexander I. DeKalb, Ill.: Northern Illinois University Press, 1997. X, 294 p.
119. *McGregor G.* A Case Study in the Construction of Place: Boundary Management as Theme and Strategy in Canadian Art and Life // Invisible Culture: An Electronic Journal for Visual Culture. 2003. Issue 5: Visual Culture and National Identity. http://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue_5/McGregor/McGregor.html (позднее издание 10.11.2010).
120. *Meskimmon M.* Visuality. The New, New Art History? // Art History. 1997. Vol. 20, № 2. P. 331–335.
121. *Mirzoeff N.* The Multiple Viewpoint: Diaspora and Visual Culture // The Visual Culture Reader / ed. N. Mirzoeff. London; New York, 2002. P. 204–214.
122. *Mirzoeff N.* An Introduction to Visual Culture. London; New York: Routledge, 1999. XI, 274 p.
123. *Mitchell W. J. T.* Iconology: Image, Text, Ideology. Chicago: The University of Chicago Press, 1986. 226 p.
124. *Mitchell W. J. T.* Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago: University of Chicago Press, 1994. XV, 445 p.
125. *Mitchell W. J. T.* What is Visual Culture? // Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside: A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892–1968) / ed. I. Lavin. Princeton, 1995. P. 207–217.
126. *Modernity and the Hegemony of Vision* / ed. D. M. Levin. Berkeley, Calif.: University of California Press, 1993. XII, 408 p.
127. *Moeurs et Costumes des Russes, représentés en 50 planches coloriées exécutées en lithographie.* Paris; Strasbourg, 1821.
128. *Moscovici S.* The Phenomenon of Social Representations // Social Representations / ed. R. M. Farr and S. Moscovici. New York, 1984. P. 3–69.
129. *Mullin A.* Purity and Pollution: Resisting the Rehabilitation of a Virtue // Journal of the History of Ideas. 1996. Vol. 57, № 3. P. 509–524.
130. *National Identity in Russian Culture* / ed. S. Franklin and E. Widdis. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. XIII, 240 p.
131. *Norris S.* Russian Images of War: The Lubok and Wartime Culture, 1812–1917: Ph. D. Dissertation. University of Virginia. 2001.

132. *Norris S. M.* A War of Images: Russian Popular Prints, Wartime Culture, and National Identity, 1812–1945. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2006. XIII, 277 p.
133. *Ogilvie B. W.* The Many Books of Nature: Renaissance Naturalists and Information Overload // Journal of the History of Ideas. 2003. Vol. 64, № 1. P. 29–40.
134. *Ogilvie B. W.* The Science of Describing: Natural History in Renaissance Europe. Chicago; London: University of Chicago Press, 2006. XVI, 385 p.
135. *Pallas P. S.* Neuen Reisen in die Südlicher Statthalterschaften des Russischen Reichs. Leipzig, 1799–1801. Bd. 1–2.
136. *Pallas P. S.* Travels through the Southern Provinces of the Russian Empire in the Years 1793 and 1794. London, 1802–1803. Vol. 1–2.
137. *Panofsky E.* Perspective as Symbolic Form / translated by C. S. Wood. New York: Zone Books, 1991. 196 p.
138. *Patten R. L.* Conventions of Georgian Caricature // Art Journal. 1983. Vol. 43, № 4. P. 331–338.
139. *Pauly T.* Description ethnographique des peuples de la Russie. St. Petersburg, 1862.
140. *Percival M.* The Appearance of Character. Physiognomy and Facial Expression in Eighteenth-Century France. Leeds: W. S. Maney for the Modern Humanities Research Association, 1999. 218 p.
141. *Pesenson M.* Napoleon Bonaparte and Apocalyptic Discourse in Early Nineteenth-Century Russia // The Russian Review. 2006. Vol. 65, 1 3. P. 373–392.
142. *Peterson A.* Unmasking the Masculine: «Men» and «Identity» in a Sceptical Age. London: SAGE, 1998. VI, 149 p.
143. *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* / von J. C. Lavater. Leipzig: Winterthur: Weidmanns, 1775–1778. Bd. 1–4.
144. *Picturesque Representations of the Dress and Manners of the Russians:* Illustrated by sixty-four coloured engravings, with descriptions. London, 1814. [2], V, [131] p.
145. *Picturing Russia: Explorations in Visual Culture* / ed. V. A. Kivelson and J. Neuberger. New Haven: Yale University Press, 2008. XV, 284 p.
146. *Piles, Roger de.* L'idée du peintre parfait. Paris, 1699.
147. *Popper K. R.* Conjectures and Refutations: the Growth of Scientific Knowledge. London: Routledge and Kegan Paul, 1963. 412 p.
148. *Popper K. R.* The Logic of Scientific Discovery. London: Hutchinson, 1972. 480 p.
149. *Porter R. K.* Traveling Sketches in Russia and Sweden During the Years 1805, 1806, 1807, 1808. London, 1809. Vol. 1–2. [Idem.] The second edition, with forty-one plates. London: John Stockdale, 1813. Vol. 1–2.
150. *Potts A.* Natural Order and the Call of the Wild: the Politics of Animal Picturing // Oxford Art Journal. 1990. Vol. 13, № 1. P. 12–33.
151. *Power Elites and State-Building* / ed. W. Reinhard. Oxford: Clarendon, 1996. 316 p.
152. *Raeff M.* Origins of the Russian Intelligensia: The Eighteenth-Century Nobility. New York; London: Harcourt Brace Jovanovich, 1966. 248 p.
153. *Raeff M.* Understanding Imperial Russia: State and Society in the Old Regime / translated by A. Goldhammer. New York: Columbia University Press, 1984. XIX, 248 p.
154. *Rafael V. L.* Confession, Nonversion and Reciprocity in Early Tagalog Colonial Society // Colonialism and Culture / ed. N. Dirks. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992. P. 65–88.
155. *Reau L.* L'Exotisme russe dans l'oeuvre de J.-B. Le Prince // Gazette des Beaux-Arts. 5e per. 1921. № 3. P. 147–165.
156. *Rechberg Ch. de.* Les peuples de la Russie ou description des moeurs, usages et costumes des diverses nations de l'empire de Russie, accompagnée de figures coloriées. Paris, 1812–1813. Vol. 1–2.

157. *Réfaie E. E.* Understanding Visual Metaphor: The Example of Newspaper Cartoons // Visual Communication. 2003. Vol. 2, № 1. P. 75–95.
158. Reinventing Anthropology / ed. D. Hymes. New York: Vintage Books, 1974. VI, 470 p.
159. *Remakers B.* Kinderen van Saturnus. Afstand en nabijheid in de beeldende kunst en het toneel van de zestiende eeuw // Het exotische verbeeld 1550–1950: Boeren en verre volken in de Naderlandse Kunst. Zwolle, 2003. P. 13–53.
160. *Richmond S.* The Interaction of Art and Science // Leonardo. 1984. Vol. 17, № 2. P. 81–86.
161. *Roger H.* National Consciousness in Eighteenth-Century Russia. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1960. 319 p.
162. *Roosevelt P. R.* Emerald Thrones and Living Statues: Theater and Theatricality on the Russian Estate // The Russian Review. 1991. Vol. 50, № 1. P. 1–23.
163. *Roosevelt P. R.* Life on the Russian Country Estate: A Social and Cultural History. New Haven; London: Yale University Press, 1995. XVI, 361 p.
164. *Roth C. M.* Vorstellungen der Kleidertrachten der Nationen des russ. Reiches, zusammen mit Schlepper. St. Petersburg, 1775.
165. Russia and the World of the Eighteenth Century: proceedings of the third International Conference organized by the Study Group on eighteenth-century Russia and held at Indiana University at Bloomington, USA, September 1984 / ed. R. F. Bartlett, A. G. Gross, K. Rasmussen. Columbus: Slavica Publishers, 1988. 680 p.
166. Russia Engages the World, 1453–1825 / ed. C. H. Whittaker with E. Kasinec and R. H. Davis. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2003. XVI, 208 p.
167. Russia's Orient: Imperial Borderlands and Peoples, 1700–1917 / ed. D. R. Brower and E. J. Lazzarini. Bloomington: Indiana University Press, 1997. XX, 339 p.
168. Russian Empire: Space, People, Power, 1700–1930 / ed. J. Burbank, M. von Hagen, A. Remnev. Bloomington: Indiana University Press, 2007. XII, 538 p.
169. Russian Modernity: Politics, Knowledge, Practices / ed. D. L. Hoffman and Y. Kotsionis. Basingstoke (Hants.); London; New York: Macmillan Press: St. Martin's Press, 2000. VIII, 279 p.
170. Russian Nationalism: Past and Present / ed. G. Hosking and R. Service. Houndmills, Basingstoke, UK; New York: Macmillan Press: St. Martin's Press in association with the School of Slavonic and East European Studies, University of London, 1998. VIII, 217 p.
171. Russianness: Studies on a Nation's Identity: In honor of Rufus Mathewson, 1918–1978. Ann Arbor, MI: Ardis, 1990. 236 p.
172. Russische Begriffsgeschichte der Neuzeit: Beiträge zu einem Forschungsdesiderat / herausgegeben von P. Thiergen; unter Mitarbeit von M. Munk. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2006. XXIX, 547 s. – (Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte; bd. 50).
173. *Sahlins M.* Islands of History. Chicago: University of Chicago Press, 1985. XIX, 180 p.
174. *Schapiro M.* Words, Script, and Pictures: Semiotics of Visual Language. New York: George Braziller, 1996. 199 p.
175. *Scheidemantel V. J.* Porcelain Figures from the Russian Imperial Factory (Art Institute of Chicago) // The Burlington Magazine. 1968. Vol. 110, № 779. P. 96–97.
176. *Schierle I.* «For the Benefit and Glory of the Fatherland»: The Concept of Otechestvo // Eighteenth-Century Russia Society, Culture, Economy. Papers from the VII International Conference of the Study Group on Eighteenth-Century Russia / ed. R. Barlett and G. Lehmann-Carli. Wittenberg, 2004. P. 283–295.
177. *Schierle I.* «Syn otechestva»: «Der wahre Patriot» // Russische Begriffsgeschichte der Neuzeit / ed. P. Thiergen. Köln, 2006. P. 347–367.

178. *Schmitt J.-C.* La culture de l'images // Annales. Histoire, Sciences Sociales. 1996. Vol. 51, № 1. P. 3–36.
179. *Schönle A.* Garten of the Empire: Catherine's Appropriation of the Crimea // Slavic Review. 2001. Vol. 60, № 1. P. 1–23.
180. *Semmel S.* Napoleon and the British. New Haven: Yale University Press, 2004. 354 p.
181. *Sennett R.* The Fall of Public Man. Cambridge: Cambridge University Press, 1977. X, 386 p.
182. *Seriot P.* «Ethnos» et «Demos»: la construction discursive de l'identité collective // Langage et Société. Paris, 1997. Vol. 79. P. 53–74.
183. *Shohat E., Stam R.* Narrativizing Visual Culture: Towards a Polycentric Aesthetics // The Visual Culture Reader / ed., with introductions by N. Mirzoeff. London: Routledge, 1998. P. 27–49.
184. *Sieber-Lehmann C.* Spätmittelalterlicher Nationalismus: Die Burgunderkriege am Oberrhein und in der Eidgenossenschaft. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1995. 488 s. – (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte; bd. 116).
185. *Silverman J., Rader D.* The World is a Text: Writing, Reading and Thinking about Visual and Popular Culture. 3rd ed. Upper Saddle River, NJ: Pearson: Prentice Hall, 2008. XXXI, 730 p.
186. Sites of Vision: Discursive Construction of Sight in the History of Philosophy / ed. D. M. Levin. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1997. VIII, 498 p.
187. *Slezkine Y.* Naturalists versus Nations: Eighteenth-Century Russian Scholars Confront Ethnic Diversity // Russia's Orient: Imperial Borderlands and Peoples, 1700–1917 / ed. R. Brower and E. J. Lazzarini. Bloomington: Indiana University Press, 1997. P. 27–57.
188. *Smith B.* Imagining the Pacific: In the Wake of the Cook Voyages. New Haven: Yale University Press, 1992. XIII, 262 p.
189. *Stafford B. M.* Good Looking: The Essays on the Virtue of the Images. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1996. 259 p.
190. *Stagl J.* A History of Curiosity: The Theory of Travel 1550–1800. Chur: Harwood Academic Publishers, 1995. VIII, 344 p. – (Studies in anthropology and history; vol. 13).
191. *Sternberger D.* Panorama of the Nineteenth Century / translated J. Neugroschel. New York; Oxford: Urizen Books: Blackwell, 1977. 212, [43] p.
192. *Stites R.* Serfdom, Society, and the Arts in Imperial Russia: The Pleasure and the Power. New Haven: Yale University Press, 2005. XIII, 586 p.
193. *Storey J.* Cultural Theory and Popular Culture: A Reader. 5th ed. London: Longman, 2008. 280 p.
194. *Sturken M., Cartwright L.* Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture. New York: Oxford University Press, 2001. 385 p.
195. *Swinine P.* Sketches of Russia: Illustrated with Fifteenth Engravings. London, 1814. 112 p.
196. *Swift E. A.* Popular Theater and Society in Tsarist Russia. Berkeley, Calif.: University of California Press, 2002. XV, 346 p. – (Studies on the history of society and culture; vol. 44).
197. Текстура: Russian essays on visual culture / ed. A. Efimova and L. Manovich. Chicago: University of Chicago Press, 1993. XXXI, 231 p.
198. The Eighteenth Century in Russia / ed. J. G. Gerrard. Oxford: Oxford University Press, 1973. XIII, 356 p.
199. The Invention of Tradition / ed. E. Hobsbawm, T. Ranger. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1992. VI, 322 p.
200. The Language of Images / ed. W. J. T. Mitchell. Chicago, Ill.: University of Chicago Press, 1980. 307 p.

201. The Visual Culture Reader / ed. N. Mirzoeff. 2nd ed. London: Routledge, 2002. XIX, 737 p.
202. The Visual Culture Reader / ed., with introductions N. M. Mirzoeff. London: Routledge, 1998. XVI, 530 p.
203. *Thomas N.* Colonialism's Culture. Anthropology, Travel and Government. Cambridge: Polity Press, 1994. XI, 238 p.
204. *Tobin B. F.* Picturing Imperial Power: Colonial Subjects in Eighteenth-Century British Painting. Durham: Duke University Press, 1999. XIV, 306 p.
205. *Tolz V.* Russia. London; New York: Arnold: Co-published in the United States of America by Oxford University Press, 2001. VIII, 307 p.
206. *Tomlinson C. G. C.* Lichtenberg: Dreams, Jokes and the Unconscious in Eighteenth-Century Germany // Journal of the American Psychoanalytic Association. 1992. Vol. 40, № 3. P. 761–799.
207. Vision and Textuality / ed. S. Melville and B. Readings. Durham: Duke University Press, 1995. XVII, 391 p.
208. Vision and Visuality / ed. H. Foster. Seattle: Bay Press, 1988. XIV, 135 p. —(Discussions in contemporary culture / Dia art foundation; № 2).
209. Vision in Context: Historical and Contemporary Perspectives on Sight / ed. T. Brennan and M. Jay. New York: Routledge, 1996. V, 240 p.
210. Visual Culture / ed. C. Jenks. London: Routledge, 1995. XI, 269 p.
211. Visual Culture: Images and Interpretations / ed. N. Bryzon, M. A. Holly, K. Moxey. Hanover: Wesleyan University Press, 1994. XXIX, 429 p.
212. *Webster S.* Dialogue and Fiction in Ethnography // Dialectical Anthropology. 1982. Vol. 7, № 2. P. 91–114.
213. *Werrett S.* The Panopticon in the Garden: Samuel Bentham's Inspection House and Noble Theatricality in Eighteenth-Century Russia // Ab Imperio. 2008. ' 3. P. 47–69.
214. *West S.* The Construction of Racial Type: Caricature, Ethnography and Jewish Physiognomy in Fin-de-siècle Melodrama // Nineteenth-Century Theatre. 1993. Vol. 21, № 1. P. 5–40.
215. *Weynants T.* Early Visual Media Archeology [Electronic resource]. URL: <http://users.telenet.be/thomasweynants/phantasmagorie-opaque-hauch.html> (последнее посещение 1.09.2010).
216. *Wirtschaftler E. K.* Structures of Society: Imperial Russia's «People of Various Rank». DeKalb, Ill.: Northern Illinois University Press, 1994. 215 p.
217. *Wood G. D'Arcy.* The Shock of the Real: Romanticism and Visual Culture, 1760–1860. New York: Palgrave, 2001. 273 p.
218. *Wortman R.* Texts of Exploration and Russia's European Identity // Russia Engages the World, 1453–1825 / ed. C. H. Whittaker. London: Harvard University Press, 2003. P. 90–117.
219. *Wortman R. S.* Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy. Princeton: Princeton University Press, 1995. Vol. 1: From Peter the Great to the death of Nicholas I. XIII, 469 p.; 2000. Vol. 2: From Alexander II to the abdication of Nicholas II. XIII, 586 p.
220. Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography: a School of American Research advanced seminar / ed. J. Clifford and G. E. Marcus. Berkeley: University of California Press, 1986. IX, 305 p.
221. *Аббаммуста Г.* Время и пространство // Мир Просвещения: исторический словарь / под ред. В. Ферроне и Д. Роша. М., 2003. С. 158–172.
222. *Агеева О. Г.* Европеизация русского двора, 1700–1796 гг. М.: ИРИ РАН, 2006. 258 с.

223. Адмиралтейство // Отечественные записки. 1825. Ч. 24, № 66. С. 3–24.
224. *Александрова Н. И.* Жан Балтазар де ла Траверс «Путешествующий по России живописец». М.: Жираф, 2000. 126 с.
225. *Алексеева Т. В.* Художники школы Венецианова. М.: Искусство, 1958. 322 с.
226. *Аленов М. М.* Образ пространства в живописи «б la natura»: К вопросу о природе венециановского жанризма // Советское искусствознание. 1983. М., 1984. Вып. 1. С. 123–146.
227. *Аленов М. М.* Тексты о текстах. М.: Новое лит. обозрение, 2003. 397, [2] с.
228. *Альшиллер М. Г.* Беседа любителей русского слова: У истоков русского славянофильства. 2-е изд., доп. М.: Новое лит. обозрение, 2007. 444 с.
229. *Амбодик-Максимович Н. М.* Емблемы и символы избранные, на российский, латинский, французский, немецкий и аглицкий языки преложенные, прежде в Амстердаме, а ныне во граде св. Петра напечатанные, умноженные и исправленные Нестором Максимовичем – Амбодиком. СПб., 1788 (Имп. тип.). [4], LXVIII, 282 с.; 2 л. фронт.
230. *Амаросий [Протасов А. И.]* Слово на вступление последнего полка Тульского ополчения в город Тулу, командуемаго Его Сиятельством, генерал-майором и разных российских и иностранных орденов кавалером, князем А. Ф. Щербатовым и служившего во все продолжение войны в большой армии, проповеданное в Тульском Успенском кафедральном соборе преосвященным Амвросием, епископом Тульским и Белевским и разных орденов кавалером, октября 16 дня 1814 года. М., 1814. 14 с.
231. *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества: Размышления об истоках и распространении национализма. М.: КАНОН-Пресс-Ц: Кучково поле, 2001. 287 с.
232. Анекдоты нынешней войны или ясное изображение мужества, великодушия, человеколюбия, привязанности к Богу, вере и государю российского народа; трусости, подлости, бесчеловечия, безсмыслия, зверства и непримиримого коварства французов. СПб., 1813 (Тип. Байкова). 76 с.
233. [Анекдоты] // Сын Отечества. 1812. Ч. 1, № 7. С. 38–39.
234. [Антоновский М. И.] Записки Михаила Ивановича Антоновского // Русский архив. 1885. Кн. 1, [вып.]. 2. С. 145–178.
235. [Антоновский М. И.] Предупреждение к читателям // Беседующий гражданин. 1789. Ч. 1. С. 1–VIII.
236. *Арасс Д.* Художественный мир Просвещения // Мир Просвещения: исторический словарь / под ред. В. Ферроне и Д. Роша. М., 2003. С. 194–201.
237. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974. 392 с.
238. *Артемова Т. В. К.* Линней и его интеллектуальные связи с Россией // Философский век: альманах. СПб., 2007. [Вып.] 33: Карл Линней в России. С. 55–69.
239. *Ацаркина Э.* [Предисловие] // Русский сатирический рисунок первой половины XIX в. М., 1954. С. 3–36.
240. *Базанов В. Г.* Вольное общество любителей российской словесности. Петрозаводск: Гос. изд-во Карело-Фин. ССР, 1949. 423 с.
241. *Бахтурина А.* «Национальный вопрос» в Российской империи в постсоветской историографии // Русский национализм: социальный и культурный контекст / сост. М. Ларюэль. М., 2008. С. 105–130.
242. *Бел М., Брайсон Н.* Семиотика и искусствознание / пер. с англ. Е. и Г. Ревзиных // Вопросы искусствознания. 1996. № 2. С. 521–559.
243. *Бенуа А.* Русская школа живописи. [Вып. 1–10]. СПб., 1904. [4], XII, 96 с.
244. *Берков П. Н.* Владимир Игнатьевич Лукин, 1737–1794. М.; Л.: Искусство, 1950. 96 с.

285. Гончарова Н. Н. Е. М. Корнеев: Из истории русской графики начала 19 в. М.: Искусство, 1987. 392 с.
286. Гончарова Н. Н. Рисунки Тропинина // Василий Андреевич Тропинин: Исследования, материалы. М., 1982. С. 155–190.
287. Грабарь И. История русского искусства. М., 1913. Т. 5: Скульптура. 416 с.
288. Гравировальная палата Академии наук XVIII в.: сб. документов / сост. А. М. Алексеева и др. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1985. 293 с.
289. Грибовский А. М. Воспоминания и дневники // Екатерина II. Искусство управлять. М., 2008. С. 245–392.
290. Григорович В. Объявление // Журнал изящных искусств. 1825. Ч. 2, № 3. С. 87–89.
291. Григорович В. Ответ Издателя // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1, № 4. С. 341–348.
292. Григорович В. И. Новые произведения Художеств // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1, № 4. С. 335–339; № 5. С. 426–427.
293. Григорович В. И. Разбор Караважовой картины: Мучение Св. Апостола Петра, находящейся в Имп. Эрмитаже // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1, № 1. С. 70–84.
294. [Григорович В. И.] Замечания на письмо Г. О... / Издатель // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1, № 6. С. 526–529.
295. [Григорович В. И.] Науки и искусства // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1, № 1. С. 1–17.
296. [Григорович В. И.] О выставке произведений в Императорской Академии художеств / Издатель // Журнал изящных искусств. 1825. Ч. 2, № 1. С. 40–77.
297. [Григорович В. И.] О картинах, известных под именем Каппониановых // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1, № 1. С. 53–61.
298. [Григорович В. И.] О Кирилле Ивановиче Гловачевском и его произведениях // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1, № 3. С. 248–257.
299. [Григорович В. И.] О состоянии художеств в России / В. // Северные цветы: альманах на 1826 г. / сост. барон Дельвиг. СПб., 1827. С. 3–95.
300. [Григорович В. И.] Обычай, обряды и костюмы древних и новых народов // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1, № 1. С. 25–32.
301. [Григорович В. И.] Разные известия и объявления // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1, № 6. С. 529–530.
302. [Григорович В. И.] Сведение о Григории Ивановиче Угрюмове и его произведениях // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1, № 1. С. 62–69.
303. Гронас М. Диссенсус: Война за канон в американской академии 80–90-х // Новое литературное обозрение. 2001. № 5 (51). С. 6–18.
304. Гудков Л., Дубин Б. Своеобразие русского национализма // Pro et Contra. 2005. Т. 9, № 2 (29). С. 6–24.
305. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. 4-е изд., испр. и значит. доп. / под. ред. проф. И. А. Бодуэна-де Куртенэ. СПб.; М., 1912–1914. Т. 1–4.
306. Данилевский Г. Тербеневские карикатуры 1812 г.: [фелъетон] // Санкт-Петербургские ведомости. 1855. № 284. С. 1535–1537.
307. Действия Общества поощрения художеств // Отечественные записки. 1822. Ч. 10, № 25. С. 281–287.
308. Декабристы: поэзия, драматургия, проза, публицистика, литературная критика / сост. В. Орлов. М.; Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1951. XVI, 688 с.
309. Декоративные фарфоровые вазы и дворцовые парадные сервизы первой тре-

- ти XIX века (из собрания Государственного Русского музея): каталог выставки / сост. И. П. Панова. Л.: Гос. Рус. музей, 1989. 96 с.
310. Деларов П. В. Картинная галерея Императорского Эрмитажа. СПб., 1902. VI, 182, 11 с.
311. Дианова В. М. Концепция циклического развития культуры Джамбаттисты Вико и ее последователи // Studia culturae: альманах кафедры философии культуры и культурологии и Центра изучения культуры философского факультета Санкт-Петербургского государственного университета. СПб.: Санкт-Петерб. филос. о-во, 2002. Вып. 2. С. 43–44.
312. Дмитриев М. А. Главы из воспоминаний моей жизни (1796–1866). М.: Новое лит. обозрение, 1998. 750 с.
313. Дмитриев С. С. К вопросу об образовании и основных этапах развития русской нации // Вестник Московского университета. Сер. обществ. наук. 1955. № 11. С. 33–62.
314. Долгорукий И. М. Журнал путешествия из Москвы в Нижний 1813 года И. М. Долгорукого. М.: Имп. о-во истории и древностей российских при Моск. ун-те, 1870. [2], 122, 11 с. – (Отг. из журн.: Чтения в Имп. О-ве истории и древностей российских при Моск. ун-те. 1870. Кн. 1).
315. Дубин Б. В., Зоркая Н. А. Идея «классики» и ее социальные функции // Проблемы социологии литературы за рубежом: сб. обзоров и рефератов. М., 1983. С. 40–82.
316. Дуров В. Награды 1812 года // Родина. 2002. № 8. С. 103–109.
317. Евгений, митрополит [Болховитинов Е. А.] Словарь русских светских писателей, соотечественников и чужестранцев, писавших в России. М.: Москвитянин, 1845. Т. 1: А–К. IV, 328 с.; Т. 2: Л–и. 290, XVI с.
318. [Екатерина II, императрица]. Выборные российские пословицы. СПб., 1783 (Тип. Акад. наук). 15 с.
319. Екельчик С. Человеческое тело и национальная мифология: некоторые мотивы украинского национального возрождения XIX в. // Ab Imperio. 2006. №3. С. 23–55.
320. Елизарова Н. А. Театры Шереметевых. М.: Останкинский дворец-музей, 1944. 519 с.
321. Ерусалимский К. Ю. Понятия «народ», «Россия», «Русская земля» и социальные дискурсы Московской Руси конца XV–XVII вв. // Религиозные и этнические традиции в формировании национальных идентичностей в Европе. Средние века – Новое время. М., 2008. С. 137–169.
322. Жабрева А. Э. «Страстный любитель точности в костюмах»: Штрихи к творческому портрету А. Н. Оленина // Российская национальная библиотека и отечественная художественная культура: сб. ст. и публикаций. СПб., 2002. Вып. 2. С. 127–151. Прил.: Оленин А. Н. Записка об одежде мидян и персов / пер. с фр. Е. П. Чебучевой. С. 144–145.
323. Жабрева А. Э. Жан-Батист Лепренс в России: Источники и публикации // «Золотой осмнадцатый...»: Русское искусство XVIII в. в современном отечественном искусствоведении: сб. ст. СПб., 2006. С. 69–81.
324. Жабрева А. Э. Изображения костюмов народов России в трудах ученых Петербургской Академии наук XVIII в. // Справочно-библиографическое обслуживание: традиции и новации: сб. науч. тр. / Б-ка РАН. СПб., 2007. С. 201–214. – Доступно по Интернет: www.rba.ru/or/comitet/12/mag7/2.pdf.
325. Женщины и мужчины в истории: Новая картина европейского прошлого: Очерки. Хрестоматия / ред. Л. П. Репина. М.: РОССПЭН, 2002. 351 с.

326. *Живов В. М.* Язык и культура в России XVIII в. М.: Языки рус. культуры, 1996. 590 с.
327. Западные окраины Российской империи / ред. М. Д. Долбилов и А. И. Миллер. М.: Новое лит. обозрение, 2006. 605 с.
328. *Земскова Е. Е.* Русская рецепция немецких представлений о нации в конце XVIII – начале XIX в.: дис. канд. филол. наук. М., 2002. 213 л.
329. *Знамеровская Т. П.* Проблемы кватроченто и творчество Мазаччо. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1975. 175 с.
330. *Зорин А. Л.* Кормя двуглавого орла... Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII – первой трети XIX в. М.: Новое лит. обозрение, 2001. 414 с.
331. *Ибнеева Г. В.* Путешествия Екатерины II: Опыт «освоения» имперского пространства. Казань: Казан. гос. ун-т, 2006. 251 с.
332. *Ибнеева Г. В.* Церемониал российских императоров (XVIII–XIX вв.). Казань: Изд-во Казан. гос. ун-та, 2008. 227 с.
333. Из истории русской культуры / сост. А. Д. Кошелева. 2-е изд. М.: Языки рус. культуры, 2000. Т. 4: XVIII – начало XIX в. 829 с.
334. Избранные черты и анекдоты государя императора Александра I, избавителя и миротворца Европы с прибавлением портрета государя императора и трех гравированных картин. М., 1826 (Унив. тип.). [2], 236 с.
335. [Известия из Астрахани] // Восточные известия. 1813. № 2. С. 9–12.
336. Изображение совершенного человека: пер. Лоэна // Сочинения и переводы, к пользе и увеселению служащие. СПб., 1761. Авт. С. 177–192.
337. *Ильина Т. С., Рейтблат А. И.* Народная картинка как место конструирования русской идентичности // Новое литературное обозрение. 2008. № 92. С. 320–323. – Рец. на кн.: *Norris S. M.* A War of Images: Russian Popular Prints, Wartime Culture, and National Identity, 1812–1945. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2006. XIII, 277 p.
338. *Иль-Радо.* О русском художнике Тарасе // Отечественные записки. 1823. Ч. 14, № 36. С. 131–135.
339. Исторические понятия и политические идеи в России XVI–XX вв. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в СПб.: Алетейя, 2006. 255 с.
340. История эстетики. В 5 т. Т. 2. Эстетические учения XVII–XVIII вв. М.: Искусство, 1964. 835 с.
341. *Иткина Е. И.* Русская серия гравюр А. Дальштейна 1750-х годов // Памятники культуры. Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология: ежегодник. 1981. Л.: Наука, 1983. С. 270–278.
342. *Каганович А.* Иван Иванович Теребенев, 1780–1815. М.: Искусство, 1956. 146 с.
343. *Камнев Е. В.* Категории мировоззрения русского офицерства эпохи наполеоновских войн: дис. ... канд. ист. наук. Петрозаводск, 2007. 182 л.
344. *Каменский А. Б.* От Петра I до Павла I. Реформы в России XVIII в.: Опыт целостного анализа. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2001. 575 с.
345. *Каменский А. Б.* Подданство, лояльность, патриотизм в имперском дискурсе России XVIII в.: К постановке проблемы // Ab Imperio. 2006. № 4. С. 59–99.
346. *Каменский А. Б.* Послесловие. Искусство управления: взгляд изнутри // Екатерина II. Искусство управлять. М., 2008. С. 543–557.
347. *Каменский А. Б.* Элиты Российской империи и механизмы административно-го управления // Российская империя в сравнительной перспективе: сб. ст. М., 2004. С. 115–139.

348. *Кантелер А.* Россия – многонациональная империя: Возникновение. История. Распад / пер. с нем. С. Червоная. М.: Прогресс-Традиция, 1997. 343 с.
349. *Кантелер А.* Формирование Российской империи в XV – начале XVIII в.: наследие Руси, Византии и Орды // Российская империя в сравнительной перспективе: сб. статей. М., 2004. С. 94–114.
350. Картинная галерея, или Систематическое собрание рисунков по всем отраслям человеческих познаний. Отд. 1–2 [Естествознание. Изображение народов]. СПб.: Иждивением Плюшара, 1842. 49, 84 л.
351. *Каспэ С. И.* Имперская политическая форма и метафора центра: К обновлению аналитического языка // Имперские и национальные модели управления: Российский и европейский опыт. М., 2007. С. 13–16.
352. *Кикодзе Е. Э.* Лафатер и его «Понимание человеческих характеров» // XVIII век: Ассамблея искусств. Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII в. сб. ст. / под ред. Н.А. Евсиной и др. М., 2000. С. 177–186.
353. *Кириченко Е. И.* Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII – начала XX в. М.: Галарт: АСТ, 1997. 430 с.
354. *Клейн И.* Пути культурного импорта: труды по русской литературе XVIII в. М.: Языки славян. культуры, 2005. 576 с.
355. Книжные редкости // Русский архив. 1892. Кн. 1. С. 391–416.
356. *Ковалева Л. А., Резепин П. А.* Предисловие // *Свинын П.* Американские дневники и письма (1811–1813). М., 2005. С. 5–36.
357. *Козлов С.* «Гений языка» и «гений нации»: две категории XVII–XVIII веков // Новое литературное обозрение. 1999. № 36. С. 26–47.
358. *Комков Г. Д., Левшин Б. В., Семенов Л. К.* Академия наук СССР: Краткий исторический очерк. В 2 т. Т. 1. 1724–1917. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Наука, 1977. 383 с.
359. *Кондаков С. Н.* Юбилейный справочник Академии художеств, 1764–1914. [В 2 ч.] [Ч.] 1. Часть историческая. СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборбу. 1914. Т. 1. [4], VI, 353 с.
360. *Кондаков Ю. Е.* Архимандрит Фотий (1792–1838) и его время. СПб.: Изд-во Рос. нац. б-ки, 2000. 312 с.
361. *Кондаков Ю. Е.* Духовно-религиозная политика Александра I и русская православная оппозиция (1801–1825). СПб.: Нестор, 1998. 223 с.
362. *Корнилов П. Е.* Офорт в России XVII–XX вв.: краткий очерк. М.: Акад. художеств, 1953. 144 с.
363. *Корнилова А. В.* Жизненный путь А. Г. Венецианова в письмах, воспоминаниях, документах // Алексей Гаврилович Венецианов: Статьи. Письма. Современники о художнике. Л., 1980. С. 3–44.
364. *Коростин А. Ф.* Начало литографии в России, 1816–1818. М., 1943 (Тип. Красного пролетариата). 152 с.
365. *Корф М. А.* Из записок барона (впоследствии графа) М. А. Корфа // Русская старина. 1899. Т. 99, № 8. С. 271–295.
366. Краткая опись предметов, составляющих Русский Музеум Павла Свинына, 1829 год. СПб., 1829. [2], 139.
367. *Крашенинников С. П.* Описание земли Камчатки. СПб., 1755. Т. 1–2.
368. *Крашенинников С. П.* Описание земли Камчатки: С приложением рапортов, донесений и других неопубликованных материалов. М.; Л.: Изд-во АН СССР:

- Изд-во Главсевморпути, 1949. 842 с. — (Впервые опубли. в изд.: Полное собрание ученых путешествий по России. [В 7 т.]. СПб., 1818—1819. Т. 1—2).
369. *Крылов М. Г.* Разсуждение об изменениях вкуса и о духе современных художников [прочитано 16 сент. 1824 г. на торжественном публичном собрании]. СПб., 1825 (Тип. Имп. Воспитательного дома). 17, [1] с. — (Отт. из журн. : Совершенствитель просвещения и благотворения. 1825. Ч. 30, № 4. С. 306—322).
370. *Крюкова Т. А.* Коллекция П. С. Палласа по народам Поволжья // Сб. музея антропологии и этнографии. М.; Л., 1949. Т. 12. С. 139—159.
371. *Кувата И. А. Г.* Венецианов и П. А. Федотов в русской художественной традиции: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2005. 117 л.
372. *Кузьминский К. С.* Русская реалистическая иллюстрация XVIII и XIX вв. М.: Гос. изд-во изобразительных искусств, 1937. 214 с.
373. *Куницын А. П.* Послание к русским // Сын Отечества. 1812. № 5. С. 149—155.
374. *Курганов Н. Г.* Письмовник, содержащий в себе науку Российского языка со многими присовокуплением разного учебного и полезно-забавного вещесловия. Осьмое изд., вновь выправленное, преумноженное и разделенное на две части профессором и кавалером Николаем Кургановым. СПб., 1809. Ч. 1—2.
375. [*Курганов Н. Г.*] Российская универсальная грамматика, или Всеобщее писмословие, предлагающее легчайший способ основательного учения русскому языку с семью присовокуплениями разных учебных и полезно-забавных вещей. СПб., 1769. [6], 424 с.
376. *Кюстин Астольф де, маркиз.* Николаевская Россия. La Russie en 1839. М.: Терра, 1990. 285 с.
377. *Лангевитше Д.* Что такое война? Эволюция феномена войны и ее легитимация в Новое время // Ab Imperio. 2001. № 4. С. 7—29.
378. *Лансере Н.* Захаров и его Адмиралтейство // Старые годы. 1911. Дек. С. 3—64.
379. *Левашов М. Д.* Записки М. Д. Левашова об острове Уналашка и его жителей (21 мая 1769) // Русские экспедиции по изучению северной части Тихого океана во второй половине XVIII в.: сб. документов. М., 1989. С. 129—132.
380. *Ледовских Н. П.* «Философствование» как феномен обыденного сознания // Петербург на философской карте мира. СПб., 2003. Вып. 2. С. 111—122.
381. *Лепехин И.* Дневные записки путешествия доктора и академии наук адъюнкта Ивана Лепехина по разным провинциям Российского государства, 1768 и 1769 гг. СПб., 1771—1805. Ч. 1—4.
382. *Ловецкий А. Л.* Краткое руководство к познанию племен человеческого рода с присвоением главных признаков, отличающих его от других животных, составленное из сочинений об этом предмете доктора Сосеротта и профессора Брока. М., 1838 (Унив. тип.). [2], 48, II с.
383. *Лотман Ю. М.* Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX в.). СПб.: Искусство-СПб, 1994. 399 с.
384. *Лотман Ю. М.* Иконическая риторика // *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М., 1999. С. 74—86.
385. *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв. М.: Прогресс: Гнозис, 1992. 270 с.
386. *Лотман Ю. М.* Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII в. // *Лотман Ю. М.* Избранные статьи В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 248—268.
387. *Лотман Ю. М.* Тарутинский период Отечественной войны 1812 г. и развитие русской общественной мысли // Ученые записки Тартуского ун-та. 1963. Вып. 139. С. 281—297. — (Труды по русской и славянской филологии; т. 6).
388. *Лотман Ю. М.* Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // *Лотман Ю. М.* Избранные статьи. В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 269—286.

389. *Лотман Ю. М.* Художественная природа русских народных картинок // *Лотман Ю. М.* Об искусстве. СПб., 1998. С. 482—493.
390. Лубок-Bilderbogen. Народная картинка России и Германии XIX — начала XX в.: [каталог выставки]. М.: Художник и книга, 2001. 120 с.
391. *Львов П. Ю.* Храм славы российских ирров от времен Гостомысла до царствования Романовых. СПб., 1803. 242 с.
392. *Люзебринк Х.-Ю.* Цивилизация // Мир Просвещения: исторический словарь / под ред. В. Ферроне и Д. Роша. М., 2003. С. 173—181.
393. *Майофис М. Л.* Воззвание к Европе: Литературное общество «Арзамас» и российский модернизационный проект 1815—1818 гг. М.: Новое лит. обозрение, 2008. 799 с.
394. *Мальшева С. Ю.* Советская праздничная культура в провинции: Пространство, символы, исторические мифы (1917—1927). Казань: Рутен, 2005. 398 с.
395. *Марасинова Е. Н.* «Рабы» и «граждане» в Российской империи XVIII в. // «Вводя нравы и обычаи Европейские в Европейском народе»: К проблеме адаптации западных идей и практик в Российской империи. М., 2008. С. 99—118.
396. *Марасинова Е. Н.* Власть и личность: очерки русской истории XVIII в. М.: Наука, 2008. 458 с.
397. *Марасинова Е. Н.* Самодержавие и дворянство (Begriffsgeschichte русского XVIII века) // Study Group on Eighteenth-Century Russia. Newsletter. 2004. Vol. 32. P. 21—28.
398. Материалы для истории экспедиций Академии наук в XVIII и XIX веках: хронологические обзоры и описание Архивных материалов: экспедиции Академии наук XVIII и XIX веков / сост. В. Ф. Гнучева; ред. В. Л. Комаров. М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1940. 310 с. — (Труды Архива Академии наук СССР; вып. 4).
399. *Мерзляков А. Ф.* Речь, произнесенная в первое заседание Общества после изгнания неприятелей // Труды Общества любителей Российской словесности. 1816. Ч. 5. С. 15—43.
400. *Миллер А. И.* Империя Романовых и национализм: эссе по методологии исторического исследования. М.: Новое лит. обозрение, 2006. 240 с.
401. *Миллер А. И.* «Народность» и «нация» в русском языке XIX века: подготовительные наброски к истории понятий // Российская история. 2009. № 1. С. 151—165.
402. *Миллер Г. Ф.* Выписка из описания живущих в Казанской губернии языческих народов, яко Черемис, Чуваши и Вотьяков, с показанием их жительства, политического учреждения, телесных и душевных дарований, какие платья носят, от чего и чем питаются, о их торгах и промыслах, каким языком говорят, о художествах и науках, о естественном и вымышленном их языческом законе, также и о всех употребительных у них обрядах, нравах и обычаях, сочиненного д. ст. с. Г. Ф. Миллером по возвращении его в 1743 г. из Камчатской экспедиции // Новые ежемесячные сочинения. 1791. Ч. 55, янв. С. 11—52; февр. С. 16—57. — Отд. изд.: *Мильер Г. Ф.* Описание живущих в Казанской губернии [...]. СПб., 1791. [8], 101 с.
403. *Мильчина В.* Досаждающий медведь или загадочный русский характер? // Итоги. 1997. 24 июня (№ 25). С. 72—73.
404. *Минаков А. Ю.* Охранитель народной нравственности, православный консерватор М. Л. Магницкий // Исторический вестник. М.; Воронеж, 2000. № 3/4. С. 196—229.
405. *Мионов Б. Н.* Социальная история в России периода империи (XVIII — начало XX в.). Т. 1. Генезис личности, демократической семьи, гражданского общества и правового государства. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. 547 с.

406. *Миронов В. В.* Изменение коммуникационного пространства культуры как фактор ее кризиса. http://www.chronos.msu.ru/RREPORTS/mironov_izmenenie.pdf (последнее посещение 30.11.2010).
407. *Мозговая Е. Б., Лапко-Данилевский К. Ю.* Идеи И. И. Винкельмана и Петербургская академия художеств в XVIII столетии // XVIII век. СПб., 2002. Сб. 22. С. 155–179.
408. *Мокрицкий А.* Воспоминания об А. Г. Венецианове и учениках его // Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников. М.; Л., 1931. С. 54–90.
409. *Мокрицкий А. Н.* Дневник художника А. Н. Мокрицкого. М.: Изобразительное искусство, 1975. 271 с.
410. *Молева Н. М., Белютин Э. М.* Живописных дел мастера. Канцелярия от строевний и русская живопись первой половины XVIII в. М.: Искусство, 1965. 335 с.
411. *Молева Н. М., Белютин Э. М.* Русская художественная школа первой половины XIX в. М.: Искусство, 1963. 409 с.
412. *Моряков В. И.* Русское просветительство второй половины XVIII в.: Из истории общественно-политической мысли России. М.: Изд-во МГУ, 1994. 215 с.
413. Музей Академии художеств. URL: <http://www.otdihinfo.ru/catalog/581.html>. (последнее посещение 10.05.2010).
414. *Мускатблит Ф.* Предисловие // 1812 год в карикатуре. М., 1912. С. 1–V.
415. Народная картинка XVII–XIX вв.: материалы и исследования / науч. ред. М. А. Алексеева, Е. А. Мишина. СПб.: Дмитрий Буланин, 1996. 237 с.
416. Наше Отечество: Опыт политической истории / под ред. Ю. Н. Афанасьева. М.: Терра, 1991. Т. 1. 390 с.
417. *Некрялова А. Ф.* Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища, Конец XVIII – начало XX в. 2-е изд. Л.: Искусство, 1988. 213 с.; [То же]. 3-е изд., доп. и испр. СПб.: Азбука-классика, 2004. 254 с.
418. *Николаев С. И.* Оригинальность, подражание и плагиат в представлениях русских писателей XVIII в.: (очерк проблематики) // XVIII век. СПб., 2004. Сб. 23. С. 3–19.
419. Новая имперская история постсоветского пространства / ред. и сост. И. Герасимов, С. Глебов, А. Каплуновский, М. Могильнер, А. Семенов; Центр исследований национализма и империи. Казань, 2004. 656 с.
420. *[Новиков С.]* Видение наяву и разговор Н[аполеона] с С[атаной] после сожжения Москвы и подорвания части кремлевских стен при уходе Наполеона с войсками из оной, куда он был допущен без бою и почти в пустую: [в стихах]. СПб., 1812. 23 с.
421. О новых благородных училищах, заводимых в России / N. N. // Вестник Европы. 1802. № 8 (апрель). С. 358–366.
422. О ношении парадного платья в праздничные и церемониальные дни: именной [указ]. 28 февр. 1702 г. // Полное собрание законов Российской империи. [Собрание 1-е]. СПб., 1830. Т. 4. № 1898. С. 189.
423. О ношении платья всякого чина людям саксонского и немецкого, о неделании мастерам русского платья, о неторговании оным в рядах, и о штрафе за неисполнение сего указа: именной [указ], объявленный из Розряда. 22 дек. 1704 г. // Полное собрание законов Российской империи. [Собрание 1-е]. СПб., 1830. Т. 4. № 1999. С. 272.
424. О ношении всякого чина людям немецкого платья и обуви, и об употреблении в верховой езде немецких седел: именной [указ]. 1701 г. // Полное собрание законов Российской империи. [Собрание 1-е]. СПб., 1830. Т. 4. № 1887. С. 182.

425. О подражании // Сочинения студентов Санктпетербургского педагогического института по части эстетики. СПб., 1806. С. 27–48.
426. О пределах между Живописью и Поэзией, и о том, что сии искусства могут заимствовать одно от другаго // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1, кн. 6. С. 460–483.
427. О простосердечном // Сочинения студентов Санктпетербургского педагогического института по части эстетики. СПб., 1806. С. 49–65.
428. О русских пословицах: (Второе письмо Старожилова) // Русский вестник. 1809. № 8 (авг.). С. 173–194.
429. О русских пословицах // Русский вестник. 1811. № 7. С. 8–43.
430. О русском старинном воспитании / В. И. // Патриот: журнал воспитания. М., 1804. Т. 2, апр. С. 3–19.
431. О эстетическом удовольствии // Сочинения студентов Санктпетербургского педагогического института по части эстетики. СПб., 1806. С. 201–218.
432. Общественная мысль России XVIII – начала XIX в.: энциклопедия. М., 2005. 480 с.
433. Объявления // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1, № 6. С. 430–432.
434. *Озаркова Н. А.* Церемонии, празднества, музыка русского двора XVIII – начала XIX в. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 344 с.
435. Описание Ладожского озера // Новые ежемесячные сочинения. 1786. Ч. 1, июль. С. 14–60.
436. *Орлов В. Н.* Русские просветители 1790–1800-х гг. 2-е изд. М.: Гослитиздат, 1953. 544 с.
437. Остафьевский архив князей Вяземских / под ред. В. И. Саитова. СПб., 1899. Т. 1–4.
438. Отечественная война и русское общество: юбилейное изд., 1812–1912 / ред. А. К. Дживелегов, С. П. Мельгунов, В. И. Пичета. М.: Сытин, 1911–1912. Т. 1–7.
439. Открываемая Россия, или Собрание одежд всех народов, в Российской империи обретающихся. СПб., 1774–1775.
440. Отрывок из письма одного путешественника бывшего во Франции // Сын Отечества. 1813. Ч. 4, № 12. С. 269–280.
441. Отчет Комитета Общества поощрения художников за 1824 год, представленный Обществу в полном собрании онаго 5 мая сего 1825 г. // Журнал изящных искусств. 1825. Ч. 2, № 3. С. 46–62.
442. Отчет Общества поощрения художников, читанный в Собрании онаго 27 февраля 1824 г. членом-казначеем Общества // Журнал изящных искусств. 1823. № 6. С. 496–509.
443. Очевидная история: Проблемы визуальной истории России XX столетия: сб. статей / сост. И. В. Нарский. Челябинск: Каменный пояс, 2008. 479 с.
444. *Паллас П. С.* Путешествие по разным провинциям Российской империи. 2-е тиснение. СПб., 1809. Ч. 1. 658, 116 с.
445. *Панкратова А. М.* Великий русский народ. 2-е изд., доп. М.: Госполитиздат, 1952. 260 с.
446. *Пановский Э.* Перспектива как «символическая форма»: Готическая архитектура и схоластика. СПб.: Азбука-классика, 2004. 334 с.
447. *Парсамов В. С.* Библейский нарратив войны 1812–1814 годов // История и повествование: сб. ст. М., 2006. С. 100–121.

448. *Парсамов В. С.* К генезису политического дискурса декабристов. Идеологема «народная война» // *Декабристы: Актуальные проблемы и новые подходы* / ред. О. И. Княнская. М., 2008. С. 159–194.
449. *Певзнер Н.* Английское в английском искусстве / пер. с англ. О. Р. Демидовой. СПб.: Азбука-классика, 2004. 318 с.
450. *Пиль де Р.* Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях живописцев, и Примечание о портретах / пер. первое с итальян., а второе с фр. А. М. Ивановым. СПб., 1789. [6], X с., 4 л., [4], 226 с.
451. *Писарев А. А.* Предметы для художников, избранные из Российской истории, Славенского Баснословия и из всех русских сочинений в стихах и в прозе. СПб., 1807. Ч. 1. 253 с.; Ч. 2. 313 с.
452. Письма Венецианова / публ. и примеч. И. Степанова // *Искусство*. 1940. № 3. С. 120–124.
453. Письмо А. Н. Оленина // *Журнал изящных искусств*. 1823. Ч. 1, № 3. С. 318–323.
454. Письмо к Издателю // *Русский вестник*. 1808. № 1. С. 69.
455. *Плампер Я.* Алхимия власти: Культ Сталина в изобразительном искусстве / авториз. пер. с англ. Н. Эдельмана. М.: Новое лит. обозрение, 2010. 495 с.
456. *Плецев С. И.* Обозрение Российской империи в нынешнем ее новоустроенном состоянии. СПб., 1785. XXX, 122, [83] с.
457. *[Покровский Ф. Г.]* Философ горы Алаунской, или Мысли при известии о смерти Великия Екатерины / *П.к.й.* // Приятное и полезное препровождение времени. 1796. Ч. 12. С. 321–331.
458. *Поллок Г.* Созерцающая историю искусства: Видение, позиция и власть // Введение в гендерные исследования: хрестоматия. СПб., 2001. Ч. 2. С. 718–737.
459. Полное собрание анекдотов достопамятнейшей войны россиян с французами, изображающие высокий дух и мудрость. М., 1814. Ч. 1–4.
460. *Помей Ф. А.* Храм всеобщего баснословия, или Баснословная история о богах египетских, греческих, латинских и других / с латин. перевел И. В[иноградов]. М., 1785. Ч. 1–3; [То же] / вновь перевел с латин. П. Рейпольский. М., 1808. Ч. 1–3.
461. *Понов В. А.* Русский фарфор. Частные заводы: [альбом]. Л.: Художник РСФСР, 1980. 315 с.
462. *Попова И.* Аллегии русской славы: Отечественная война 1812 г. в произведениях фарфора, выпущенных на Петербургском фарфоровом заводе в первой трети XIX в. // *Мир музея*. 1993. № 4 (132). С. 30–32.
463. «Представь мне шеголя...»: Мода и костюм в России в гравюре XVIII в.: [каталог выставки] / сост. М. А. Пожарова. М.: Гос. музей изобразит. искусств им. А. С. Пушкина, 2002. 32 с.
464. Проблема копирования в европейском искусстве: материалы науч. конф., 8–10 дек. 1997, Рос. акад. художеств / отв. ред. Г. И. Вздорнов. М., 1998. 295 с.
465. Прогулка в Академию художеств // *Сын Отечества*. 1814. Ч. 18, № 50. С. 161–176.
466. *Пропн В. Я.* Фольклор и действительность: избранные статьи. М.: Наука, 1976. 325 с.
467. *Проскурина В. Ю.* Мифы империи: Литература и власть в эпоху Екатерины II. М.: Новое лит. обозрение, 2006. 322 с.
468. Противуречие г. Примечаву // *И то и сию*. СПб., 1769. Февраль, шестая неделя. [С. 17–20].

469. *Прядильщиков Ф. А.* Летопись губернского города Перми // *Календарь Пермской губернии на 1884*. Пермь, 1883. Прил. С. 19–34.
470. *Путеводитель по искусству* / под ред. Я. Чилверса; пер. с англ. Е. Дорман и др. М.: Радуга, 2004. 686 с.
471. *Пуцко В. Г.* Митрополит Евгений Болховитинов об Отечественной войне 1812 г. // М. И. Кутузов и русская армия на втором этапе Отечественной войны 1812 г. Малоярославец, 1995. С. 140–146.
472. *Рак В. Д.* Русские литературные сборники и периодические издания второй половины XVIII в.: иностранные источники, состав, техника компиляции. М.: акад. проект, 1998. 334 с.
473. *Рамазанов Н. А.* Материалы для истории художеств в России. Кн. 1. [Биогр. очерки. Воспоминания. Смесь]. М., 1863. XII, 313 с.
474. *Резвых П. В.* Просвещение // *Культурология: энциклопедия*. М., 2007. Т. 2. С. 301–304.
475. Религиозные и этнические традиции в формировании национальных идентичностей в Европе. Средние века – Новое время / ред. М. В. Дмитриев. М.: Индрик, 2008. 301 с.
476. Реформы Петра I: сб. док. / сост. В. И. Лебедев. М.: Соцэкгиз, 1937. 379 с.
477. *Рехберг К.* Народы России, или Описание нравов, обычаев и костюмов различных национальностей Российской империи / пер. с фр. З. Бадо, А. Мороз. М.: РУСАЛ, 2007. 140 с.
478. *Ровинский Д. А.* Подробный словарь русских гравированных портретов. СПб., 1886–1889. Т. 1–4.
479. *Розин В. М.* Визуальная культура и восприятие: Как человек видит и понимает мир. 2-е изд. М.: УРСС, 2004. 224 с.
480. Российская империя в сравнительной перспективе: сб. статей / сост. М. Баталлина и др. М.: Новое изд-во, 2004. 382 с.
481. *Ростопчин Ф. В.* Ох, французы! / сост., вступ. ст. и примеч. Г. Д. Овчинникова. М.: Рус. книга, 1992. 336 с.
482. *Ростопчин Ф. В.* Сочинения Ростопчина (графа Федора Васильевича). СПб., 1853. 364, II с.
483. *Руской Сцевола* // *Сын Отечества*. 1812. Ч. 1, № 4. С. 141–142.
484. Русские экспедиции по изучению северной части Тихого океана во второй половине XVIII в.: сб. док. / сост. Т. С. Федорова и др.; гл. ред. А. Л. Нарочницкий. М.: Наука, 1989. 397 с.
485. Русский народный костюм = Russian folk clothing: из собрания Государственного музея этнографии народов СССР: альбом / авторы текста и сост. Л. Н. - Молотова, Н. Н. Соснина. Л.: Художник, 1984. 222 с.
486. Русский народный костюм XVIII – первой четверти XX в. в собрании Саратовского областного музея краеведения: иллюстрированный каталог / сост. Л. В. Маковцева. Саратов: Саратовтелефильм: Добрадея, 2008. 183 с.
487. Русский национализм: Социальный и культурный контекст / сост. М. Ларюэль. М.: Новое лит. обозрение, 2008. 446 с.
488. *Русский фарфор в Эрмитаже: альбом*. Л.: Аврора, 1973. 50 с., 83 л. илл.
489. Русское искусство в Эрмитаже. Знаменитые и забытые мастера XIX – первой четверти XX века: каталог выставки, Казань, 18 окт. 2007 г. – 30 марта 2008 г. СПб.: Славия, 2007. 207 с.
490. Русское народное искусство в собрании Государственного Русского музея. Л.: Художник РСФСР, 1984. 312 с.

491. *Рязанцев И. В.* Послесловие к переизданию // *Чекалевский П. П.* Рассуждение о свободных художествах: с описанием некоторых произведений российских художников. М., 1997. С. I–XII.
492. *Савельева И. М., Полетаев А. В.* Классическое наследие. М.: Изд. дом Гос. ун-та – Высш. шк. экономики, 2010. 335 с.
493. *Савинов А. Н.* Художник Венецианов. М.; Л.: Искусство, 1949. 139 с.
494. *Саид Э.* Ориентализм. Западные концепции Востока. М.: Русский мир, 2006. 636 с.
495. *Сакович А. Г.* Русский настенный лубочный театр XVIII–XIX вв. // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983. С. 44–61.
496. Сборник материалов для истории Императорской Санкт-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования / под ред. и с примеч. П. Н. Петрова. СПб., 1864–1866. Ч. 1–3.
497. *Свиньин П. П.* Блага природы или природа наставница // Отечественные записки. 1818. Ч. 1. С. 237–252.
498. *Свиньин П. П.* Картины Г. Венецианова // Отечественные записки. 1824. Ч. 18, № 48. С. 163–165.
499. *Свиньин П. П.* Картины России и быт разноплеменных ее народов из путешествий П. П. Свиньина, изданные И. Делакроа с портретом автора. Ч. 1, содержащая 40 гравюр на стали. СПб., 1839. XVI, 388 с.
500. *Свиньин П. П.* Открытие Академии художеств и чрезвычайное оной собрание // Отечественные записки. 1820. Ч. 4, № 6. С. 269–291.
501. [*Свиньин П. П.*] Великан и карлица // Отечественные записки. 1819. С. 321–327.
502. [*Свиньин П. П.*] Взгляд на новья отличныя произведения художеств // Отечественные записки. 1822. Ч. 12, № 32. С. 403–416.
503. [*Свиньин П. П.*] Выставка в Императорской Академии художеств / П. С. // Отечественные записки. 1827. Ч. 32, № 90. С. 130–157; № 91. С. 311–335.
504. [*Свиньин П. П.*] Первое письмо из Москвы. Частные библиотеки, Галереи, разные Кабинеты и русские художники / П. С. // Отечественные записки. 1820. Ч. 1, № 2. С. 195–238.
505. [*Свиньин П. П.*] Приключения Суханова, рускаго природного ваятеля // Отечественные записки. 1818. Ч. 1. С. 188–219.
506. [*Свиньин П. П.*] Примечание издателя Отечественных записок // Отечественные записки. 1822. Ч. 12, № 30. С. 97–98.
507. [*Свиньин П. П.*] Русский Художник, совершивший путешествие к Святым Местам // Отечественные записки. 1822. Ч. 11, № 28. С. 244–248.
508. [*Свиньин П. П.*] Сибиряков, природный стихотворец // Отечественные записки. 1819. С. 95–121.
509. [*Свиньин П. П.*] Современные феномены // Отечественные записки. 1820. Ч. 2, № 4. С. 228–234.
510. [*Свиньин П. П.*] Третье письмо в Москву. О изобретателе Кукине // Отечественные записки. 1818. С. 220–236.
511. [*Свиньин П. П.*] Шубин, Казаманов и Немиллов, художники достойные покровительства // Отечественные записки. 1820. Ч. 3, № 6. С. 82–100.
512. *Свирида И.* Театральность как синтезирующая форма культуры XVIII в. // XVIII век: Ассамблея искусств. Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII в.: сб. ст. М., 2000. С. 5–18.
513. Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века, 1725–1800. М.: Книга, 1964–1967. Т. 1–5.

514. *Сдвижков Д.* Империя в наполеоновском наряде: восприятие французского неоклассицизма в Российской империи // *Imperium inter pares: Роль трансферов в истории Российской империи (1700–1917)*. М., 2010. С. 67–104.
515. Северный Кавказ в составе Российской империи / авт. кол.: Д. Ю. Арапов и др.; ред. В. О. Бобровников и И. Л. Бабич. М.: Новое лит. обозрение, 2007. 460 с.
516. *Селиванов А. В.* Фарфор и фаянс Российской империи: описание фабрик и заводов с изображениями фабричных клейм. Владимир, 1903. VIII, 175 с.; Первое прибавление. 1904. [2], II, IV, 43 с.; Второе прибавление. 1906. [2], IV, 41 с.
517. *Семенова Л. Н.* Очерки истории быта и культурной жизни России, Первая половина XVIII в. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1982. 279 с.
518. Сибирь в составе Российской империи / ред. Л. М. Дамешек и А. В. Ремнев. М.: Новое лит. обозрение, 2007. 362 с.
519. *Сидоров Н. П.* Война и русская журналистика. 2. «Сын Отечества» // Отечественная война и русское общество, 1812–1912. В 7 т. М., 1912. Т. 5. С. 139–145.
520. Смесь // Сын Отечества. 1813. Ч. 3, № 1. С. 37–43; № 2. С. 92–98; Ч. 4, № 8. С. 90–97.
521. *Смит Д.* Театральная жизнь графа Николая Шереметьева // Новое литературное обозрение. 2008. № 4 (92). С. 171–191.
522. *Снегирев И. М.* О простонародных изображениях // Труды Общества любителей российской словесности при императорском Московском университете. М., 1824. Ч. 4, кн. 10. С. 119–148.
523. [*Снегирев И. М.*] Русская народная галерея, или Лубочные картинки / Сн. // Отечественные записки. 1822. Ч. 12, кн. 30. С. 85–96.
524. *Соколов Б. М.* Художественный язык русского лубка. М.: РГГУ, 1999. 263 с.
525. *Соловьев Н.* Русская книжная иллюстрация XVIII в. // Старые годы. 1907. Июль – сентябрь (№ 7/9). С. 415–438.
526. Список важнейших генералов // Сын Отечества. 1813. Ч. 3, № 6. С. 278–279.
527. Споры о языке в начале XIX в. как факт русской культуры («Происшествие в царстве теней, или судьбина российского языка» – неизвестное сочинение Семена Боброва) / публ., вступ. ст. и коммент. Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского // Ученые записки Тартуского ун-та. 1975. Вып. 358. С. 168–322.
528. *Стенник Ю. В.* Идея «древней» и «новой» России в литературе и общественно-исторической мысли XVIII – начала XIX в. СПб.: Наука, 2004. 275 с.
529. *Стошков.* [Письмо господину Сочинителю] // Всякая всячина. СПб., 1769. Л. 132. С. 350–352.
530. [*Столыпин А. А.*] Письмо с Кавказской линии к другу моему Г. Г. П. в Москве / А. С. // Приятное и полезное препровождение времени. 1795. Ч. 8. С. 135–140.
531. *Страда В.* Россия // Мир Просвещения: исторический словарь / под ред. В. Ферроне и Д. Роша. М., 2003. С. 417–425.
532. *Тартаковский А. Г.* Военная публицистика 1812 года. М.: Мысль, 1967. 222 с.
533. *Тартаковский А. Г.* Из истории русской военной публицистики 1812 г. // 1812 год: К 150-летию Отечественной войны: сб. ст. М., 1962. С. 233–254.
534. *Тарханов И.* Френология // Энциклопедический словарь / изд. Ф. А. Брокгауз и И. А. Ефрон. СПб., 1902. Т. XXXVa (72). С. 731.
535. *Татищев В. Н.* Избранные труды по географии России. М.: Географгиз, 1950. 248 с.
536. *Татищев В. Н.* Россия или как ныне зовут Россия // *Татищев В. Н.* Избранные труды по географии России. М., 1950. С. 107–137.

537. *Токарев С. А.* История русской этнографии: (дооктябрьский период). М.: Наука, 1966. 452 с.
538. *Токарев С. А.* Первая сводная этнографическая работа о народах России: (Из истории русской этнографии XVIII в.) // Вестник Московского университета. Ист.-филол. серия. 1958. № 4. С. 113–127.
539. *Толстой Ф.* Письмо к издателю [от 18 дек. 1824 г.] // Журнал изящных искусств. 1825. Ч. 2, № 2. С. 59–60.
540. *Толстой Ф. П.* Записки графа Федора Петровича Толстого / сост. Е. Г. Горохова, А. Е. Чекунова. М.: Рос. гос. гуманитар. ин-т, 2001. 318 с.
541. *Тройницкий С.* Фарфоровые табакерки императорского Эрмитажа // Старые годы. 1913. Дек. С. 14–40.
542. *Турчин В. С.* Александр I и неоклассицизм в России: Стиль империи или империя как стиль. М.: Жираф, 2001. 511 с.
543. *Уортман Р. С.* Сценарии власти: Мифы и церемонии русской монархии: пер. с англ. Т. 1. От Петра Великого до смерти Николая I: материалы и исследования. М.: О.Г.И., 2002. 607 с.
544. [Урванов И. Ф.] Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. Сочинено для учащих-ся художником И. У. СПб., 1793. [2], X, 133 с.
545. Фарфор в России XVIII–XIX веков: Завод Гарднера: [альбом] / сост. Е. Иванова. СПб.: Palace Edition, 2003. 280 с. — (Альманах / Гос. Рус. музей; вып. 34).
546. *Филарет (Дроздов В. М.), архимандрит.* Слово на освящение Храма во имя святой Живоначальной Троицы, в доме [...] князя Александра Николаевича Голицына, говоренное [...] октября 1-го дня 1812 г. СПб., 1812. [2], 14 с.
547. *Филарет.* Слова и речи синодального члена Филарета, митрополита Московского. 2-е изд., доп. М., 1848–1861. Ч. 1–3.
548. *Флиз де ла.* Поход великой армии в Россию в 1812 г.: Записки доктора де ла Флиза // Русская старина. 1892. Т. 73, № 3 (март). С. 595–596.
549. *Фоменко И. К.* Скифия — Тартария — Московия — Россия: Взгляд из Европы. Россия на старинных картах. М.: АКТЕОН, 2008. 812 с.
550. Фонарь проекционный (волшебный) / А. Г. // Энциклопедический словарь / изд. Ф. А. Брокгауз и И. А. Ефрон. СПб., 1902. Т. XXXVI (71). С. 221–229.
551. *Фрэнгер В.* Немецкие образцы русских лубков XVIII в. / пер. Т. П. Калугиной / Народная картинка XVII–XIX веков. СПб., 1996. С. 189–237.
552. Хор на аллегорическое изображение, в котором народ Российский представляется в виде прекрасного сада, насаженного Екатериной Второю // Собеседник любителей российского слова. 1783. Ч. 7. С. 161.
553. Храм благочестия, или Избранные черты из житий святых и деяния добродетельных мужей и жен, прославившихся в христианстве: пер. с французского, умноженный многими статьями, избранными из отечественной истории. СПб., 1822. Ч. 1. [4], 224 с.; Ч. 2. [2], 264 с.
554. *Хрипухина А.* [Письмо господину Сочинителю] // Всякая всячина. СПб., 1769. Л. 16. С. 46–47.
555. *Хромов О. Р.* Русская лубочная книга XVII–XIX вв.: Исследования по истории книжной культуры и техники производства. М.: Памятники ист. мысли, 1998. 219 с.
556. [Художник Н...]. Письмо к издателю // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1, № 4. С. 340–341.
557. [Художник О...ч]. Письмо к издателю // Журнал изящных искусств. 1823. Ч. 1, № 6. С. 521–526.

558. Центральная Азия в составе Российской империи / ред. С. Н. Абашин, Д. Ю. Арапов и Н. Е. Бекмаханова. М.: Новое лит. обозрение, 2008. 451 с.
559. *Церетели Н. М.* Русская крестьянская игрушка. М.: Academia, 1933. 249 с.
560. *Чекалевский П. П.* Рассуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений российских художников. СПб., 1792. [4], 231 с.
561. *Черкессова Т. В.* Политическая графика эпохи Отечественной войны 1812 года и ее создатели // Русское искусство XVIII — первой половины XIX в.: материалы и исследования. М., 1971. С. 11–47.
562. Чувство Россиянина / С. С. // Восточные известия. 1813. № 48. Прибавление.
563. [Шаликов П. И.] Черта народного характера Русских // Московский зритель. 1806. Ч. 2, апрель. С. 10–12.
564. *Шалапин Ф. И.* Страницы из моей жизни // Федор Иванович Шалапин. М., 1957. Т. 1. С. 21–238.
565. *Шведова Н.* Злых фурий светоч: Образ Наполеона в русской публицистике начала XIX в. // Родина. 2002. № 8. С. 10–12.
566. *Швыров А. В.* Иллюстрированная история карикатуры с древнейших времен до наших дней: сост. по новейшим исследованиям. История карикатуры в России написана С. С. Трубачевым. СПб., 1903 (обл. 1904). 404 с.
567. *Шевырев А. П.* Культурная среда столичного города. Петербург и Москва // Очерки русской культуры XIX в. Т. 1. Общественно-культурная среда. М., 1998. С. 73–124.
568. *Шиканов В.* Военные деятели Франции революционной и наполеоновской эпох. Из коллекции гравюр Ф. Ф. Вигеля // Историк и художник. 2005. № 4. С. 74–94; 2006. № 1. С. 74–84.
569. *Ширле И.* Учение о духе и характере народов в русской культуре XVIII в. // «Вводя нравы и обычаи Европейские в Европейском народе»: К проблеме адаптации западных идей в Российской империи. М., 2008. С. 119–137.
570. *Шишков А. С.* Рассуждение о красноречии Священного Писания, и о том, в чем состоит богатство, обилие, красота и сила российского языка, и какими средствами оный еще более распространить, обогатить и усовершенствовать можно, читанное в годичное Императорской Российской академии собрание, бывшее в 3-й день декабря 1810 года. СПб., 1811. 113 с.
571. *Шишков А. С.* Рассуждение о старом и новом слоге российского языка. СПб., 1803. [6], 455 с.
572. *Шишков А. С.* Собрание сочинений и переводов адмирала Шишкова, российской императорской академии президента и разных ученых обществ члена. СПб., 1834. Ч. 16. [4], 352 с.
573. *Шкуринов П. С.* Философия России XVIII века. М.: Высш. шк., 1992. 253 с.
574. *Шмитт Ж.-К.* Историк и изображения // Одиссей: Человек в истории. 2002. М., 2002. С. 9–29.
575. *Шукуров Ш. М.* Образ храма = Imago Templi. М.: Прогресс-Традиция, 2002. 496 с.
576. *Шумахер И. Д.* Палаты Санктпетербургской императорской Академии наук, библиотеки и Кунсткамеры которых представлены планы, фасады и профили, приписанные ей имп. высочеству государыне великой княгине и правительнице всей России. СПб., 1741. 6 с., 2, 1, 12 л.
577. *Эдельман О.* Родина амазонок и рыбы Бегемот // Пушкин: русский журнал о книгах. 2009. № 2. С. 143–145. — Рец. на кн.: *Фоменко И. К.* Скифия — Тартария — Московия — Россия: Взгляд из Европы. Россия на старинных картах. М.: АКТЕОН, 2008. 812 с.

578. Эрст С.Р. «Журнал изящных искусств» 1807. СПб., б.г. 18 с.
 579. Эрст С.Р. «Журнал изящных искусств» 1823—1825. СПб., 1913. 13 с.
 580. Эрст С. А. М. Легашев // Старые годы. 1913. Март. С. 33—36.
 581. Янковская Г. [Рецензия] // Ab Imperio. 2009. № 1. С. 439—447. — Рец. на кн.: Picturing Russia: Explorations in Visual Culture / ed. V. A. Kivelson and J. Neuberger. New Haven: Yale University Press, 2008. XV, 284 p.
 582. Янковская Г. А. Искусство, деньги и политика: Художник в годы позднего сталинизма. Пермь: Перм. гос. ун-т, 2007. 311 с.
 583. Янов А. Л. Россия против России: Очерки истории русского национализма, 1825—1921. Новосибирск: Сиб. хронограф, 1999. 368 с.
 584. Яновский Н. М. Новый словотолкователь, расположенный по алфавиту, содержащий разный в Российском языке встречающиеся иностранные речения и технические термины, значение которых не всякому известно. СПб., 1803—1806. Ч. 1—3.

СОДЕРЖАНИЕ

Благодарность автора	7
ВВЕДЕНИЕ	9
Панорама исследования	9
Художественная оптика	16
Зрелищная эпоха	21
Архитектоника книги	26
Глава 1	
«РУССКИЕ/РОССИЙСКИЕ КОСТЮМЫ»	
Народо-видение как государственная проблема	31
Искусство видеть	35
Визуальная упаковка для инструментального знания	42
«Костюмы» в коммерческом производстве	61
«Народная» утопия для империи	68
«Русский характер»	86
Глава 2	
РОССИЙСКАЯ ФИЗИОГНОМИЯ И РУССКАЯ КРАСОТА	
«Поскреби русского, обнаружишь...»	95
Потребность внутреннего видения	117
«Русский вкус»	129
Этнографические портреты	136
Глава 3	
«СВОЙ» И «ЧУЖИЕ» В КАРИКАТУРЕ ДВЕНАДЦАТОГО ГОДА	
Карикатура как социальное послание	155
Версии войны	167
«Русские чувства»	172
Образы врага	182
Варианты коллективного тела	190
Русский как метафора силы	195
«Русский» на словах и на деле	202
Глава 4	
«СВОЙ ЛУЧШЕ РАСПОЗНАЕТ СВОЕГО»	210
(Не)долгий век карикатуры	210
«Священная империя славянской нации»	216
«Русскость» в глазах смотрящего	229
«Такой же русский, как и ты»	245

Глава 5

«РУССКОЕ В ИСКУССТВЕ» ИЛИ «РУССКОЕ ИСКУССТВО»?

Место диалога зрителя с художником	267
Борьба за правила	273
Музеум русских художников	280
Сокровищница русского искусства	284
Размышления по завершении исследования	292
Примечания	300
Литература	339
Именной указатель	