

СТАТЬИ И ЭССЕ

*Вишленкова Елена **

Тело для народа, или «увидеть русского дано не каждому»

*«Если наше Я есть для нас единственно сущее,
по образу которого мы создаем или понимаем всякое другое сущее:
отлично! Тогда крайне уместно сомнение, не имеем ли мы здесь
дело с некоторой перспективной иллюзией, кажущимся единством,
в котором все смыкается как на линии горизонта.
Взяв тело за руководящую нить,
мы увидим чрезвычайную множественность...»*

Ф.Ницше

История создания художественного образа русского этноса, берущая начало в XVIII веке, связана с европеизацией культуры российских элит. В условиях «первичного просветительства» элиты оказались вовлеченными в цивилизационную идеологию и стремились «окультурить» свою среду. В ходе этого общего для Восточной Европы процесса дали о себе знать две встречные тенденции: из Западной Европы в Россию пришли «просветители», заинтересованные в описании аборигенов, а внутри страны появились деятели, созидающие нацию для себя.

* * *

Первые проекты показа восточной империи «в лицах» были составной частью географического, этнографического и статистического описания страны. Они реализовывались в ходе экспедиций, которые Ричард Уортман рассматривает как часть ритуала вхождения русской монархии в западный, римский имидж светской власти [100, p.91]. Это вхождение воплотилось, в том числе, в метафору возникновения и передавалось через символическое движение от невежества к науке, общего для «политичных народов мира».

К концу XVII в. развитие экономических связей, географические открытия и исследования, появление и распространение новых средств информационной коммуникации и технических знаний объединили мир в единую цивилизацию, каждый элемент которой выступал как часть системы, а ее стержнем оказывался человек [35, с.56]. Однако именно Человека как вид естествоиспытателям было труднее всего классифицировать и внести в организованный универсум «Homo Monstruosus». Накопление знаний о живущих на земле людях уже в XVI-XVII вв. поставило перед европейскими интеллектуалами несколько первоочередных задач: выработать единый язык описания народов и племен; систематизировать собранные данные; и открыть рациональную (в противовес религиозно-мифологической) логику порождения этнического разнообразия [76].

Объявленная европейской империей Россия должна была определить своё место в создаваемой системе вещей, народов и культур [99, p.27-57]. Следуя общему устремлению современной науки найти «порядок» в мире, российские исследователи придерживались в описаниях народов и территорий определенной схемы или вопросника. В течение XVIII

* **Вишленкова Елена Анатольевна** – доктор исторических наук, профессор, зав.кафедрой отечественной истории до XX века Казанского государственного университета

© Вишленкова Е., 2007.

© Центр фундаментальной социологии, 2007.

столетия он постоянно расширялся, и вместе с ним менялось понимание «этноса» или «народа». Так, отправляясь в путешествие по просторам империи, Г.Ф.Мюллер в 1733 г. получил от Академии наук список из 11 пунктов. А спустя несколько лет сам составил для ученика и последователя И.Э.Фишера список из 923 вопросов [99, p.30].

Стремление упорядочить экспедиционные и частные наблюдения было характерно и для В.Н.Татищева, который много размышлял над языком и структурой этнографического письма. Создавая план обследования Сибири, в пункте 83 он перечислил необходимые элементы описания этноса: «Какие строения и покои имеют. Возраст. Лицо, глаза, нос, как большею частью находятся. Крепость и слабость телесная». А в отношении костюма предстояло обратить особое внимание на «платье мужское летнее. Платье мужское зимнее. Платье жен обыкновенное. Платье новобрачных. Платье девиц. Платье малых детей» [58, с.38].

Участникам экспедиций Татищев предписывал «отличать русских от иноверцев и новокрещенных язычников» [58, с.84], проводя тем самым линию религиозного разделения народов. В остальном же русские не составляли сколь-либо обособленной группы, являясь частью людских ресурсов империи и входя в более широкое понятие «природные российские обыватели». В него Татищев включал «древних или природных россиан или русь, кои по всей империи распространяются». По его предположению, у них нет географической привязки. Это примерно так же, как не может быть локализовано в физическом пространстве, например, сословие. «Ко обстоятельному и подробному описанию жителей, находящихся во всей оной великой империи, – писал он, – потребно много труда и сведения, не токмо в новой, но и в древнейшей истории, чтобы исследовать и изъяснить древних и природных российских обывателей и, по случаю многих случившихся перемен, прибывших к ним народы» [59, с.171]. В целом, к «россианам» он относил все православные народы Российской империи – «малороссияне или черкасы», «карелы, кои на Олонце», «пермяки Вятской провинции», «вагуличи в Сибири». Далее в этнической иерархии следовали неправославные христиане, затем «иноверные народы» и «идолопоклонники». Всего Татищев выделил 42 народа [59, с.171-173]. В соответствии с татищевскими рекомендациями составляли этнографические описания С.П.Крашенинников, П.С.Паллас, В.Ф.Зуев, Н.Я.Озерецковский, С.Г.Гмелин, И.И.Лепехин, И.Г.Георги и др.

Итак, в XVIII в. путешествующий по России исследователь имел «внутренний» вопросник. Выявляя, описывая, показывая обнаруженный «народ», путешественник называл его, затем локализовал в сложившейся физической и ментальной картине мира, определял его место в иерархии «народов», устанавливал границы – где один народ кончается, а другой начинается.

В XVIII в. изучение национальных языков в значительной степени было отделено от изучения внешнего облика народов. Как правило, «прото-этнографы» описывали визуально познаваемые явления, а «прото-лингвисты» занимались сравнением языков, причем прежде всего их фонетического ряда. Сегодня сравнительное языкознание эпохи Просвещения историки науки называют тупиковой ветвью развития филологии, а тогда российские элиты с удовольствием занимались лингвистическими изысканиями, стремясь найти в разнообразии звучащих языков общую основу или протоязык. Это стремление обнаружить универсум во множественности было характерно и для составителей сравнительных словарей, и для участников этнографических экспедиций. Потенциальные читатели, большая часть которых были людьми службы, ждали от ученых мужей новых фактов, их классификации и объяснения предложенной системы. В этнографическом рассказе им хотелось найти и элементы занимательности, и пользу для государства.

Другая особенность этнографических сочинений состояла в том, что в России XVIII в. проведение экспедиций стимулировалось и финансировалось верховной властью, а осуществлялось под руководством европейских интеллектуалов. Именно они дали первый опыт визуального описания империи через системно-теоретические наблюдения. При этом образ страны, видение её пространства, природы, людей оказались не только прочно увязаны с поисками классификации народов, но и впаяны в слои европейских представлений о «чужой» культуре, создавались в контексте европейского героического мифа [32, с.14]. Все

эти особенности порождения этнографического нарратива Российской империи проявились и в вербальных текстах, и в зарисовках путешествующих исследователей.

В целом, в созданном в течении XVIII – первой четверти XIX в. художественном проекте этнической «русскости» можно выделить несколько ведущих версий.

Вариации «этнографического взгляда»

Версия 1. Русский костюм

В отличие от вербального описания, специфика визуального источника заключается в том, что передаваемое им коммуникативное послание зависит не только от комплекса породивших его идей, но и от технологии производства. Ученый, получивший «добро» монарха на проведение экспедиции, создавал «визуальное описание» встречающихся на его пути необычных «костюмов». Так в XVIII столетии назывались типажные зарисовки этносов. Далее с них делали очерковые гравюры, выполненные в технике офорта.

До открытия в 1797 г. А.Зенефельдом литографии или метода плоской печати гравюрная техника в России была двух видов – высокой и глубокой печати, которые давали «штриховую» трактовку образа. Чаще всего в гравюре воспроизводился только абрис изображения, а основной акцент делался на ручной раскраске полученного рисунка. Её мог выполнить сам автор, его ученики или такая работа отдавалась «под заказ».

В этнографических публикациях исследуемого периода 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 акваинты. Для этого гравировочная доска покрывалась порошком канифоли, которая в результате подогрева равномерно обтекала поверхность. Травление поверхности происходило постепенно, благодаря чему гравёр добивался мягкости перехода одной части поверхности в другую. В этом случае получалось изображение, напоминающее работу водяными красками в один тон [24]. Используемая автором технология художественного производства этнического образа во многом определяла его прочтение современными зрителями.

Вероятно, «костюмный» жанр в российской графике родился из синтеза находок, сделанных в описании социальных типажей города, и визуальных наблюдений, обретенных в ходе научных исследований сельской России. Кажется, впервые художественные образы городских жителей Российской империи современники увидели на страницах альбома «Костюмы москвичей и крики Петербурга» [75]. Он создавался в подражание широко известному тогда французскому изданию «Крики Парижа», в котором были показаны занятия горожан. Данный жанр был весьма популярным среди нарождающегося слоя буржуа в Европе, желающих увидеть себя в художественной проекции мира. Что касается альбома кассельского гравёра А.Дальштейна, то он ориентировался не на «внутренние» нужды, а на любопытство западноевропейского покупателя [19, с.270-277; 68, р.74]. Двадцать его рисунков изображают крестьян: старых и молодых, мужчин и женщин, в зимней и летней одежде. Восемнадцать гравюр посвящены коробейникам, восемь рисунков описывают духовных особ православной церкви. Серия также включает русские музыкальные инструменты и танцы. В художественной практике Дальштейн пользовался античным способом изображения, предлагая фронтальный или театральный разворот персонажа. Его рисованные портреты – это статичные фигуры без фона. Персонажи стоят так, чтобы обеспечить зрителям лучший обзор одетого на них костюма и характерных для данного персонажа орудий труда. Все это прорисовано с протокольной точностью и ярко раскрашено. Изображение представляет собой одну замкнутую ситуацию-сцену, в которой человек является носителем символического действия. Описывая восточную империю, художник явно стремился продемонстрировать соотечественникам увиденные экзотические персонажи, их одеяния и характерные занятия. Похоже, страна удивила европейского путешественника необычными социальными, а не этническими типами.

Россия как общность этнических типажей появилась тогда же, но в другом визуальном пространстве – в зарисовках, сопровождающих отчеты о научных экспедициях. Как правило, это были композиционно составленные рисунки. Так, на одной из гравюр, иллюстрирующих описание экспедиции С.П.Крашенинникова 1736 г., выполнена двухфигурная сцена. На фоне холмистой земли изображены две чукотские женщины: одна в полный рост и в зимнем облачении, вторая в голом виде сидит на земле. На ее теле четко видна ритуальная татуировка [26]. Конечно, трудно предположить, что исследователь реально наблюдал такую сцену и рисовал её с «натуры». В лучшем случае, рисунок выполнялся по памяти, а, скорее всего, составлен из фрагментов разных визуальных впечатлений и воображения.

С расширением опыта научных исследований народов России в экспедиционных отчетах стали появляться рисунки, включающие в себя почти все элементы этнографического описания – пропорции лица и тела; летний и зимний костюмы, показанные спереди и сзади; орудия труда, элементы флоры и фауны, характерные для места проживания данного этноса; а также контуры жилища. Так, выпустивший в 1775 г. двухтомное описание своего путешествия по центральной России И.Г.Георги представил взору читателя несколько гравированных монохромных рисунков [82]. Во втором томе их шесть. На каждом указаны 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 «костюмам». 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. Видимо, их выполнил сам Георги. Художественное несовершенство изображения обличает руку непрофессионала. «Костюмы» изображенных тунгусов помещены автором в богатый по наполнению пейзаж – среду естественного обитания. При всем том, явно, что рисунок делался не с натуры. Он составлен из соответствующих сюжету людей, вещей и зверей. Одетые в этнические костюмы персонажи не имеют каких-либо антропологических особенностей. Они стоят с вывернутыми руками, в которые вложены колчан и стрелы.

Подобные рисунки характерны для большинства экспедиционных отчетов середины XVIII в. – времени, когда исследователь сам был автором и визуального и вербального рассказа об обнаруженных им народах. Такие типизированные фигуры в этнографических костюмах присутствуют и в трактате П.С.Палласа. Согласно сопроводительной подписи исследователь рисовал мордовских, чувашских и марийских женщин. Каждая из изображенных фигур одета в традиционный костюм и показана в трех разворотах: со спины, фронтально и в профиль. Все они статичны, у них условно прорисованные лица и вывернутые, как на гравюрах Георги, руки. Композиционное отличие состоит лишь в том, что в рисунках Палласа фоновый пейзаж «снят», и «костюмы» предстают перед зрителем выставленными на подиуме манекенами [41].

Не броские, с явными погрешностями в композиции, но документально точные в деталях эти рисунки соответствовали академическим потребностям в визуальном описании. Однако они вряд ли могли удовлетворять идеологическим интересам просвещенной монархии. Желая показать соседям и подданным научно обоснованный («объективный») и в то же время эстетически привлекательный образ империи, верховная власть стала контролировать и направлять процесс создания этнографических зарисовок, отделив их производство от производства этнографического текста. Екатерина II хотела, чтобы в экспедиции империю рисовали профессионалы-художники, а не ученые-любители.

Но тут заказчик столкнулся с определенными трудностями. Дело в том, что в отличие от любителей, воспитанник Академии художеств (АХ) учился рисовать, годами копируя копии античных статуй или картины признанных мастеров европейской живописи. Человеческая натура, тела современников, природа, современный городской ландшафт в XVIII в. не были в чести. Считалось, что истинным произведением искусства является копия с образца, а не с натуры. И годы учёбы так прочно «ставили» руку и взгляд академического

воспитанника, что даже в тех случаях, когда он писал с натуры, «между рисовальщиком и натурщиком как бы невидимо и постоянно помещался всегда древний Антиной или Геркулес, смотря по возрасту натурщика», – вспоминал художник Николай Рамазанов [48, с.117]. Об этом же писал его ровесник Аполлон Мокрицкий: «Он [воспитанник АХ – Е.В.] смотрит на природу чужими глазами, пишет чужими красками» [33, с.62].

В результате власти получали некий внешне привлекательный художественный продукт, не несущий научной информации. И это была другая крайность. Дабы избежать ее, отправляющийся в путешествие художник получал инструкцию. «В изображении иноплеменных народов, – гласила она, – 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 совершенна» [13, с.171]. И в 1829 году, отправляя художника с китайской экспедицией, президент Академии художеств А.Н.Оленин также наставлял: «Во время проезда вашего от Петербурга до Пекина нужно будет вам неослабно заниматься рисованием с натуры всякого рода необыкновенного одеяния или костюмов, домашнего скарба, орудий... Главное ваше старание должно быть обращено к тому, чтоб все вами видимое и вами рисуемое, было представлено точно так, как оно в природе находится, не украшая ничего вашим воображением» [66, с.34-35].

Цель данных руководств состояла не в том, чтобы научить как делать, а главным образом в том, чтобы пресечь существующую художественную практику – создавать красивую, но условную проекцию окружающего мира. Именно поэтому в инструкциях так много отрицательных императивов типа: «Вы не должны ничего рисовать по одной памяти, когда не будете иметь возможность сличить рисунок Вашего с натурой», «Надобно сколько возможно избегать того, чтоб виденное дополнить или украсить воображением» [13, с.171]. В данном случае налицо существовавший конфликт между художественным каноном и познавательными интенциями власти. «Для внутреннего потребления», для паноптического режима властвования требовалось знание, максимально объективированное. Но для его идеологического использования требовалась красивая утопия, которую мог создать профессионал. Следовательно, нужны были особые, понимающие желание власти исполнители. Художник должен был усвоить, что «несоблюдение сего верного правила [отступление от документальности – Е.В.] делает совершенно бесполезными рисунки, приложенные к разным, впрочем, весьма любопытным, путешествиям. Для Вас это было бы непростительно» [13, с.171]. И, подавая отчет об увиденном в руки императора, а затем и прочих влиятельных читателей-зрителей, участники экспедиции заверяли: «Главным свойством описания путешествия почитается достоверность» [13, с.3].

Хотя верховная власть требовала от воспитанника АХ документальности, есть все основания говорить, во-первых, о видописательской графике как о части просветительского проекта, направленного на изменение социальной реальности; и, во-вторых, о ее высоком идеологическом статусе в российской культуре. Это заложено в самой специфике графической технологии производства образов. С одной стороны, существовало доверие зрителей к правдивости рисунка, а с другой, у власти была возможность последующей корректировки, отбора и интерпретации рисунков (в том числе, посредством сопроводительных текстов и тиражирования). Это делало созданный образ управляемым.

Кроме того, предложенные путешествующими художниками образы не являлись «слепком» с реальности даже на уровне «свободного творчества». В этнографических работах доминирует наблюдатель, и его результаты – это субъективная интерпретация увиденного. В свое время И.Гофман заметил, что даже фотография не может фиксировать рутину [84, р.20]. Графика же этого не могла делать тем более. Она открывала вещи, которые сознание современников упускало. Более того, она их не столько фиксировала, сколько создавала. Художник помещал образ в контекст ландшафта, культуры, социальных отношений, персонального восприятия. В результате созданный им этнический персонаж

воспринимался сквозь призму вопроса «что это значит?», побуждая зрителя к интерпретации выбора художника, реконструкции его взгляда.

В массовую визуальную культуру России этнические типажи вошли после выхода в свет в 1774-1775 гг. иллюстрированного журнала «Открываемая Россия, или Собрание одежд всех народов, в Российской империи обретающихся» [39]. Его инициатором был гравёр Академии наук Х.Рот, который привлек к участию в данном издательском проекте живущих в Петербурге художников (известно имя одного из них – Дмитрий Шлеппер [67, р.89]) и ученых-естествоиспытателей (главным образом И.Георги). Проект удался, его тираж был полностью раскуплен и довольно скоро стал художественной редкостью. В 1907 году Н.Соловьев писал о нем так: «Вышло всего, по указанию Сопикова, 15 номеров по 5 рисунков без текста в каждом, причем издатель журнала нам неизвестен... Издание прекратилось в 1775 году и представляет собой большую редкость» [56, с.426].

Каждая тетрадь данного издания состояла из листов с гравюрами «костюмов» и одного листа оглавления. Заглавие и подписи к раскрашенным от руки самим Х.Ротом рисункам были сделаны на двух языках – немецком и французском, что отражало адрес потенциальной аудитории – европейские и российские элиты.

Сейчас трудно точно определить тираж журнала. Можно лишь опереться на косвенные свидетельства. Историк русской графики Д.А.Ровинский утверждал, что техника гравюры XVIII века позволяла снимать с резанных глубоким 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 тысячью отпечатками менее. Доски, гравированные сухой иглою (т.е. по голой меди) дают не более 150 хороших отпечатков; сильно резанные несколько более» [49, с.562]. Но даже если речь шла о тысячном тираже – это было много по тем временам.

По завершении удачного проекта издатель выпустил специально подготовленный для «достаточного» покупателя альбом с собранными воедино 95 раскрашенными гравюрами. Его украсил кожаный с золотым тиснением переплет. Как и в журнале в нём не было иного текста, кроме сопроводительных подписей под рисунками. Правда, к ним были догравированы русскоязычные названия. В немецком варианте альбом назывался – ‘Vorstellungen der Kleidertrachten der Nationen des Russischen Reiches’ («Представление о костюмах народов Российской империи») [98].

Автор предприятия и основной исполнитель гравюр Христофор Рот прибыл в Петербург из Нюрнберга по приглашению Академии наук и прожил здесь почти 10 лет, с 1761 по 1770 гг. [55]. Ни он сам, ни его помощник Шлеппер не были участниками экспедиций и гравюры «костюмов» делали, не выезжая из российской столицы. В основу их версии «народов» восточной империи были положены рисунки, отложившиеся в архиве Академии наук, ранее изданные гравюры путешественников, а также образцы одежды, хранящиеся в коллекциях Кунсткамеры. Дело в том, что каждая экспедиция привозила в Петербург и сдавала в главный музей традиционные или ритуальные костюмы из обследуемого региона. Известно, что, например, в 1740-е годы они хранились в шести шкафах, из которых два были посвящены костюмам народов Сибири и Урала, один – одежде иностранных жителей, три – ритуальным нарядам колдунов и язычников [40].

Художественная практика XVIII в. вообще не позволяет говорить о созданных тогда образах как о результате индивидуального творчества. И это касается не только случая с гравюрами Рота. Так, текст исследования Крашенинникова сопровождают четыре черно-белые гравюры – камчадала в зимнем и летнем платье, камчадалки с детьми в простом и летнем платье. Они были сделаны по зарисовкам участника экспедиции И.Х.Беркана, рисунки с них выполнил И.Э.Гриммель, а гравировал их И.А.Соколов [15, с.2]. Каждый из них вносил свою интерпретацию в рисунок. Другой пример: с Палласом по Сибири, Уралу и Поволжью странствовал художник Г.Г.-Х.Гейслер. Его рисунками иллюстрированы отчеты ученого, и даже самостоятельно сделанные зарисовки исследователь отправлял к нему на доработку. Безусловно, каждый этап работы над изображением приносил в него новые

смысловые оттенки. К тому же при переизданиях каждый раз изменениям подвергался не только текст (перевод, сокращение, редакция), но и иллюстрации. В результате есть издания «Путешествия» Палласа с черно-белыми гравюрами, а есть издания с цветными рисунками. Во французском переводе данного трактата все иллюстрации выделены в отдельный альбом, а в немецком и русском расположены в двух вариантах: среди листов текста в увязке с теми страницами, где идёт их вербальное описание; и 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.

С гравюрами костюмов, получивших в историографии условное название «рисунки Георги», ситуация не менее сложная. Исследователи расходятся во мнении, кто является подлинным автором 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 Ротом по рисункам Лепренса и Георги. А.Э.Жабрѣва утверждает, что издательский проект с самого начала был основан на художественной коллекции Георги. И вместе с тем, она же признается, 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» [15, с.7]. Но то, что столь важно для искусствоведа, не так остро для историка культуры. Атрибуция не является первоочередной задачей данного исследования. Для меня важнее стратегии этнической идентификации, которые предлагали визуальные тексты.

Итак, вернемся к гравюрам «Открываемой России». Их автор использовал композицию, характерную для городских социальных типажей. Каждый лист издания заполнен однофигурной сценой. Вместе с тем, как и в экспедиционных рисунках, в них тщательно прописан этнический костюм персонажа. При этом художнику явно не было важно его лицо и контекст природного окружения. Нарисованные фигуры разнятся лишь основными антропологическими чертами, характерными для азиатов и европейцев. Кажется, что специфика этноса приписана не людям, а вещам. Это отражало современную культуру видения мира. Костюм указывал на социальную роль, родо-племенную принадлежность, идейное и эстетическое содержание человека. Его смена меняла идентичность личности. Поэтому именно костюмы как воплощение народов и рассматривал любопытный зритель альбома «Открываемая Россия».

Создатели данной серии гравюр не увидели и не создали визуальной границы между «русскими» и «не-русскими» в Российской империи. В альбоме нет даже пусть символического, но единого тела «русского человека». Есть жители отдельных местностей – Калуги, Валдая, Дона; есть представители социальных слоев – купцы, крестьяне, казаки. Из 95 гравюр к собственно «русским» можно отнести девять рисунков: «Донской казак», «Донская казачка», «Калужский купец», «Калужская купеческая жена в летнем платье», «Калужская купеческая жена в зимнем платье», «Калужская девица спереди», «Валдайская девка», «Валдайская баба», «Российский крестьянин». Дело, видимо, в том, что в отличие от «нерусских» типажей, где конкретные формы одежды и аксессуары служили четким и узнаваемым маркером этноса, зрительно выразить «русскость» типажа через этнический костюм было не так-то просто.

С одной стороны, поскольку российские элиты и всю служилую Россию затронули указы Петра I о ношении иноземного платья и форменной одежды [74]¹, с течением времени именно крестьянский костюм стал восприниматься как «русский» и одновременно «народный». С другой, при явном наличии общих черт, даже в крестьянской среде не сложилось единого «русского» костюма. Сотрудники музея этнографии народов России

¹ Например, указ 28 февраля 1702 г. «О ношении парадного платья в праздничные и церемониальные дни»; указом 1704 г. запрещено изготовление «русского платья» и торговля «оним в рядах», вводится повседневная одежда для чиновников (ПСЗ РИ. Т.4. С.272).

утверждают: «Обширность территории расселения, замкнутость отдельных мест, различное природное окружение и сырье, характер обычаев и условий существования были причиной возникновения многообразнейших вариантов одежды» [51, с.7]. Особенно различался женский костюм. Этнографы выделяют четыре основных комплекса женской одежды русских крестьянок: рубаха с поневолой и головным убором сорокой, рубаха с сарафаном и кокошником, рубаха с юбкой-андароком и платьем-кубельком.

Этим обстоятельством объясняется то, что «русские» женские персонажи в этнографических сериях XVIII в. так сильно отличаются друг от друга. «Женский костюм разнообразием своим в покрое и колерах представляет также большое затруднение для художника в отношении к изящному», – признавался ученик А.Г.Венецианова Аполлон Мокрицкий [33, с.57]. Единый костюм русские персонажи гравюр обрели только в XIX в., когда стали являться взору зрителя, одетые в рубаху и сарафан. Это северорусский вариант русского костюма, распространенный не только собственно на Русском Севере, но и в районах Поволжья, Урала, Сибири, а также в Смоленской, Воронежской, Курской и отчасти Харьковской губерниях. В сочетании с данным комплектом девушки носили повязку или венец, а замужние женщины цельный жесткий головной убор – кокошник [51, с.9]. В холодное время года поверх сарафана крестьянки одевали шугай в талию с рукавами и воротником.

Почти по всей сельской России дети независимо от пола до 14 лет носили простую длинную рубаху. Таковыми 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 дмотканины. 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 не был чистым и ярким. 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. «Русская крестьянская шляпа, – сетовал тот же Мокрицкий, – 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» [33, с.57].

Что же касается гравюр Рота, то только силой этнографического письма столь различные костюмы валдайских девки и бабы, калужской купеческой жены, донской казачки, а также их мужские пары оказались объединены в единый комплекс. Зрительных признаков общности в альбоме «Открываемая Россия» они явно не имели.

Версия 2. Русские нравы

В 1776 г., т.е. год спустя после журнального и альбомного изданий, гравюры из «Открываемой России» были включены в «Описание всех обитающих в Российском государстве народов, их житейских обрядов, обыкновений, одежд, жилищ, упражнений, забав, вероисповеданий и других достойнопамятностей» И.Г. Георги. Примечательно, что «костюмный» рисунок предшествовал написанию научного текста, являлся провокацией и структурирующим началом для него. Сам Георги в предисловии к немецкому варианту своей книги писал: «К составлению краткого связного всех наших наций в теперешнем состоянии и пр. побудил меня замысел К.М.Рота – издать с помощью некоторых ученых *русские нации* в подлинных изображениях под названием «Изображения различных одежд русских наций» в тетрадах по 5 листов, к чему он приступил в 1774 году. Они понравились, но для многих любителей потребовались краткие исторические сведения об этих, частью мало известных народах. Здешний книгопродавец г. К.В.Мюллер принял на себя это издание, требующее значительных издержек, а я взял на себя составление описания» [60, с.115].

Тому, что в деле описания «этнического» изображение оказывалось ведущей практикой, было несколько причин. 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 глубже, чем слово [7, с.22]. Во-вторых, поколение людей эпохи Просвещения видело в визуальном образе устойчивый медиум, через который реальность являла себя для понимания [89, р.8]. «Поэзия – невнятное лепетанье, а красноречие безмолвствует, если только Художество не послужит ему в виде истолкователя» [37, с.474]; «ибо гораздо сильнее действуют на душу понятия приобретаемые посредством зрения, нежели те, кои доходят до нее чрез слышание» – уверяли современники [36, с.47]. Узнать человека значило прежде всего увидеть его. И, в-третьих, в XVIII в. этнографическое знание рождалось из визуальных наблюдений и последующих расспросов. Соответственно, оно упаковывалось в «картинку» и «этнографическое письмо».

В немецкоязычном оригинале появились только 39 персонажей, и они были объединены в две трехуровневые таблицы: 20 фигур в одной (предназначенной для иллюстрации первых двух частей исследования) и 19 фигур во второй². Видимо, гравёр помещал в таблицу лишь один (или мужскую-женскую пару) из нескольких возможных социальных и возрастных образов народа, причем фронтальный образ был предпочтительнее «костюма со спины» или в профиль. Все «костюмы» пронумерованы и над каждым от руки сделана поясняющая подпись на французском языке.

При сопоставлении гравюр данного издания с альбомом «Открываемая Россия» заметно, что фигуры в таблицах представлены в обратном развороте. Очевидно, в данном случае гравёр пользовался не гравировальными досками и не рисунками, а калькировал уже изданные гравюры, поэтому при воспроизведении костюмы оказались в зеркальном отображении. Группировка фигур по уровням следует последовательности журнального и альбомного изданий и отражает скорее географическое перемещение зрителя по просторам империи с запада на восток, нежели позволяет заметить в ней какую-либо классификацию народов. Так, на верхнем уровне первой таблицы зритель рассматривал мужской и женский варианты костюма лопарей, затем финнов и, наконец, три женских костюма – эстонки, чухонки и чувашки. От девяти гравюр «русского комплекса» в таблице остались лишь две – «валдайская девка» и «российский крестьянин». Они замыкают визуальный ряд.

Технически данные этнографические таблицы заметно уступают в качестве рисунка альбомным гравюрам. Однако в такой комплексной презентации были свои достоинства. Подобная экспозиция не давала зрителю возможности рассмотреть мелкие детали костюма, но позволяла зримо представить империю как этническую совокупность, а, следовательно, облегчала сравнение и проведение культурных границ. Кроме того, направления рук и позы персонажей, собранных воедино, образовывали почти движущуюся, живую «картинку».

На русском и французском языках трактат Георги появился почти одновременно с немецкоязычным оригиналом, но только без заключительной четвертой части. Часть 4-я, изданная на немецком языке в 1780 г., при русскоязычном издании опубликована не была. Всего русскоязычный читатель книги смог увидеть 92 гравюры Рота. Второе переиздание «Описания» появилось на русском языке в двух частях в 1795-1796 гг. Но издатели предупреждали читателя, что текст подвергся исправлениям. Правда, тогда изменения коснулись в основном «предупреждения» и посвящения. Имя императрицы Екатерины II во всем тексте было заменено на имя ее преемника Павла I.

Вольное обращение с воспроизводимым авторским текстом было нормой для того времени. В слегка подправленном виде две части (первая посвящалась народам «финского племени», а вторая – «татарского племени») были вновь переизданы в 1799 г. И тогда же российский читатель смог впервые познакомиться с неизданной ранее на русском языке четвертой частью, где собственно и содержалось описание «русских». Перевод осуществил издатель журнала «Беседующий гражданин» (1789) М.И.Антоновский, а несколько дополнительных гравюр специально для этой части выполнил Д.Шлеппер. Теперь совокупно

² Я выражаю искреннюю признательность профессору Натаниелу Найту (Prof. Nathaniel Knight) за предоставление мне цифровой копии с этой гравюры. Благодаря его помощи я получила возможность работы с ней.

в издании было размещено 100 «костюмных» рисунков и 8 виньеток. Две из них, изображающие благоговение лопарей перед священным холмом и похороны у чувашей, были изготовлены Ротом [4, с.396]. Авторство остальных осталось не установленным. Текст же, как гласило сводное название, был «во многом исправлен и вновь сочинен» [12].

Если говорить о первоначальной концепции книги, т.е. собственно о немецкоязычном тексте Георги 1776-1780 г., то Р.Уортман верно заметил – в научном отношении данное описание построено в соответствии с методологией естественных наук, которую в свое время сформулировал Карл Линней [100, р.99]. И гравюры вполне согласовывались с этим объяснением этнического мира империи. Изображения российских этносов представлены взору рассматривающего их зрителя подобно образцам флоры в гербарии, а текст их описания содержит элементы таксономии (классификации по внешним признакам и видам). Структурно народы Российской империи распределены по географии их расселения. Применительно к визуальному ряду такое прикрепление персонажа к местности создает сопроводительная подпись под рисунком, указывающая на место его обитания и имя, а также само расположение рисунков внутри разделов книги.

А вот если сопоставить гравюры Рота из «Открываемой России» 1775 г. и его же гравюры из публикации книги Георги 1799 г., то можно сделать несколько наблюдений, имеющих непосредственное отношение к истории конструирования визуальной «русскости». Во-первых, в альбоме, понятно, нет сделанных гораздо позже гравюр Шлеппера. Во-вторых, есть различия в расположении рисунков внутри этих изданий. В «Открываемой России» «русский комплекс» помещен в заключение альбома, а в книге Георги семь гравюр включены в раздел «Россияны» и две в раздел «Казачи». В том и другом изданиях гравюры совпадают в размерах, контурах рисунка, указанной на них пагинации, что свидетельствует о печати с одних и тех же матричных досок. Но с точки зрения визуального впечатления изображения всё же различаются. В книге Георги «костюмы» более светлые, в них четко видны штрихи, а в альбоме они яркие и колоритные, очевидно, ручной раскраски. Насыщенность красок придавала альбомным гравюрам живописности, а цветная печать посредством нескольких досок в книге Георги усилила зрительную документальность образа.

Но самое главное – это то, что гравюры Рота вошли в издания Георги 1799 г. в явный конфликт с текстом. Проблема изучения механизма взаимодействия слова и «картинки» неизменно ставит перед исследователем вопрос о границах: следует ли связывать в единый коммуникативный союз с рисунком только подпись к нему или весь лист или даже всё издание. Вербальные и визуальные элементы пространственно интегрированы через их композицию на листе. Но, на композицию также влияет временная последовательность их изложения и прочтения. Вербальный контекст может быть привязан к картинке либо пространственно (близость), либо темпорально (последовательность). Вербальным контекстом называют любую надпись, которая должна быть прочитана в непосредственной связи с изображением. Все остальные разновидности текста на странице рассматриваются как часть более широкого «дискурсивного контекста». Он проявляет себя как визуально (военная форма, вензель, двуглавый орел), так и вербально через слова (текст на здании или на нарисованном журнале). Контекст-зависимость означает, что в некоторых случаях смыслы скорее подразумеваются, чем выражены и что они открыты для широкого спектра возможных интерпретаций.

Что касается издания Георги 1799 г., то это было не просто очевидное несоответствие текста и неудачно подобранных к нему иллюстраций, а явно дискурсивный конфликт, порожденный как проблемой аутентичного перевода понятий европейской науки на язык российской публицистики, так и двух конфликтующих версий «русскости». Уже в альбоме 1775 г. эта проблема дала о себе знать. Поскольку в нем подписи под рисунками были сделаны на трех языках – русском, немецком и французском, то сразу оказались видны ограниченные возможности перевода. 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 «Fungfer» («Fille») как «Девица».

Выбор имени для изображенного этнического типажа поставил художника в ситуацию выбора. У одного и того же народа были самоназвания и имена, присвоенные ему в других языках. Судя по сопроводительным подписям, автор использовал русские названия для «нерусских» народов и их европейские аналоги. Таким образом, в альбоме еще и вербально был закреплен европейско-русский взгляд на Российскую империю.

Но еще показательнее то, что подписи «русский мужчина» или «русская женщина» в альбоме не оказалось. На немецком языке гравюра с изображением крестьянина была 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 стал одним из центральных в интеллектуальных спорах. Например, В.Н.Татищев и И.Лепехин писали о разных смысловых оттенках используемых самоназваний [57]. Между тем, как справедливо отмечает Ю.Слезкин, в этнографическом сознании эпохи Просвещения наиболее характерной чертой народа было его имя. Оно упоминалось как первый и самый очевидный знак существующей автономии [99, р.30]. Видимо, этой автономии у «русских» в визуальной России 1770-х гг. еще не было. Еще сложнее, нежели термины, для переводчика оказалось перевести концепты и понятия, использованные Георги в тексте вербального описания.

Этнограф А.Э.Жабрѣва считает, что отсутствие русских в этнографических описаниях XVIII в. связано с интересом исследователей и читающей публики к «экзотичным» народам [15, с.5]. Вряд ли это так. Судя по переводу четвертой части, который предположительно сделал М.И.Антоновский, путешествовавший по просторам империи Георги не нашел в ней русских как единого этноса. Поэтому тех, кто не вошел в прочие этнические группы, он объединил в понятие «россияны», объяснив, что это два «коренных народа в смешении, яко Россов и Славян древних, народ, владычествующий во всей Российской империи» [12, часть 1, с.XIV]. С точки зрения физической антропологии он выделялся немецкому исследователю весьма разнообразным: «Народ Славяно-Русский хотя не весь имеет одинакий вид,... некоторые из них высоки, иные низки, иные плотны, большая часть сухощавых; но все стройны... Глаза и рот мужчины имеют обыкновенно не большие, губы малые, зубы белые и ровные, нос не велик и не очень орлиноват или наклюповат, лоб большею частию кругловат, и потому кажется мал, лицечертание важно, борода густа, волосы прямые инде русые и рыжие, инде темнорусые, а инде и черные, какие однакож реже; сие так по климату» [12, часть 4, с.83-84]. И далее текст шел в соответствии с «внутренним вопросником» путешествующего этнографа, пока читатель не наткнулся на большой по объему и полемически-назидательный по стилю фрагмент, резко отличающийся от основного текста, в том числе, и прямыми обращениями к читателю: «Вы, непорочные девицы, не повинны в том...» [12, часть4, с.150].

Структурно данный пассаж приписан к рубрике нравов и обычаев социальных слоев российского общества. Это была еще одна линия культурного разделения народов, которую ввели естествоиспытатели второй половины XVIII в. Обычно в данной рубрике автор описывал не только еду, одежду, орудия труда, но и верования, праздники, культурные ценности народа. Как правило, в таких описаниях народы получали индивидуальные характеры – «грубый», «чистоплотный», «агрессивный», «честный» и т.д. [99, р.34].

Включенный в основной текст повествования Георги инородный фрагмент не описывал «россиян» как исследовательский объект, а напрямую обращался к читателю – совокупному «русскому человеку» с призывом хранить и беречь унаследованную от предков «русскость». Автора явно возмущало стремление соотечественников-дворян европеизироваться. Ведь при этом они утрачивали «русскость», понятию как некий моральный кодекс, аналог благочестия и нравственности, а взамен обретали европейский лоск, приводивший к духовному обнищанию. Самой формой диалога – прямыми обращениями, укорами, наставлениями – автор текста превращал «русских» в субъектов

культуры, стоящих перед возможностью выбора национальной идентичности. При таком подходе остальные этносы оказывались в статусе объектов для познающего мир и собственную страну русского читателя.

Антоновский был человеком близким к «новиковскому кругу». Судя по фактам его биографии, случай с «вольным» переводом трактата Георги не был отдельным казусом. По всей видимости, он был частью масонско-просветительского проекта группы московских интеллектуалов, вознамерившихся использовать перевод для трансляции в образованное общество идей совершенной нации, «чистой нравственности» и «добротного гражданина». Во всяком случае, еще в 1795 г. Антоновский был арестован и допрошен в Тайной канцелярии за публикацию текста о России, который он вставил в перевод труда Э.Тоце и Ф.Остервальда «Новейшее повествовательное землеописание всех четырех частей света...» [16; 8, с.35-37]. Тем не менее, инверсия и позже казалась современникам наиболее простым и универсальным способом социального конструирования. Например, приветствуя намерение «Русского Вестника» способствовать «русификации» европеизированного российского дворянства, Ф.В.Ростопчин советовал издателю «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.]» [44, с.156].

Использованные для иллюстрации перевода рисунки противоречили концепции нации Антоновского. В гравюрах Рота «русские» не были выделены внутри визуального каталога народов Российской империи. «Русские костюмы» были показаны зрителю как равные среди прочих народов империи, объекты заботливой и просвещающей их власти. Все типажи, и «русские» и «не-русские», в альбоме «Открываемая Россия» одинаково расположены на фоне низкой линии горизонта, как бы предлагаемые для рассматривания и познания. То обстоятельство, что «русские» в гравюрах показывались через совокупность местных и социальных типажей, а точнее, через имеющие региональные различия костюмы тех социальных слоев, которые не были затронуты европеизацией (купцы и крестьяне), объясняется, видимо, отнюдь не культурными линиями разделения, а только отсутствием очевидного антропологического типа для визуального воплощения этноса. В связи с этим авторам экспедиционных рисунков показать читателю «русского» через совокупность было всё же легче, чем обобщенно описать его облик словами. Это тот случай, когда, по словам Р.Морриса, «визуальная коммуникация может и часто отсылает нас к «вещам», которые не имеют вербального перевода» [90, р.196].

Судя по этнографическим рисункам, в 1770-е гг. концепт «русский» увязывался не с этнической группой, а с гетерогенным по своему происхождению крестьянством и мещанством центральных и северных губерний России. Для экспедиционных путешественников «русские» – это остатки древних славянских и варяжских племен, разрозненные на огромной территории и представляющие скорее этническую и культурную среду, в которую погружена жизнь прочих народов, вошедших в состав России.

Георги показал многообразие племен и народов, населяющих современную ему Россию, и такая культурная неоднородность осознавалась просвещенными современниками как положительное свойство империи, как показатель ее богатства. Исходя из такого же представления, на картушах карт художники рисовали портрет монарха в окружении этнических типажей, приносящих к престолу плоды своих занятий – зерно, скот, ткани и т.д. Для власти народы – это ресурсы (или дети) империи, что соответствовало естественнонаучной таксономии. Показанная через робкий взгляд, застенчивые позы, отдаленность в глубину композиции их «детская простота» утверждала нравственную чистоту, неиспорченность цивилизацией подвластных Российской империи этносов и вместе с тем легитимировала необходимость воспитательной, цивилизаторской функции верховной власти.

Впрочем, образ ребенка в русской визуальной культуре был двойственным. В комплекте с матерью он действительно имел семейные коннотации. Отсюда – часто встречающиеся в картографических картушах аллегории кочевых народов в виде младенцев

при Матери России. Пример тому дает карта империи 1730 г. В то же время этот образ использовался как прием визуальной дискриминации. Ребенок – тот же взрослый, только недоразвитый, недоросший, недо-..., с пагубными наклонностями. Поэтому, например, в образе маленького мальчика изображался в российских карикатурах Наполеон.

И даже если в тексте Георги писал о разных степенях развития народов, а также воспроизводил Просветительскую веру в единую просвещенную нацию, то визуально этой иерархии не было показано. В этом отношении в книге 1799 г., благодаря вмешательству переводчика в текст, под одной обложкой оказались две конфликтующие версии «русскости» – этническая (Рота-Георги) и национальная (Антоновского).

В конце XIX в. историк русской графики Д.А.Ровинский писал о Х.Роте как о «довольно плохом Нюрнбергском гравёре» [49, с.845]. И современный искусствовед Н.Н.Гончарова считает, что его гравюры не представляют большого интереса в художественном отношении [13, с.78]. Отмечая их низкую художественную ценность, она указывает на «этнографизм» как главное достоинство данных «костюмов». Между тем этнографы считают, что 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 приносят в него нечто новое, в нем не содержащееся» [27, с.140].

Казалось бы, ни художественной, ни научной ценности гравюры не представляли. Тем не менее они имели потрясающий успех у современников, что, видимо, было связано не с эстетикой и «вкусом» и даже не с пользой, а с интеллектуальным удовольствием. Впервые российский зритель увидел свою страну как полиэтничный мир. До этого он знал лишь фрагменты этого универсума культуры, мог припомнить изображения отдельных горожан или «экзотических» аборигенов. Здесь же были собраны и упакованы в форму «картинки» все накопленные к 1770-м гг. сведения, представления и визуальные описания народов, проживающих на территории империи. 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 [81], а также печатались и продавались отдельными листами. Довольно дешево (в зависимости от качества изготовления и раскраски) их можно было приобрести у раёшников, офеней, а также в книжных лавках. Пусть незавершенный, но явно востребованный, имперский проект Георги-Рота был запущен в массовое художественное производство.

Воспроизведение этих этнических костюмов в росписи предметов декоративно-прикладного искусства стало моментом перелома, обозначаемого искусствоведами, как рождение «национальной темы» в отечественном искусстве. Его 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, который выполнял продукцию почти исключительно по заказам двора, неожиданно выпустил серию фигурок, изготовленных по гравюрам из журнала «Открываемая Россия». Документально установлено, что эта работа на заводе проводилась под руководством профессора скульптуры Ж.Д.Рошета. Коммерческий успех данной серии фигурок побудил управляющего и в дальнейшем искать сюжеты внутри российской жизни. Поэтому вслед за «этнографической» вскоре появилась серия скульптурных миниатюр «Петербургские ремесленники и уличные торговцы» [52, с.19].

Подобные фигурки выпускал не только столичный фарфоровый завод, но и многие частные предприятия и даже крестьянские кукольники. Причем воспроизведение удачных в коммерческом отношении сюжетов стало возможным не только благодаря подражанию, но и в результате перекупки мастеров-технологов, рисовальщиков, скульпторов, а также благодаря практикуемой системе ученичества, то есть посылки на процветающие предприятия учеников с более слабых заводов. Правда, копирование всегда вносило в

привычные образы новую интерпретацию и соответственно новые смыслы в создаваемые произведения. Так, 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, но и, например, тем, что на маленьких 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 Ротовских типажах настоящих «мордовцев», «тунгусов», «чукчей», использовал их в качестве образца для опознавания. Сам по себе это был один из примененных способов типизации, подразумевавший абстрагирование и конвенцию со зрителем. Это то, что З.Бауман называет неточной и тривиальной стереотипизацией посредством показа различий [69; 70; 71, p.143-169].

Однажды войдя в визуальную культуру, «костюмы» из «Открываемой России» стали нормативным знанием об этносах империи. В дальнейшем художники данного жанра не пересматривали созданные предшественниками типажи, а шли по пути восполнения недостающего в данной коллекции этнографического материала. Так, Гейслер создал типажи народа, которого не было у Рота – крымских татар. Барбиш показал киргизов. Как явствует из названия его альбома, К.П.Бегров описал «Народы, живущие между Каспийским и Черными морями». И.И.Гагарин представил современникам образы кавказцев. И в 1862 г. все накопленное отечественной графикой было обобщено в роскошном альбоме Т.Паули «Народы России» [92], по которому выполнены фарфоровые скульптуры. Таким образом, признанные аутентичными «костюмы» Рота стали эталонными образцами для этнической идентификации и одновременно выполнили роль знаковой системы в визуальном языке описания российских народов.

Версия 3. «Русский» образ жизни

В дальнейшем визуальное понятие «русский народ» обогатилось семантикой, полученной в результате типизации не костюма, а образов повседневности. Такой вариант обобщения использовал в своем творчестве прибывший в Россию французский художник Ж.-Б.Лепренс [5]. Благодаря массовому тиражированию именно его рисунков среди современников утвердилось соглашение относительно того, участники каких ритуальных действий должны опознаваться как «русские».

Отечественные искусствоведы расходятся в оценках художественного уровня данного проекта. В начале XX в. Н.Соловьев считал, что «Лепренс является первым иностранным художником, изображавшим русский быт с достаточной достоверностью, хотя рисунки его носят несколько сентиментальный характер его учителя Буше. Всё, что появлялось до тех пор в заграничных изданиях по части изображения России, ее быта, костюмов и видов, было очень далеко от правдоподобия и лишено всякого художественного значения. Работы Лепренса, издаваемые за границей, быстро проникали в Россию и служили для всей второй половины XVIII века образцом подражания для тех немногих русских граверов, которые пытались изобразить быт или природу России» [56, с.424]. В противовес данному мнению, в 1930-е годы К.С.Кузьминский уверял, что «многое у него изображено неверно, многое прикрашено или обесцвечено» [28, с.29]. Сегодня специалисты помещают творчество Лепренса в контекст времени и считают, что независимо от достоверности рисунков, он является «основоположником формы русских изображений «костюмного рода» (Н.Н.Гончарова) [23; 13, с.78].

Для нас в данном случае важно то, что во времена Екатерины II именно Лепренс определял эстетические вкусы двора и русской аристократии (ему даже было поручено закупать для России лучшие произведения европейского искусства). Современники приписывали ему особую прозорливость. В этой связи его видение «русскости» стало в ту пору эстетической нормой для отечественных элит, своего рода «объективным» взглядом

извне. Полагаю, что оно же послужило стимулом для запуска процесса национальной самоидентификации российских зрителей.

Лепренс приехал в Россию вместе с группой французских художников, приглашенных И.Шуваловым на службу во вновь открытую Академию художеств. Успешный и обласканный императрицей французский художник много путешествовал по империи, особенно по Остзейскому краю и Сибири. В результате этих поездок он описал Россию сначала как совокупность социальных типов – стрельцов, духовных особ, городских и сельских торговцев, крестьян, нянюшек с детьми, ремесленников, дворянских девушек и пр. Часть таких рисунков объединена в специальные серии: «Стрельцы», «Торговцы», «Духовенство».

Затем внимание Лепренса привлекли этнические культуры. В его альбомах и ранее встречались образы «польского янычара», «финской женщины», «чувашки», «мордовки», но чем больше художник знакомился с российской жизнью, тем больше появлялось у него рисунков, посвященных «русским». На гравюрах Лепренса многочисленные представители данного этноса – это люди из разных социальных групп, разных возрастов и полов, связанные территорией обитания. В отличие от этнографических костюмов, они не манекены, а люди-функции: кто-то молится, кто-то нянчится, кто-то несет службу, кто-то строит дом, а кто-то пьет квас или тянет сани. Они застигнуты взглядом художника в их повседневной, рутинной жизни. Собранные воедино гравюры представили зрителю хронику русской жизни.

С точки зрения технологии создания образов, в творчестве Лепренса очевидна эволюция. В традициях костюмного жанра большинство костюмных рисунков 1760-1770-х гг. он создавал как композиции с одиночными фигурами в национальных или социальных костюмах, снабженные атрибутами соответствующих занятий. Как правило, все они стоят на нейтральном фоне узкой полоски земли. В некоторых случаях Лепренс брал за основу гравюры предшественников на данную тему. Вероятно, в своём показе россиян французский художник поначалу следовал образцам из европейских альбомов «городских криков». Только объекты этого жанра Лепренс вывел за пределы посада, расширив понятие «город» до границ Российской империи. Следующим новшеством стало то, что художник ввел в костюмный жанр сюжет и бытовые подробности. И вот на этой стадии творческого процесса его «русские» выделились из визуального каталога прочих народов России. Обратившись к показу этнических «нравов», художник вынужден был стать исследователем. Ему предстояло увидеть и показать «русскость» как набор верований, обрядов, ритуалов и праздников. И такой поиск привел его к наблюдениям за традиционной, прежде всего сельской, культурой повседневной жизни.

До него в художественных и литературных описаниях «русские люди» появлялись в ролях и костюмах крестьян, солдат, ремесленников, священников, дворян, купцов и т.д. Их историческая релевантность определялась профессиональной деятельностью и социальным статусом. Благодаря этому, в обычной жизни и в визуальном пространстве они оказывались поделенными на социальные и профессиональные группы. Лепренс объединил их праздниками и ритуалами. Именно они, согласно версии французского графика, собирали «русский народ» воедино. И здесь его позиция совпала с ощущениями российских интеллектуалов. По их мнению, праздники были кладовыми этнического быта, мечты, ценностей, поведения и обычаев.

В отличие от гравюр Рота, «русские» персонажи рисунков Лепренса не воспринимаются каркасом для этнографической одежды. Они ожили и стали участниками своей игры. В альбомах французского художника русские люди живут по особым, «русским» правилам – 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. Серия его гравюр посвящена наказаниям. Они тоже часть ритуальной жизни русских крестьян, и потому в них нет мрачности, а только любопытство и интерес наблюдателя [68, р.75]. Своими типажам Лепренс как бы убеждал зрителя: «Все эти такие разные люди – русские, потому что они живут по-русски».

Таким образом, созданный художником комплекс «русских» рисунков предложил зрителю не типаж, а нарратив этнической жизни. Его просмотр выдает удивление автора, своего рода взгляд на русскую повседневность из мира европейской каждодневности. Рассматривая её, художник не держал в уме какой-либо дидактической задачи: исправления, искоренения или восхищения. Он также не затрагивал психологической или социальной сторон русской жизни. В выбранном им фокусе зрения зафиксировались прежде всего культурные отличия. И поскольку его визуальный рассказ служил познавательным целям, то культурные различия существуют в нем как лишенная оценок констатация.

Чтобы понять, какую роль сыграли гравюры Лепренса в процессе складывания русской идентификации, нам придется расширить исследовательское поле. Дело в том, что коммерческий успех альбомов и отдельных гравюр этого художника могут быть объяснены только удовольствием зрителя. Но с «удовольствием от увиденного» не все так просто. Оно, конечно, необходимый элемент для запуска механизма тиражирования образа, но вместе с тем это чувство не столь уж «само собой разумеющееся». Работа с ним выводит на проблему эмоциональности как зрителя, так и творца.

По-видимому, лепренсовский взгляд на «русскость» соответствовал появившемуся в это время внутри России представлению о специфике русской культуры. Впрочем, и оно не было безусловным. Хубертус Ян выделил, по крайней мере, два различных понимания русского характера, которые зародились у отечественных интеллектуалов во второй половине XVIII века. Одно из них увязывалось с простотой и естественностью крестьянской жизни: крестьянство рассматривалось как хранитель моральных и культурных ценностей нации. Соответственно, в фольклоре видели ключ к национальной сущности. Второе ассоциировало русский характер с пасторальной идиллией (в голландском стиле) и фольклорным «кичем» [86, р.56]. Видимо, в этом случае Ян имел в виду то же, что Н.Найт называет «фольклор как развлечение». Проявления данной тенденции воплотились в столь любимых знатными особами «народных» маскарадах, в устройении «русских трапез», в фольклорных праздниках с а-la крестьянскими танцами. Похоже, во времена Екатерины II российская аристократия с увлечением «играла в русскость».

Вероятно, данная тенденция питалась из двух источников: из выраженного в официальных манифестах стремления легитимировать власть российских императриц ссылками на их «русское происхождение» и из литературно-театрального потока переводных сочинений. В первом случае и Елизавета Петровна, и ее преемница Екатерина II репрезентировали себя как «русских цариц», подчеркивая политическую и культурную значимость этого фактора [62, с.154]. Отсутствие данного чувства или признака у их предшественников становилось легитимным основанием для отстранения от власти. Любовь к Отечеству и всему русскому давала большие права на российский престол, нежели официальный закон о престолонаследии. Но она же обязывала по-матерински заботиться о любимом чаде – «русском народе», воспитывать его в «гражданских добродетелях» с помощью наук и просвещения. Эти установки проявились в уличном маскараде января 1763 года. Его «народные формы, – считает Р.Уортман, – использовались для демонстрации осуществляемого свыше нравственного преобразования» [62, с.165].

Во втором случае элиты оказались вовлечены в художественное производство, где «русскость» также служила положительным аксиологическим маркером. На подмостках отечественных театров второй половины XVIII в. разыгрывались пьесы, заимствованные из иной культурной среды, и российские театралы считали, что «русификация» текста (изменение имен героев, названия упоминаемых мест) делает их более интересными и поучительными для утонченного зрителя [3]. Изменение текста влекло за собой и адаптацию визуальных образов – декораций, костюмов, макияжа, жестов актеров. Учитывая догадку Ю.М.Лотмана о том, что «такое кодирование оказывало обратное воздействие на реальное поведение людей в жизненных ситуациях» [30, с.81], можно предположить, что в обоих случаях маскарад мог послужить провокацией аристократической моды на «русскость».

В этом контексте альбомы Лепренса предлагали российским устроителям своего рода иллюстрации для организации развлекательных мероприятий в «русском духе». В них любой просвещенный зритель мог найти подходящий костюм для костюмированного бала, подобрать аутентичные реквизиты для спектакля на «русскую тему», представить элементы народного быта. Всё это было по-игровому привлекательно. Гравюры «Прогулка на реку», «Женщина с коромыслом», «Продавщица пирогов», «Продавец икры» и другие похожи на готовые театральные сценки – с костюмами, гримом и декорациями быта. И даже «вульгарные» крестьянские типажи выглядели у Лепренса как-то узнаваемо мило. Дело в том, что художник изящно соединил в единую романтическую композицию этнографические «костюмы» и жанровые крестьянские сцены, ранее существовавшие в российской графике как подражание «голландским» или «пасторальным» сценам.

Нидерландские художники едва ли не первыми ввели бытовую жизнь социальных низов в европейское искусство. Благодаря их гравюрам многочисленные калеки, нищие, уродцы, воры, оборванные дети, веселые пьяницы и разгульные девицы, кормилицы и старики стали «странствующими» интернациональными сюжетами. Знакомство с ними российского читателя началось, видимо, в петровские времена. Именно тогда, посредством амстердамской типографии Тесинга в империи появились книги, отпечатанные славянским шрифтом и украшенные голландскими гравюрами. В середине века пасторальные сюжеты можно было обнаружить уже не только в книгах, но и в росписи фарфоровых изделий Казенного завода. Некоторые экземпляры таких изделий в «жанре Ватто», как называли их в России, хранятся в собрании Эрмитажа, некоторые достались нам в литературных описаниях. Согласно одному из них, на разных плоскостях табакерки владелец мог рассматривать 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 накачивает на бочку обруч, около стоит держащая кадущку 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 костылем» [61, с.23]. 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 подобных сюжетов привело к серьезным изменениям в отечественной визуальной культуре. Во-первых, во всех этих миниатюрных композициях крестьянин изображался как культурно «иной», увязанный с локальной культурой. Во-вторых, они убедили российского зрителя в том, что бытовая жизнь крестьян может быть достойной художественного увековечивания. В-третьих, посредством всех этих вещей их российские обладатели приобщались к европейским визуальным конвенциям: учились читать значение поз, костюмов и жестов персонажей, а также композиционным правилам сюжетных изображений.

Впрочем, народные темы импортировались в российскую художественную культуру не только из Голландии. Немцы (особенно из Швабии, Вюртенберга и Баварии), прибывшие на поселение в поволжские колонии, Северный Кавказ и города центральной России, составляли подавляющую часть экономической эмиграции. Печные изразцы с шуточными крестьянскими сценками и подписями к ним, кувшины, чашки и тарелки с аналогичной декоративной росписью – всё это предстало перед взором их российских соседей и, вероятно, соответствовало лубочному юмору. Очевидно, художественное заимствование

способствовало появлению в русском крестьянском производстве кукол-человечков, а также посуды и предметов мебели, расписанных фольклорными и сатирическими сюжетами, характерными для бытовой культуры южной Германии и Австрии [73, S.62-101; 46].

Во второй половине XVIII столетия интерес к «жанру Ватто» проявляли не только российские кустари, но и академические художники. Тогда в Эрмитаж поступили полотна фламандских и голландских мастеров жанровой живописи, их французских последователей, на которых, по-видимому, и учились российские воспитанники Академии художеств. С одной стороны, они обыгрывали темы старости, физического уродства 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. Впрочем, в поздних работах Остаде крестьяне «облагородились» хорошими манерами и были включены в интерьер чистого добротного жилища.

Российские художники, воспитанные на копировании «образцов», склоняли западноевропейские сюжеты на «русский лад». На полотнах И.А.Ерменева русские крестьяне тоже «социальные туземцы». Их «инаковость» передана через морщины, облысение, сгорбленность фигуры, у них понурый взгляд в землю, а 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, рождал в зрителе ощущение грусти и беспросветного уныния. Социальный низ опознавался через унылые эмоциональные тона.

Вариант «фольклорного кича» воплотился в ярких живописных полотнах портретистов, изображавших крестьян как аристократов, одетых в стилизованные под народные костюмы. Так, на картине А.Вишнякова «Крестьянская пирушка» за столом сидят то ли фламандцы, то ли 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». В них все размещено согласно классицистическому канону, выглядит универсально и красиво.

Эти тенденции и конвенции в визуальной культуре России XVIII века 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 неискушенной искусствами публики. находка французского художника состояла в том, что русский народ на его рисунках представлен как общность, образованная совместными согласованными действиями – повседневным ритуалом.

Показ «русскости» через ритуалы, праздники, образ жизни ставил художника в ситуацию культурного выбора. Несмотря на требование документальности от визуального исследования России, заказ верховной власти не был свободен от желания улучшить имперскую реальность. Как подлинного дидакта, просвещенного монарха, каковыми чувствовали себя и Екатерина II, и Павел I, и Александр I, российскую власть интересовали не столько традиции и прошлое подвластной страны, сколько «русскость», понимаемая как некий желаемый просветительский продукт и будущая культура империи. Поэтому монархи тщательно отбирали, *что* можно и нужно видеть подданным и иностранцам, определяли, *что* есть красиво. Р.Уортман, описывая путешествия Екатерины по империи, тонко подметил её избирательное отношение к реальности: «Всё, что не нравилось ей, следовало устранить из поля зрения» [62, с.191]. Иностранцы и российские элиты должны были видеть красивое преображение России, произошедшее благодаря ее правлению. Видимо, поэтому императрица запретила издание путешествия по России аббата Шапп Д'Отерош, иллюстрированное гравюрами Лепренса, в которых художник показал современникам сцены физических расправ [56, с.434].

По мысли просвещенной монархини, идеального подданного («русского человека») предстояло создать из имеющегося весьма неоднородного этнического и социального материала. В этом предположении я вполне солидаризуюсь с наблюдениями В.Глиссона и Р.Уортмана [83, p.90-92, 96-98; 62, с.182]. Реконструировать контуры этого намерения можно

на основании изучения не только ритуального поведения, но и поощряемых императрицей изданий. Судя по публикациям, вышедшим в 1760-е годы в журнале «Сочинения и переводы, к пользе и увеселению служащие», перед интеллектуалами была поставлена задача предложить обществу совершенного человека, наделить его идеальной внешностью, благородными чувствами и модельным поведением. На эту тему было издано несколько вольных переводов. Так, в 1761 г., еще в царствование Елизаветы Петровны, был опубликован перевод сочинения Лозна «Изображение совершенного человека». Автор назвал идеального человека Мелинт. Как он должен выглядеть? Он «изрядного росту: все его члены совершенно пропорциональны, он статен телом, крепок, проворен, и способен ко всем телесным экзерцициям. Ухватки его натуральные, позы не принужденные, и во всем, что он не 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 состоянием» [18, с.180]. «Быть довольным тем, что имеешь» – хороший лозунг для удержания социального status quo, предохранения мира от нежелательных перемен.

Вступив на престол, Екатерина II собственным примером стала утверждать новую модель достоинства. В ее понимании благородный человек (в отличие от «подлого» крестьянина) связан самоограничениями: он обладает физическим изяществом, духовной утонченностью и интеллектуальной цивилизованностью [62, с.181-182]. В таком контексте визуализация идеального подданного подразумевала показ здорового стройного тела как проявления красоты души. Именно поэтому в качестве репрезентантов русского народа в бытописательской графике появились образы молодых, веселых, опрятных, с хорошими манерами подданных «сельского состояния».

Таковыми «русские крестьяне» предстали в рисунках Ж.Лепренса. Историк книжной иллюстрации Н.Соловьев признавал, что «вообще на гравюрах Екатерининской эпохи, изображавших русский быт, всегда почти заметна некоторая идеализация, мужики отзываются немного «пейзанами», села и хутора «виллами» и «коттэджами» [56, с.434]. Императрица хотела красивой художественной проекции империи и верила, что красивая утопия, так же как образ идеального «русского человека» должны перейти из художественного проекта в реальность. Механизмами этой трансформации должны стать красота и любовь: Мелинт станет российской реальностью, потому как «является на нем столь благородный дух, что как скоро кто его увидит, тотчас его и любить должен» [18, с.180]. А если любить, то, следовательно, и копировать. Творчество Лепренса вполне соответствовало этому желанию монарха-дидакта.

Рисунки на русские темы французский художник издавал в виде гравюр. Как правило, он сам участвовал в гравировальных работах, переводя рисунок на доску либо офорт, либо изобретенным им самим способом – лависом. В европейских магазинах 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 году, и после его смерти в 1782 году. За рисунок «Русские крестины» он получил в Париже звание академика. Привлекательные «русские» типажи и сцены из лепренсовских гравюр стали использоваться в России кустарями и предпринимателями. Умельцы с удовольствием наносили их на поверхность посуды, табакерок и шкатулок.

Удачливому французскому художнику подражали и многие собраты «по цеху». Благодаря этому, тенденция показывать российские народы через «нравы» стала доминирующей в этнографическом изображении. Ее можно проследить в творчестве Д.А.Аткинсона, М.Ф.Дамаму-Демартре [13, с.79], О.А.Орловского, М.И.Козловского, А.Е.Мартынова, Барбиша. О рисунках последнего стоит сказать подробнее, это – альбом

художника-любителя, и его взгляд отражает утвердившуюся практику видения и изображения этносов³.

В 1792-1793 гг. французский офицер на русской службе побывал в киргиз-кайсацкой орде и представил императрице 15 разноформатных листов увиденного. Примечательно, что художник зафиксировал традиционные «этнографические» сюжеты: семейный быт, трапеза, скачки, проводы, танцы, похороны, свадьба, смена кочевья, торговля и наказание. Завершает серию акварелей план города Кяхты с картушным рисунком в правом углу. Барбиш фиксирует внимание зрителя на этническом костюме, тщательно прописывая элементы женских украшений, головные уборы, музыкальные инструменты, оружие, домашних животных и жилище. Далее рассказ об этнической специфике персонажей осуществляется через показ интерьера их жилища (юрта во фронтальном разрезе), еды, праздничных действий. Представление о «естественности» (или «дикости») киргизов подчеркнута присутствием в рисунках домашних животных (верблюды, кони, коровы, козы, овцы, собаки, кошки, орлы), голых детей, безыскусностью развлечений, скудостью бытовой обстановки.

В любительских рисунках лица прорисованы довольно четко и имеют ярко выраженную этническую антропологию. Киргиз для Барбиша – это азиат с узкими раскосыми глазами на широком круглом лице. В массовых сценах зафиксированы индивидуальные особенности строения его тела и лица. При этом все лица статичны, показаны без выражения каких-либо эмоций. Эмоциональный настрой общины автор передает через композицию рисунка: в сцене казни люди выстроены в форму большого кольца. Их повышенный интерес к происходящему очевиден массовостью участников.

Самым известным последователем Лепренса был немецкий рисовальщик и гравёр Х.-Г.-Г.Гейслер [80]⁴. С 1790 по 1798 год он жил в России и путешествовал с П.С.Палласом по просторам империи. Соответственно его «русские» рисунки впервые появились в форме раскрашенных гравюр как иллюстрации к научному тексту [91]. Данное издание сразу же обрело известность и было переведено на английский и французский языки. Еще больший резонанс в Европе вызвала серия его гравюр с зарисовками сцен расправы над крестьянами.

Хотя Гейслер писал на те же сюжеты, что и Лепренс, их «русские образы» разнятся. Отличия заключаются в том, что, во-первых, рисунки немецкого художника не столь живописны, а, во-вторых, как заметила искусствовед Н.Гончарова, его типажные сцены «не свободны от гротеска» [13, с.65]. Протокольное решение Гейслеровских образов побуждало зрителя занять по отношению к ним позицию стороннего исследователя, получившего их для изучения и оценки. Кажется, что художник использует образ лишь как источник информации или предмет для размышления. Соответственно, к зрителю персонаж обращается косвенно. Гейслеровские «костюмы» редко смотрят в глаза зрителю, и даже если делают это, то, как правило, с большой дистанции, которая значительно нейтрализует силу воздействия взгляда. Чаще же они являются фигурами фона, опасливо или наивно взирающими на зрителя. В композиционном построении объекты отнесены в глубину на расстояние, которое отделяло художника от воспроизводимого им персонажа. Сокращение расстояния, кажется, воспринималось как агрессия персонажа. Оно порождало ощущение, что человек на рисунке «вылезает из рамы», вместо того, чтобы тонуть в глубине. Технически данный эффект подкреплялся колористическим подбором «фона», уводящего или отталкивающего фигуру.

Что касается гротеска, то он создавался едва уловимыми искажениями в пропорциях тел и необычными позами персонажей. Данная стратегия отчуждения была хорошо известна в западноевропейской графике. Художник знал, что, поскольку зритель склонен «мерить» мир своим телом, отступления от нормы воспринимаются им как знак внутренней «порчи» персонажа и даже как признак нежизнеспособности. Ведь право на жизнь имеет только правильный человек.

³ Видимо, с акварелей не были сделаны гравюры. Они не публиковались и ныне хранятся в собрании Государственного Эрмитажа [2]).

⁴ Кроме того, его гравюры изданы в следующих публикациях: [77; 78; 79].

Визуальной стратегией отчуждения художник передавал культурную инаковость российских народов. Но грань между интерпретацией «другого» как «иной» и как «плохой» (когда «иначе» приравнивается к «хуже») вообще довольно тонкая, к тому же возможность такой трансформации заложена в самой природе зрительского восприятия. Применительно к русским персонажам, перефразируя Лепренсовское визуальное утверждение, Гейслер мог бы сказать: «Да, они живут по-русски, и это есть дикость». «Русскость» для него аналог «варварства». Особенно утвердительно это звучит в изданиях, где гравюры являются самостоятельным текстом, а не иллюстрацией.

Казалось бы, пародийность образов Гейслера была созвучна русскому лубку и должна была бы порождать понимание у зрителя. Но она имела принципиально иное, с точки зрения складывающейся русской идентичности, звучание. Самоирония лубка под кистью иностранца приметно трансформировалась в дискриминационную насмешку, столь характерную для колониального дискурса. А к ней русский зритель конца XVIII века был уже чувствителен. «Никогда иностранец не поймет нашего естественного или народного характера, – уверял современников издатель «Вестника Европы». Никогда он с чувством не скажет слова о России, о ее героях, народной чести и не воспалит в ученике искры Патриотизма» [9, с.363]. Отчетливо ощущая оценочный контекст созданных русских образов Гейслера, Екатерина II запретила продажу его рисунков в России.

Еще сильнее, чем у Гейслера, данная тенденция проявилась в рисунках Р.Портера. Когда в 1809 г. в Англии вышел альбом гравюр Г.Стандлера по его рисункам, читатели были поражены видом изображенных в нем русских, одетых в какие-то фантастические одежды [95]. Художник отчуждал «русскость» через визуализацию грубости, дикости, нецивилизованности. В отличие от Лепренса, это был образ не просто «иног», а противостоящего, враждебного «чужого». Не случайно, в период наполеоновских войн рисунками Портера пользовались французские карикатуристы [86].

Вероятно, ни Гейслер, ни Портер не были намеренно дискриминационны в своих проектах. Подобные визуальные практики использовались не только иностранцами в России, но и российскими художниками, и вообще, не только профессиональными графиками, но и многочисленными кустарями. Так, в современной Гейслеру костюмной композиции «Ненецкая стоянка» запечатлены образы архангельских ненцев [53, с.200]. Их «чуждость» для безымянного русского костореза передана через необычные позы персонажей. У всех стоящих вертикально мужских фигурок ноги согнуты в коленях, а у фигурки сидящего на санях мужчины они непривычно широко разведены. «Нерусские» жесты являются как бы продолжением движений персонажей по управлению оленьей упряжкой.

Версия 4. Русская и нерусская физиогномия

«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»

Вероятно, только после появления в продаже красочного альбома «Народы России» европейская культура обогатилась опытом визуального самоописания русского человека и одновременно обрела опыт передачи приписанной ему физической антропологии. Альбом отличался от всех предшествующих изданий такого рода не только качеством рисунков, но и обстоятельствами создания. Он был издан не в Петербурге, а в Париже, и его автором был не иностранец, а русский художник [96].

Реализация проекта стала итогом сотрудничества художника Е.Корнеева, гравёра Е.Кошкина, и немецкого коллекционера и издателя К.Рехберга. Талантливый русский график создал серию рисунков, гравёр сделал их массовыми, а издатель написал этнографический по

характеру текст и профинансировал публикацию. Современные этнографы считают научный уровень данного издания довольно низким. Но в начале XIX в. читателям оно нравилось и быстро раскупалось. По-видимому, его коммерческий успех обеспечили именно гравюры. Имея в виду этот альбом, один из современников, художник и издатель П.П.Свиньин, отзывался о Е.Корнееве как о графике, «известном с самой выгодной стороны роскошным творением о России» [54, с.411]. Большая заслуга в нынешнем «открытии» Корнеева принадлежит Н.Н.Гончаровой, атрибутировавшей многие его рисунки и воссоздавшей творческую биографию художника.

В вышедших в разгар войны 1812 года двух томах альбома «Народы России» собраны изображения обитателей восточной империи от Тавриды до Тихого океана. Это 96 гравюр, выполненных в технике цветной акватинты. Они разные по композиционному решению. Есть однофигурные сцены («Киргизский султан», «Томский татарин», «Монгольский лама», «Братская татарская девка», «Черемиска», «Черкес Закубанец»), где персонажи застыли в станковой позе, позволяя зрителю рассматривать их причудливые костюмы. Есть театральные сцены-композиции из двух и более фигур. Есть жанровые композиции, где лица и костюмы персонажей довольно трудно рассмотреть. В контраст традиционному для костюмного жанра сопоставлению «мужчина-женщина» или «вид спереди – вид сзади» герои таких рисунков связаны между собой каким-либо действием. На многих гравюрах «народы» погружены в специфический интерьер или реалистичный пейзаж.

«Русский народ» представлен в альбоме как центральный элемент полиэтнического портрета империи – и за счет частоты повторяемости сюжета, и за счет эффекта соучастия в нем создателя (прием показа «своего» образа жизни). Но в отличие от предшественников Корнеев показал визуальный типаж не как один из российских этносов и не как экзотический образ жизни. Он попытался изобразить национальный «характер» или «дух» через красоту «русского лица». Для этого художнику пришлось создать образ «русской красоты» и утвердить понятие «русское лицо», оттенив то и другое контрастным фоном совокупной «не-русскости».

К сожалению, сохранившиеся письменные документы не позволяют полностью воссоздать рождение и реализацию замысла. Литература, официальная документация, записки мемуаристов имеют характер не прямых, а скорее косвенных свидетельств. И только в сочетании с визуальными источниками они дают возможность провести пусть гипотетическую, но всё же реконструкцию того, *каким образом и почему* художник творил «русскость».

В отличие от многих предшественников в данном жанре, Е.М.Корнеев не был художником-любителем. Он учился в Академии художеств в ту пору, когда в живописи дал о себе знать новый, научный критерий правильности. Ренессансный художник в сфере видения стремился реализовать несколько устремлений: утвердить значимость человеческой личности; стимулировать интерес современников к «другим» и к внешнему миру; убедить их, что мир подчиняется естественным законам (т.е. научно выявленной логике); и подтвердить, что в человеке есть божественная печать, гармония и тайна [50, с.150].

Будучи воспитанником исторического класса, свои основные произведения он создал в технике графики – в костюмном и видописательском жанрах, а также в жанре карикатуры. Такое «опрошение» вряд ли было случайным. Этот выбор художника, как считает исследовательница его творчества Н.Н.Гончарова, стал результатом интереса «к внутреннему миру индивидуального человека и многообразию стихии человеческих чувств» [13, с.14]. Такой вывод Гончарова сделала на основе искусствоведческого анализа графических образов Корнеева. Я же склонна развить это предположение в опоре на авторские подписи под рисунками Корнеева, а также ссылаясь на другие факты из его биографии.

Судя по названию некоторых рисунков (например, «Физиономии разных народов»), а также по интересу к физической антропологии этнического лица, Корнеев еще в Академии познакомился с работами европейских физиогномистов и, в частности, с трактатом швейцарского мыслителя И.Г.Лафатера [94]. Последний предложил современникам способы, посредством которых можно правдиво передать внутренний характер человека. Впрочем, это не было эвристичным изобретением.

Начиная с Аристотеля, поиски физиогномистов всех времен были направлены к тому, чтобы получить доступ к «истине», найти объективный метод для распознавания человеческой личности [72, р.85]. Физиогномическая мысль занималась изучением соотношения между внутренним и внешним миром, между телом и духом. В XVIII в. она 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 эта отрасль знания накопила в своем арсенале различные подходы к прочтению человеческой внешности: увязывала линии руки и лица с движением и воздействием планет; пыталась понять характер человека, исходя из его схожести с животными; выводила когнитивные и эмоциональные способности индивида из физического строения частей его тела и т.д.

Применительно к художествам физиогномисты предлагали не только способы прочтения начертаний природы, но и рекомендации по изображению человеческих эмоций и характеров. В помощь художникам в XVII в. теоретическую работу на эту тему написал Чарльз Ле Брун [88]. По признанию исследователей физиогномики, подлинная заслуга И.Г.Лафатера заключалась в том, что он обобщил морфологические, антропологические и анатомические исследования в данной области многих своих предшественников и предложил их применение к практике театра и живописи. В таком виде его трактат оказал сильное воздействие на литературу, карикатуру, театр и этнические стереотипы людей второй половины XVIII и начала XIX вв. [93, р.4].

Российская просветительская литература XVIII в. широко использовала конвенции, которые предлагала физиогномика. Описывая черты лица совершенного человека, автор цитируемого уже трактата об идеальном человеке уверял: «Личное изображение [физиогномия. – Е.В.] есть сокровенное письмо природы, которое без сомнения имеет некоторое согласие со всем человеком. Когда б мы оные письма разумели, то б много тайностей узнать могли. Но кто может разобрать письмо скрытыми литерами написанное, не имея к тому ключа? Скажет ли кто, что оныя литеры ничего не значат?» [18, с.178]. Для художника важно было найти этот ключ и объяснить зрителю, как им пользоваться. Этой же цели служила литература, описывающая произведения искусства, разъясняющая визуальные знаки.

С течением времени тенденция видеть в художнике открывателя истины в российском обществе только усилилась. Сентиментализм и эстетические запросы современников требовали от живописца не только точности воспроизведения внешних проявлений, но и глубины проникновения в характер изображаемого персонажа. Любители изящных искусств Александровской поры полагали, что в силу богоданного таланта, художник обладает сверхзнанием и сверх-возможностями. Он «должен знать человека совершенно, – писал один из ценителей живописи, – и сие знание не ограничивается одною наружностью... Кто умеет читать великую книгу Природы, 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.]» [47, с.74-75].

Кроме того, к началу XIX столетия в сознании просвещенных россиян польза художеств устойчиво увязывалась с просветительскими задачами. «Изящные Искусства, – писал В.И.Григорович, – имеют не только свойство увеселять нас, но и другую, гораздо еще важнейшую пользу, а именно ту, чтобы возбуждать страсти и давать оным направление, сообразное с достоинством человека и с целию Творца; ибо люди управляются страстями. Таким образом, Искусства в состоянии не только льстить нашим чувствам и пленять сердце, но вести нас к высокой цели – к нравственности, путем, усеянным цветами» [34, с.9]. Таковой виделась социальная миссия российского художника, исходя из его профессиональных возможностей и с позиции «нового» научного мышления.

Социальный же заказ – на изображение русской нации – Корнеев получил уже вне стен Академии. Благодаря ему альбом российских народов может быть рассмотрен как реализация не только индивидуального художественного поиска, но и комплекса идей,

генерировавшихся в кругу российских элит. А их направление в то время определялось национальной темой. На рубеже веков идейным центром для обсуждения такого рода мыслей стало Вольное общество любителей словесности, наук и художеств [1]. Оно было создано группой молодых интеллектуалов в 1801 году, получило высочайшее утверждение в 1803, а прекратило свою деятельность в 1826. Многие писатели Александровской эпохи являлись членами Общества или были тем или иным образом связаны с ним. Кроме того, его членами состояли 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 филологом и основателем отечественного славяноведения [38, с.229]. Примечательно, что многие участники данного кружка впоследствии обрели славу основателей «русской» живописи, пейзажа, карикатуры и скульптуры, то есть прославились национальными художественными проектами. Среди них – Е.М.Корнеев, И.И.Теребенев, И.А.Иванов, С.И.Гальберг, Ф.Ф.Репин [20, с.10, 132].

Судя по всему, главной темой бесед участников обоих объединений были вопросы – что есть Россия? И кто такие «русские»? Национальные темы рассматривались в связи с обсуждением произведений российских и западноевропейских мыслителей. На предположение, что именно в Вольном обществе художники стали получать социальный заказ на изготовление визуальной «русскости», меня наводит прочтение поэтических произведений и художественных «программ» его лидеров.

Впрочем, четкости в описании желаемого ни у П.Львова, ни у А.Востокова не было. В «Речи о просвещении человеческого рода» (1802) Востоков говорил слушателям о необходимости создания равных возможностей для обучения всех народов. Докладчику представлялось, что «просвещенный россиянин» мог родиться из синтеза народов империи как некий продукт селекции особых качеств. А когда у Львова созрела идея создать художественный «храм» отечественных героев, и в алтарную часть этого святилища было установлено божество – Россия/Отечество, то «русскими» оказались совокупные «сыны и хранители» данного сакрального тела. В сонм святых он вписал тех, кто воинским подвигом доказал преданность и верность России/Отечеству. За это им полагалось бессмертие и всенародное поклонение. Примечательно, что в написанных участниками Общества программах для художников речь шла о «сынах отечества», «одноземцах», «славянах», «подданных русского царя», «россиянах», «россах», «славянороссах», «народе», но не о «русских» как этносе [31; 42]. Русский герой для большинства российских литераторов был героем надэтническим.

И поскольку участники Общества довольно смутно представляли, *что* такое искомый ими «русский человек», в поэтических опытах многие из них шли по пути конверсии – пытались наполнить этим смутным ощущением классицистические формы, меняя на русские имена античных героев, вкладывая в уста персонажей переводных пьес фрагменты из русского фольклора и адаптируя исторический и культурный контекст античной поэзии к российским реалиям.

Видимо, литературный опыт не удовлетворял потребности современников в русской нации не только в силу своей недосказанности и нечеткости. Современники полагали, что если русская нация реально существует, то ее можно увидеть, т.е. визуально выделить её представителей. Они верили, что это можно сделать так же, как можно в толпе глазом определить, например, дворянина или крестьянина. Для культурной ситуации Нового времени вообще характерно снижение значения слова и повышенное внимание к изображению. Видимо, поэтому на рубеже веков в России столь популярным стал пограничный жанр – литературные «программы» для художников. Одновременно с ними массово издавались руководства к овладению техникой рисунка, выходили статьи с описанием произведений искусства. Во всех этих текстах заметно повышенное внимание к изображению русского человека.

Однако при создании образа русского человека от художника требовали не слепок с реальности, а «правильную» типизацию. Авторы двух наиболее авторитетных учебников «о художествах» предупреждали, что «живописец весьма должен стараться о том, чтоб избирать токмо выгодные лица, или хорошие моменты» [17, с.186], что «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» [63, с.9]. «Русского человека» надо было сотворить из имеющегося материала: найти для этого в реальности лучшие живые образцы и если надо, то поправить «натуру». С одной стороны, прекрасный образ должен быть композицией из идеальных черт, а с другой – подходящим материалом для типизации мог считаться лишь тот, кто соответствовал принятым в то время художественным закономерностям. Внешне красота могла проявляться в зрительском восприятии объекта как приятного, грациозного, совершенного, а также гармоничного и разнообразного [50, с.154].

Корнееву, безусловно, было легче оправдать эти ожидания, чем его предшественникам. Неспособность многих иностранных путешественников объясняться с туземцами (в том числе с русскими) на общем языке побуждала их к сосредоточению на описании визуальных наблюдений, акцентированию вневелингвистических аспектов культуры. А этого для желаемого образа «русского» было уже явно недостаточно.

Итак, вдохновленный почерпнутыми из книг и общения идеями и исполненный желанием стать первооткрывателем, в 1802 году талантливый выпускник Академии художеств по собственной воле отказался от престижной зарубежной стажировки и записался в научную экспедицию «рисовальщиком для сбора живописных объектов». Один год её участники посвятили исследованию Сибири, второй – волжским землям и Кавказу, третий – описывали Крым, Турцию, Грецию и Республику Семи Ионических островов.

По возвращении экспедиционный художник всегда тратил несколько лет на то, чтобы сделать с привезенных эскизов «чистые рисунки» и подготовить их либо к хранению в императорских библиотеках, либо для гравирования. С помощью бывших друзей-однокурсников Корнеев изготовил 63 гравюры и сам вручную раскрасил их. Альбом, обнаруженный совсем недавно Н.Н.Гончаровой, имел самоназвание «Собрание костюмов» и существует, по-видимому, в единственном экземпляре. Корнеев показывал его друзьям, участникам Вольного Общества, заинтересованным коллекционерам и даже представил взору императора. Монарх милостиво одарил художника ценным подарком, но финансировать издание гравюр для массового тиража взялся не он, а баварский посланник в России барон К.Рехберг – человек, известный своей страстью к коллекционированию акварелей и гравюр на русские темы.

Получив выгодное во всех отношениях предложение, Корнеев переехал вместе со своим благодетелем в Мюнхен, где два года (1810-1812) делал «беловые» рисунки с привезенных из экспедиции эскизов и следил за работой граверов. Впрочем, информационной основой для его творчества послужили не только собственные натурные зарисовки, но и оказавшиеся доступными чужие рисунки на этническую тему. Так, для изготовления «сибирских сцен» Корнееву пригодился альбом неизвестного художника, жившего в Сибири; корнеевская «Русская баня» – это интерпретация одноименной гравюры Козловского, «Мордовская девка» явно взята художником из альбома Рота, но облагорожена и помещена в интерьер избы; а «Тунгусский шаман» показан им со спины – также как в одноименном рисунке Гейслера.

Изучение всего комплекса корнеевских рисунков из альбома «Народы России» позволяет прийти к заключению, что художник творил тело «русского человека» из разрозненных элементов этнического костюма и в опоре на ренессансные эстетические тенденции. Описывая проблемы, с которыми приходилось тогда сталкиваться творцу «русскости», ученик А.Венецианова напоминал: «Для жанристов всех наций легче изобразить своих мужиков, нежели жанристу русскому. Вы спросите: почему?.. Более обрисовывающий формы костюм, развитые движения и более определенный характер

западных народов помогают художнику изобразить быт родных ему простолюдинов, тогда как индивидуальный характер нашего мужика, при малоразвитой его натуре, представляет художнику больше трудностей, ибо народ, тип характера высказывается более в массе, нежели в частности... Живописцу предстоит большое затруднение найти светлую сторону и уловить характер там, где нередко с трудом различишь мужчину от женщины... Простой, незатейливый костюм русского мужика, как зимний, так и летний, представлял для жанриста также гораздо более трудностей, нежели костюм других народов» [33, с.56-57]. Судя по этому признанию, Корнееву предстояло сделать из некрасивого красивое и показать через красоту внутренне присущий характер.

В условиях отсутствия сложившихся зрительских конвенций выполнить данную задачу было, видимо, не просто. Даже пропорции русского тела были вариативным вопросом. Современные этнографы утверждают, что в исследуемое нами время «полнота и дородность являлись в народе основным мерилom крестьянской красоты» [51, с.38]. И женские «костюмы» Рота и Лепренса соответствовали именно этой эстетике. Более того, Георги писал о дородности как отличительной черте россиянок: «Большая часть женщин черновласы 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» [12, с.84].

Однако в конце XVIII в. собирание устного и визуального фольклора породило среди российских интеллектуалов убеждение, что с точки зрения народного представления о красоте русская девица должна быть тонкой и высокой, с русыми длинными волосами и черными бровями. Исходя из этого, Корнеев долгое время колебался в выборе типажа. Его крестьянки в альбоме «Народы России» разные: в тех случаях, когда они представляют этнический костюм, их тела воплощают дородность; а в жанровых сценах участвуют одетые в крестьянские одежды субтильные аристократки.

Опыт такой социальной инверсии был весьма распространен на рубеже веков и вообще характерен для барочной культуры. Тогда писателю «русского портрета» нередко позировали молодые аристократы (П.Барбье «Портрет молодой женщины в русском сарафане», Д.Г.Левицкий «Портрет А.Д.Левицкой, дочери художника, в русском костюме»). Конечно, для нобилитета это было только театральным примериванием «фольклорности». Но одновременно оно утверждало растущую значимость в культуре российских элит «русскости» и ее сопряжение с крестьянством и фольклором. Оно же потребовало от художников и зрителей принятия соглашения относительно того, какой костюм будет определять «русскость» персонажа. Исследователи дворцовых ритуалов обнаружили, что введенное во времена Екатерины II «русское платье» для фрейлин и знатных дам было таким: белое атласное платье, надевавшееся под красную бархатную мантию с длинным шлейфом. Его носили с кокошником из красного сукна и золота, часто усыпанным драгоценными камнями [62, с.182; 97; 25, с.294-295; 10, с.43]. Его условность была очевидна 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» [12, часть 4, с.129].

Накануне Отечественной войны в графике, описывающей «русскость», утвердился иной вариант женского костюма. Художник Аполлон Мокрицкий так обосновал сделанный тогда выбор: «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 костюме широкими массаами своего наряда поставит в тень хоть какую угодно красавицу, одетую по картинке модного журнала» [33, с.58]. Европейский лоск померкнет перед лицом естественной,

природной красоты, да еще столь тесно увязанной в сознании с продолжением рода и с сакральным образом Богородицы.

Реализацией такого подхода стал рисунок Корнеева «Русские крестьяне». Два женских персонажа, действительно – женщины «в теле». В то же время зритель сразу отмечал, что данный портрет сделан явно не с полевых тружеников. Мягкая драпировка складок одежды и её яркий насыщенный цвет выдают дорогую ткань. Мужской персонаж одет в черную шляпу с широкими полями. На женщинах – сшитые из тонкой ткани рубахи, сарафаны и душегреи. На жесткую основу головного убора накинута дорогая платка. Кажется, что эта гравюра – портрет купеческого семейства. При этом лица и позы «русских крестьян» выдают их «голландско-итальянское» происхождение: миндалевидные глаза, антиклизированный профиль. И это отличает их от ротовских типажей и экспедиционных рисунков, где лица, как правило, прописаны весьма условно.

Видимо, с точки зрения визуальной антропологии в творчестве Корнеева со всей очевидностью проявился закон предвосхищения новых достижений силами старых художественных практик. «В русских народных сценах, – признает 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» [13, с.89].

В дальнейшем художник выходит за пределы академического канона. В альбоме «Народы России» он, в отличие от своих предшественников, гораздо больше внимания сосредоточил на лицах и психологическом состоянии персонажей. Конечно, тому есть объективные объяснения. Как заметил еще президент АХ Оленин, странствующему художнику свойственны специфические «навыки в упражнениях и занятиях» [цит. по: 13, с.37]. Видимо, работа с живой моделью, общение с ней способствовали тому, что рисунки Корнеева наполнялись особым психологизмом. Впервые грифелем художника русской нации был придан характер культурно и психологически богатой личности. Она получила образ себя и подчиненного ему «естественного» поведения. Для зрителя вполне ощутимо удовольствие художника, его любование изображенными образами. 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» нации.

В некоторые рисунки Корнеев ввёл персонаж, который наблюдает за происходящей сценой. Например, в «Погребении» он воплощен в фигурке любопытного юноши, выглядывающего из-за спины священника. По-видимому, это обобщенная фигура наблюдателей русской жизни – будь то сам автор или его просвещенные современники. Они не причастны к церемонии, но с интересом очевидцев следят за происходящим и живо реагируют на него. Благодаря этому создается эффект присутствия и погружения зрителя в мир русской культуры. Он оказывается не просто перед «очами» репрезентируемого образа и в стороне от происходящего там ритуала, а вовлечен в действие.

Кроме того, на данном визуальном проекте сказалось то обстоятельство, что в отличие от художников костюмного жанра и бытописателей, Корнеев опирался не на школу «голландского вкуса», а на традиции исторической живописи. Руководитель исторического класса Академии художеств Г.И.Угрюмов требовал от своих учеников максимальной достоверности и внимания к культурно-историческому контексту сцены. В этом отношении гравюры Корнеева предельно реалистичны.

В духе требований к историческим полотнам они буквально исполнены познавательного значения. Каждая вещь и каждая деталь в композиции рисунка тщательно продуманы и служат полноте раскрытия этнического образа. Живопись в понимании художника использовала знания, но и сама служила средством познания. Неслучайно в это время такой популярной стала метафора зеркала, в котором отражается действительность. Это позволяло созданным Корнеевым типическим образам претендовать на «потрясающую

схожесть» с натурой. «Вторая реальность» соблазняла зрителя и своей привлекательностью, и своей иллюзорной похожестью. Благодаря этому свойству визуального восприятия, зритель Корнеевских рисунков мог воскликнуть: «А русские-то, *оказывается*, красивы».

Персонажи «русского комплекса» изображены не за работой, а участвующими в свадьбе или похоронах, играющими, танцующими, с музыкальными инструментами, во время праздников и развлечений. Подобно Лепренсу, Корнеев видел в «русских» общность, соединенную специфическими для данной культуры ритуалами. Их привлекательность и разнообразие создавали образ богатой культурной традиции.

Корнеевские села (еще более чем в гравюрах Лепренса) выглядят богатыми, а дома – добротными. Его «русские крестьяне» окружены детьми, домашними животными (свиньи, собаки, петухи и куры), изображены на фоне повозок, отнюдь не ветхой домашней утвари. Вообще, показанный в данном альбоме «русский народ» – это здоровые, красивые, молодые, довольные жизнью люди. К тому же они благородны, цивилизованы и вполне «достаточны» [13, приложения репродукций]. Таким образом Корнеев сделал европейцами русское крестьянство, т.е. основу отечественной культуры. Для него «русскость» – это локальное проявление «европейскости».

Уже в этом опыте художник использовал знания, почерпнутые им из физиогномики. Какими же чертами характера обладал корнеевский «русский человек» согласно законам данной науки? Он был добротно 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 добрый, как бывает добрым здоровый и сытый человек с хорошим цветом лица. Его непринужденные позы говорят о пристойности.

Корнеев вывел «русскость» за пределы рамок и регионального, и социального. Напомню, что в этнографических альбомах и зарисовках XVIII в. было вербальное указание на территорию, к которой привязан этнический персонаж или сюжет. Так, у Георги есть купец из Калуги, женщина с Валдая, а у Сумарокова – «еврейская свадьба в Крыму», у Лепренса – «женщина Московии». Через это сопровождение зритель получал сведения о регионах империи и о народах как обитателях этих земель (наряду с природными ресурсами, флорой и фауной данного места). На рисунках Корнеева, составляющих «русский комплекс», нет указания на место. В них присутствуют люди из разных местностей, из разных страт, они разных возрастов и состояний, но во всех них есть некое визуальное ядро, позволяющее почувствовать, что все они – русские. Языком визуальных образов Корнеев заверял «единоземцев»: «Да, мы разные, но все мы – русские, и мы живём по-настоящему, по-русски».

подавляющее большинство изображенных в «Народах России» «нерусских» – это «экзотические», «восточные» типажи, схваченные карандашом в момент характерного для них ритуала или погруженными в бытовые сцены. В силу того, что Корнеев много путешествовал, он рисовал не только народы, проживающие в России. Поэтому для альбома «Народы России» ему предстояло отобрать рисунки, соответствующие тематике издания, т.е. провести границу между российскими народами и прочим этническим миром. Из сопоставления «Собрания костюмов» и «Народы России» видно, что художник руководствовался территориально-государственным принципом. Из 63 гравюр в «Народы России» он включил 42. Остальные рисунки, написанные им во время путешествия в Грецию и на Ближний Восток, были исключены из пространства российской жизни.

В традициях колониального дискурса изображения «нерусских» народов у Корнеева более романтизированы, нежели русских. Видимо, в изображении «других» художник чувствовал себя более свободно от стилевых представлений, чем при создании «русского комплекса», и потому пользовался иными практиками работы с натурой. Так, в рисунке «Конское ристалище казанских татар» для обозначения «нерусскости» персонажей Корнеев использовал в качестве фона хорошо известную современникам панораму Казани М.Махаева, в рисунке «Киргизская беркутовая охота» – сепию Бальтазара де ла Траверса «Соколиная охота», а в рисунке «Калмыцкий лагерь» – его же одноименный рисунок. Таким образом, создавалась ландшафтная экспозиция для этнографической «картинки».

При всём том Корнеев создавал не воображаемые типажи, а рисовал портреты людей с присущими их лицам этническими особенностями. В его проекте типологизация осуществлялась не упрощением и обобщением наблюдений, а посредством выбора персонажа для портретирования. При этом все люди, независимо от этнической принадлежности, у него по-своему красивы. Они спокойны и благородны, их тела – молоды и стройны.

В рисунке «Физиономии разных народов» (1809) Корнеев составил из них совокупный портрет этнического мира. И он выглядит весьма привлекательно. На первом плане лицо киргиза, взятое из листа «Киргизский султан», китаец скопирован с гравюры «Китайские купцы», индус фигурирует в рисунке «Индусское идолослужение». На этой гравюре можно также обнаружить лица жителя острова Корфу, японца, «братского татарина». Из 21 персонажа только пять – женские лица. Семантическим ядром портрета являются лица русской и грузинской женщин. Очевидно, они представляют европейский центр мира. С точки зрения этнической антропологии XVIII в. грузинка была признана идеальным воплощением черт европейской расы. Остальные лица – мужчины с восточными чертами – передают культурную периферию мира. Видимо, восточный человек был тем самым «другим», от которого можно было оттолкнуться, чтобы показать и увидеть в русском человеке европейца [72, p.47-64].

Поскольку становление национальной идентичности прочно связано с практиками исключения, проведение границ вокруг этнической самости неизменно осуществляется через показ инаковости тех, кто отнесен к «другим». «Нерусскость» изображенных персонажей и сцен передавалась Корнеевым через показ странности и экзотичности их поз, а также повседневных практик жизни. Такой зрительский эффект достигался посредством смены оптики визуального описания. Дело в том, что понимание социальных значений визуальных образов во многом зависит от пространственных положений, занятых социальными акторами во время коммуникации (сидя, стоя, лицом к лицу, повернутые в одну сторону) [87, p.121]. Когда репрезентируемые участники смотрят на зрителя, образованный их взглядом вектор связывает их со зрителем. Взгляд позволяет не только обнаружить, открыть, заставить, но и дать возможность защищаться, удерживая безопасную дистанцию. «Нерусские» в альбомах Корнеева либо смотрят друг на друга, либо поставленные фронтально, настороженно и издалека глядят в глаза зрителю. И это отличает их от «русских» персонажей, которые не обращают внимания на зрителя, занятые рутинной жизни.

Судя по творчеству Корнеева, в начале XIX в. период «пассивного синтеза», т.е. этнографического собирания визуальных впечатлений и их литературных описаний, сменился периодом «активного синтеза», создавшего из этого богатого материала формулу имперского единства. Пред взором современника Россия предстала как синтетическое образование, созданное из многообразия, где отдельные проявления не раскалывают, а создают дополнительный объем явлению. В этом контексте колониальный взгляд, проявлявшийся в костюмной и бытописательской графике второй половины XVIII в., несколько затушеввался. По-видимому, он не соответствовал поискам российской идентичности.

Хотя корнеевский альбом представил взорам современников портрет России как поликультурного пространства, всё же это было пространство русской империи. Образ русского человека в нём центральный. Он обрамлён, богато украшен венком из окружающих его «других» – не «чужих», а именно «других». Соотношение этих культурных миров не ранжировано, а скорее эстетизировано художником. «Образы, созданные Корнеевым, – это положительные образы, прекрасные в своей гармонии физической и духовной жизни, величественные, гордые», – считает Н.Гончарова [13, с.84]. Полиэтническая Российская империя представлена в его творчестве гармоничным образованием.

Позитивный «взгляд изнутри» как достоинство работ художника ценили не только российские зрители. Романтический национализм утверждал в европейском сознании поликультурность мира, способствовал принятию этнического «другого». И творчество Корнеева соответствовало этим умонастроениям. Красивые и недискриминационные образы

народов нравились зрителям, поэтому они так часто воспроизводились в этнографических изданиях. В течении XIX в. с его типажей (без указания оригинала) создавали образы русских и нерусских народов России итальянские гравёры А.Биазиоли (Biasioli), Г.Браматти (Bramatti), А.Ланксани (Lanxani, Lanzani). А когда в 1838 г. в Париже вышла книга И.Шопена «Россия», то в представленных в ней гравюрах зрители легко угадывали измененные и сильно уменьшенные, а иногда фрагментированные листы из альбома «Народы России». В 1842 г. те же листы, но уже в виде очерковых литографий, иллюстрировали периодическое издание Е.А.Плюшара «Картинная галерея» [22].

И если для иностранного читателя гравюры Корнеева были прежде всего визуальной формой этнографического знания, то соотечественникам художника они предлагали еще и основания для самоидентификации, стимулировали этот процесс. Его «русские» образы, во-первых, утверждали самоощущенность «русскости» во времени и в разных жизненных ситуациях (на похоронах, на свадьбе, на празднике и т.д.); во-вторых, они противопоставляли русских – «другому», а также внутренний мир – внешнему; в-третьих, в них было осознание психических особенностей личности (желаний, воли, чувств, мышления, переживаний и т.д.), исходящих из «русскости», т.е. обусловленных и мотивированных ею.

Коммуникативные возможности «костюмных» проектов

В XVIII и в первой четверти XIX вв. «костюмные» и жанровые гравюры на тему «русскости» создавали многие художники, путешествовавшие по просторам Российской империи [68, р.72-89]. Я указала лишь на опыт тех, чье творчество определило векторы в визуальной антропологии «русскости».

В деле показа русского этноса и создания нации пересеклись интересы различных групп (политических элит, интеллектуалов, предпринимателей). Соответственно, национальные границы проводились по разным параметрам – культурным, политическим, эстетическим. Это обстоятельство сказалось в противоречивости созданных образов. С одной стороны, в исследуемое время интеллектуалы (и ученые, и художники) превратились в производителя знаний для власти. Информация стала товаром, который они продавали тем, кто в ней нуждался. А с точки зрения российской власти назначение финансируемых ею экспедиций, опубликованных «на казенный счет» описаний и гравюр было в том, чтобы облегчить управление обширной империей. Политическим элитам нужно было узнать-увидеть свои ресурсы (географические, экономические и людские), а верховной власти было желательно держать подданных «на виду». В этой ситуации путешественник играл роль инструмента дистанционного управления, и власть понуждала его показывать народы «без прикрас», однако фиксируя общность «россиян».

Визуально русские образовывали синтетическое единство с не-русскими, официальный художник растворял их в единой культуре российского подданства. Как нет физических границ между русскими землями и не-русскими территориями, так на ментальной карте империи не должно было быть визуальных границ между русскими и не-русскими народами. Есть разнообразие (передаваемое через тождество культурных и внешних проявлений), но не контраст (выражаемый дискриминационными визуальными практиками). Поэтому в рисунках исследуемого времени русские и не-русские люди опутаны паутиной взаимодействий.

С другой стороны, создатели этнической антропологии XVIII в. оказались в ситуации смешанной идентичности. Подобно своим предшественникам, пилигримам и литерариям, в ходе экспедиции они самосовершенствовались – применяли на практике свои знания, учились делая, создавали коммуникативное пространство. В этом качестве участник российской экспедиции осуществлял гуманистический проект описания мира. Желая создать классификацию накопленных хаотических знаний (и тем самым выявить недостающие звенья цепи и определить существенное), он занимался сравнением (отсюда берут начало сравнительное языковедение, сравнительная этнография и др.), устанавливая культурные границы, которые могли отличаться от политических и географических. И поскольку

классификация всегда сосредоточена на различиях, этнографические публикации и рисунки дают многочисленные примеры описания этнических различий. Открытие нового этноса – это обнаружение или научное проведение еще одной культурной границы.

Внимание художников к этническим различиям, к выделению «своего» и описанию «иного» стимулировалось еще одним обстоятельством. Желание патриотически настроенных элит увидеть и показать «народную русскость» потребовало от создателей «русского костюма» антропологического «погружения» в крестьянский мир. Близкая оптика описания побудила их соотносить изучаемый этнос и создаваемую нацию с другими культурными мирами. Результатом этой аналитической работы стало обнаружение и визуальный показ внутренне присущих различий между ними. При этом обобщение и типизация оказались главными стратегиями, которые были применены для перекодирования документально точной фиксации костюма в очерковых гравюрах в показ русского народа, его образа жизни и его характера в жанровой графике. Художники, пишущие «русскость», контрабандой вводили в европейское искусство новые художественные практики, которые, в свою очередь, меняли оптику современников и их видение мира.

На рубеже веков издания с гравюрами российских типажей стали распространенным явлением на мировом книжном рынке. Они издавались и по много раз переиздавались как отдельными листами, так и целыми сюитами. При этом, современниками такие издания воспринимались как изоморфное знание, лишённое примеси субъективного вмешательства. В 1860-е гг. искусствовед Ф.Буслаев говорил о годах своей молодости: «Что теперь для нас фотография, то в тогдашнее время была гравюра» [6, с.78].

В «этнографических версиях» использовалась различная оптика рассматривания «народов» – то близко (гравюра «Российский крестьянин»), то тотальной съемкой (гравюры с рядами «костюмов»). При этом вид отдельного этнического типажа служил единицей измерения для всей империи. Соответственно, широта спектра культурного разнообразия порождала у зрителя ощущение необозримости и масштабности страны. Конечно, сейчас мы можем сказать, что визуальное поведение художника того времени выдаёт в нем наличие дискриминационных культурных практик. Но это естественные и, наверное, единственно возможные практики в ситуациях изначально неравноправного культурного и социального контакта. В каждодневной жизни визуальное восприятие является автоматическим и относительно недискриминационным. Но поскольку искусство вырывает объекты из рутины повседневности, оно тем самым обостряет его отношения с окружающим контекстом.

Созданные художниками-путешественниками «русские костюмы» служили не только иллюстрациями в научных изданиях, но предназначались для декорации жилища, а также воплощались в массово тиражируемые предметы декоративно-прикладного искусства (например, в глиняные, фаянсовые и фарфоровые фигурки). Благодаря их распространению традиционная для середины XVIII в. визуальная оппозиция «свой-чужой», воплощенная в образах сражающегося казака и турка, на рубеже веков оказалась замещенной оппозицией «русские-нерусские» [45, с.9].

Особенно много гравюр и изделий с этнографическими рисунками появилось на российских ярмарках в начале XIX века. Дело в том, что на рубеже веков в связи с высокими государственными пошлинами на импортируемые фарфоровые изделия и с ростом потребительского спроса на художественные промыслы в России возникло множество мелких частных производств. В отличие от Казенного (Императорского) завода, изготовлявшего вещи по заказам двора, они поставляли массовую и дешевую продукцию на внутренний рынок. Изделия, расписанные «костюмами» или воспроизводившие их, можно было приобрести в специальных фарфоровых лавках Москвы, Твери и близ лежащих к ним городов, увидеть в трактирах, кофейнях и ресторациях. Благодаря крестьянским предпринимателям и лубочным мастерам «костюмные образы» вошли в повседневность разных слоев населения. Сохранившиеся в российских музеях экземпляры декоративно-прикладных изделий и отечественного фарфора позволяют увидеть не только уникальные образцы, но и примеры массовой продукции.

Для их создателей потребительский вкус оказывался решающим фактором в выборе рисунка для росписи посуды, в определении затрат на оформление изделия и его формовку. Другим фактором, определявшим качество художественного товара, были финансовые возможности владельца предприятия. Так, хозяин крупнейшего в России частного завода Ф.Я.Гарднер мог себе позволить совершенствовать производство и выписать специалистов для него из-за границы (например, технологию производства у него налаживал И.Ф.Миллер, служивший ранее на Мейсенской фабрике). Это сказалось как на качестве получаемых болванок, так и на сюжетах и композиции росписи готовых изделий [52, с.20]. Но на рубеже веков под влиянием растущего спроса аристократии на «русскую» тему даже Гарднер изменил тематику росписи посуды. «Арлекинов, садовников и пастушек теперь сменили фигурки крестьян и ремесленников», – свидетельствуют хранители фондов Государственного Эрмитажа [52, с.23]. Это коммерческое решение значительно расширило рынок сбыта гарднеровской посуды и скульптуры. Историк отечественного искусства И.Грабарь писал, что не было в Российской империи XIX в. «помещика или зажиточного горожанина, кто бы не имел гарднеровских кукол» [14, с.274].

Анализ взятых в исторической перспективе сюжетов, на которые были сделаны или которыми были расписаны фарфоровые изделия частных заводов, позволяет заметить следующее: тиражирование «костюмных» гравюр и массовый выпуск фарфоровых фигурок на этнографические сюжеты утвердили в России начала XIX в. практику презентации внешних черт народной жизни, что способствовало её романтизации, расширению круга народных (а значит, «русских») тем, обретению навыков их визуального опознавания.

Рисунок как институциональное средство форматировал акты мышления и поступки современников. При этом художник и зритель имели дело только с формой «русскости», и в её несовершенстве и неустойчивости видны противоречия в их самоидентификации.

В литературе же того времени проблема «русскости» рассматривалась не в связи с «этничностью», а в связи с активизацией процесса самоидентификации отечественных элит. Преодоление стигмации требовало от образованного меньшинства переструктурирования собственной самости, введения в нее конструктов нации, национального образования, патриотизма, гражданственности, отечественной добродетели и других составляющих глобального просветительского проекта. 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 Русские» [43, с.69]. Таковые соотечественники рисовались издателем в образе оборотней, «отпавших от своих и впавших в чужих».

В начале XIX в. дискуссия на тему «русскости» вошла в литературный формат, институционально оформившись в спор карамзинистов и шишковистов о выразительных возможностях русского языка [29, с.168-254; 11]. В предвоенное десятилетие полемика между ними и их приверженцами провела две ведущие культурные границы: «русский/славянский» и «русский/российский». В общих чертах для А.С.Шишкова, как в своё время для Гейслера, «русскость» – это местный вариант варварства. Полемист противопоставил ему «славянскость» как знак элитарной культуры, древней традиции, как символ благородства и одновременно концепт, связанный с духовностью и мудростью [64]. Из синтеза бытовой «русскости» и высокого «славянства», по мнению Шишкова, должна родиться «российскость» [65]. Для его оппонента, Н.М.Карамзина, «славянщизна» – архаизм, омертвевший канон церковной культуры, сдерживающий естественное развитие «русскости», которую он подобно Корнееву, считал живой практикой отечественной жизни [21].

Противоречие же между вербальным и визуальным образами проявилось в отношении творцов «русскости» к искомому этническому телу. Практика «облагораживания» крестьян, используемая графиками, являла собой вызов представлению о стабильности и относительной неизменности тела, а значит и личности. Катастрофическая реакция на такие модуляции прослеживается в текстах, созданных российскими публицистами – борцами с галломанией. Работа над собственными телами представителей

аристократии (намеренная худоба, порожденная специальными экзерцициями бледность, намеренное открытие частей тела) описывалась ими как социальная проблема. Субтильность считалась результатом патологического и антипатриотического поведения. Анормальность изменения телесных пропорций объяснялась культурно-психологическими расстройствами или недооформленностью личности, искажающей тело. Апеллируя к отечественной архаике, публицисты указывали на дородность как норму естественной жизни и как внешний признак «русской народности». В этом смысле визуальный проект «русскости», созданный графиками, противоречил публицистическому дискурсу.

Литература

1. *Базанов В.Г.* Вольное общество любителей российской словесности. Петрозаводск, 1949.
2. *Барбши.* Альбом рисунков «Киргизия. Обычай». 1793.
3. *Берков П.Н.* Владимир Игнатьевич Лукин. М.-Л., 1950.
4. Библиография// Русский архив. 1892, Ч.1.
5. *Брук Я.В.* У истоков русского жанра. М., 1990.
6. *Буслаев Ф.* Иллюстрация Державина// *Буслаев Ф.* Мои досуги. Собранные из периодических изданий мелкие сочинения. Ч.2. М., 1886.
7. *Бычков В.В.* Духовно-эстетические основы русской иконы. М., 1995.
8. *Вацуро В.Э.* Антоновский М.И.// Словарь русских писателей XVIII века. Вып.1: А-И. Л., 1988.
9. Вестник Европы. 1802. Апрель.
10. *Волков Н.Е.* Двор русских императоров в его прошлом и настоящем. Т.2. СПб., 1900.
11. *Гаспаров Б.М.* Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. СПб., 1999.
12. *Георги И.И.* Описание всех обитающих в Российском государстве народов, их житейских обрядов, обыкновений, одежд, жилищ, упражнений, забав, вероисповеданий и других достопомятностей. 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. Изданием книгопродавца Ивана Глазунова. Ч.1-4. СПб., при Имп. Акад. Наук, 1799.
13. *Гончарова Н.Н.* Е.М.Корнеев. Из истории русской графики начала 19 века. М., 1987.
14. *Грабарь И.* История русского искусства. Т.V: Скульптура. М., 1914.
15. *Жабрѣва А.Э.* Изображение костюмов народов России в трудах ученых Петербургской Академии наук XVIII века// www.rba.ru/or/comitet/12/mag7/2/pdf
16. Записки М.И.Антоновского// Русский архив. 1885. Т.1. Кн.2.
17. *Иванов А.* Понятие о совершенном живописце. СПб, 1780.
18. Изображение совершенного человека/ Пер. соч. Лозна // Сочинения и переводы, к пользе и увеселению служащие. 1761, июль.
19. *Иткина Е.И.* Русская серия гравюр А.Дальштейна 1750-х гг.// Памятники культуры. Новые открытия. 1981 г. Л., 1982.
20. *Каганович А. И.И.*Теребенев. М., 1956.
21. *Карамзин Н.М.* Сочинения. Т.2. Л., 1984.
22. Картинная галерея, или Систематическое собрание рисунков по всем отраслям человеческих познаний. Отд.2-е. Изображение народов. СПб., 1842.
23. *Кобеко Д.Ф.* Живописец Лепренс в России// Вестник изящных искусств. 1883, Т.1.
24. *Корнилов П.Е.* Офорт в России XVII-XX вв.: Краткий очерк. М., 1953.
25. *Корф М.А.* Из записок барона М.А.Корфа// Русская Старина. 1897. Т.99. Кн.8.

26. Крашенинников С.П. Описание земли Камчатки. С приложением рапортов, донесений и других неопубликованных материалов. М., 1949 (первое издание в: Полное собрание ученых путешествий по России. Т. I-II. СПб, 1818)
27. Крюкова Т.А. Коллекция П.С.Палласа по народам Поволжья// Сб. Музея антропологии и этнографии. 1949. Т.12.
28. Кузьминский К.С. Русская реалистическая иллюстрация XVIII- и XIX вв. М., 1937.
29. Лотман Ю., Успенский Б. Споры о языке в начале XIX века как факт русской культуры («Происшествие в царстве теней, или судьбина российского языка» – неизвестное сочинение Семена Боброва) // Ученые записки Тартуского ун-та. Тарту, 1975. Вып.358.
30. Лотман Ю.М. Иконическая риторика// Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. М., 1999.
31. Львов П.Ю. Храм славы российских Ироев от времен Гостомысла до царствования Романовых. СПб., 1803.
32. Мелихов Г.В. Миф. Идентичность. Знание: Введение в теорию социально-антропологических исследований. Казань, 2001.
33. Мокрицкий А. Воспоминания об А.Г.Венецианове и учениках его// Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников. М.-Л., 1931.
34. Григорович В.И. Науки и Искусства// Журнал Изыщных искусств. 1823. Ч.1, №1.
35. Наше Отечество. Опыт политической истории. М., 1991. Т.1.
36. О подражании// Сочинения студентов Санкт-Петербургского Педагогического Института по части Эстетики. СПб., 1806.
37. О пределах между Живописью и Поэзиею, и о том, что сии искусства могут заимствовать одно от другаго// Журнал Изыщных Искусств. 1823. Ч.1., Кн.6.
38. Орлов В. Русские просветители. 1790-1800-х годов. М., 1953.
39. Открываемая Россия, или Собрание одежд всех народов, в Российской империи обретающихся. СПб, 1774-1775.
40. Палаты Петербургской императорской Академии наук, библиотеки, Кунсткамеры с кратким показанием всех находящихся в ней художественных вещей, сочинение для охотников, оные вещи смотреть желающих. СПб., 1741.
41. Паллас П.С. Путешествие по разным провинциям Российской империи. Ч.1. СПб., 1809.
42. Писарев А.А. Предметы для художников, избранные из Российской истории, Славенского Баснословия и из всех русских сочинений в стихах и в прозе. Ч.1-2. СПб., 1807.
43. Письмо к Издателю// Русский Вестник. 1808, № 1. С.69.
44. Письмо Устина Веникова к издателям «Русского Вестника» от 22 декабря 1807 года из села Зипунова// Ростопчин Ф.В. Ох, французы! М., 1992.
45. Попов В.А. Русский фарфор. Частные заводы. М., 1980. С.9.
46. Проблемы копирования в европейском искусстве. М., 1998.
47. Разбор Караважевой картины: Мучение Св.Апостола Петра, находящейся в Имп. Эрмитаже// Журнал Изыщных Искусств. 1823. Ч.1, № 2
48. Рамазанов Н. Материалы для истории художеств в России. Кн.1. М., 1863.
49. Ровинский Д.А. Подробный словарь русских гравированных портретов. СПб., 1889. Т.2.
50. Розин В.М. Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир. М., 2004.
51. Русский народный костюм из Собрания Государственного музея этнографии народов России. Л., 1984.
52. Русский фарфор в Эрмитаже. Л., 1973.
53. Русское народное искусство в собрании Государственного Русского музея. Л., 1984.

54. *Свиньин П.П.* Взгляд на новыя отличныя произведения художеств// Отечественные Записки. Ч.12. 1822.
55. Сводный каталог русской книги 1725-1800. Т.1. М., 1962
56. *Соловьев Н.* Русская книжная иллюстрация XVIII века// Старые годы. 1907, июль-сентябрь.
57. *Татищев В.Н.* Избранные труды по географии России. М., 1950. С.88-89; Дневные записки путешествия доктора и академии наук адъюнкта Ивана Лепехина по разным провинциям Российского государства. СПб., 1771-1805. Т.4.
58. *Татищев В.Н.* Общее географическое описание всея Сибири. 1736// Татищев В.Н. Избранные труды по географии России. М., 1950.
59. *Татищев В.Н.* Руссия или как ныне зовут Россия// // Татищев В.Н. Избранные труды по географии России. М., 1950.
60. *Токарев С.А.* Первая сводная этнографическая работа о народах России: (из истории русской этнографии XVIII века)// Вестник Московского университета: Ист.-филолог. Серия. 1958, № 4.
61. *Тройницкий С.* Фарфоровые табакерки императорского Эрмитажа// Старые годы. 1913, декабрь. С.23.
62. *Уортман Р.С.* Сценарии власти: Мифы и церемонии русской монархии от Петра Великого до смерти Николая I. Т.1. М., 2002.
63. [Чекалевский П.] Рассуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений российских художников. СПб., 1792.
64. *Шишков А.С.* Рассуждение о красноречии Священного Писания. СПб, 1811.
65. *Шишков А.С.* Рассуждение о старом и новом слоге российского языка. СПб., 1804.
66. *Эрнст С.* А.М.Левашов// Старые годы. 1913, март.
67. Allgemeines Lexicon der Bildenden Kunstler. 1933.
68. *Barkhatova E.V.* Visual Russia: Cathrine II's Russia through the Eyes of Foreign Graphic Artists// Russia engages the World, 1453-1825/ Ed. C.H.Whittaker. London, 2004.
69. *Bauman Z.* Allo-Semitism: premodern, modern, postmodern// Modernity, culture and 'the Jew'/ Ed. by B.Cheyette and L.Marcus. Cambridge, 1998;
70. *Bauman Z.* Modernity or ambivalence// Theory, Culture and Society. 1990, N 7.
71. *Bauman Z.* Postmodernity: Change or menace? Lancaster, 1991;
72. *Becker S.* Russia between Asia and West: The Intelligensia, Russian National Identity and the Asian Borderlands// Central Asian Survey. 1991. Vol.10. N 4. 73. Breton D.L. Des Visages. Paris, 1992.
73. *Bringens N.-A.* Volkstumliche Bilderkunde. Munchen, 1982.
74. *Cracraft J.* The Petrine Revolution in Russian Culture. Cambridge, 2004.
75. *Dahlstein A.* Costumes Moskovites et cries de S.-Petersbourg. Cassel, 1755.
76. *Frankel Ch.* The Faith of Reason: The Idea of Progress in the French Enlightenment. New York, 1948.
77. *Geissler Ch.G.H.* Tableaux pittoresques des moeurs, des usages et des divertissemens des Russes, Tartares, Mongols et autres nations de l'empire Russie. Leipzig, 1804.
78. *Geissler Ch.G.H.* Beschreibung der St.Petersbourgische Hausierer heraus gegebenen Kupfer zur Erklarung der darauf abgebildeten Figuren. Leipzig, 1794.
79. *Geissler Ch.G.H.* Abbildung und Beschreibung der Volkerstamme und Volker unter des russischen Kaisers Alexander menschenfreundlichen Regierung. Leipzig, 1803.
80. *Geissler Ch.G.H.* Second voyage de Pallas. Planches. Paris, 1811.
81. *Georgi I.G.* Beschreibung aller Nationen des Russischen Reichs, ihrer Lebensart, Religion und ubrigen Merkwurdigkeiten. V.1-4. St.-Pb., 1776-1780.
82. *Georgi J.G.* Bemerkungen einer Reise im Russischen Reich in den Jahren 1773 und 1774. Bd.1-2. St.-Pb., 1775.
83. *Gleason W.J.* Moral idealists, bureaucracy and Catherine the Great. New Brunswick, N.J., 1981.

84. *Goffman E.* Gender Advertisement. London, 1979.
85. Histoire de la caricature au moyen-age, par Champfleury. Paris, 1871.
86. *Jahn H.F.* 'Us': Russians on Russianness// National Identity in Russian Culture/ Ed. By S.Franklin, E.Widdis. Cambridge, 2004.
87. *Kress G., Van Leeuwen T.* Reading Images: The grammar of Visual Design. London, 1996.
88. *Le Brun Ch.* Conference sur l'expression generale et particuliere. Paris, 1668.
89. *Mitchell W.J.T.* Iconology: Image, Text, Ideology. Chi., L., 1986.
90. *Morris R.* Visual Rhetoric in Political Cartoons: A Structuralist Approach// Metaphor and Symbolic Activity. 1993, Vol.8 (3).
91. *Pallas P.S.* Neuen Reisen in die Sudlicher Statthalterschaften des Russischen Reichs. Bd.1-2. Leipzig, 1799-1801.
92. *Pauly T.* Description ethnographique des peuples de la Russie. SPb., 1862.
93. *Percival M.* The appearance of Character. Physiognomy and Facial Expression in Eighteenth-Century France. London, 1999.
94. Physiognomische Fragmente zur Beforderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. 4 vols. Leipzig, 1775-1778. На французском языке это издание вышло под названием: Essai sur la Physiognomie, destine a faire connoitre l'homme et a le faire aimer. 4 vols. La Haye, 1781-1803.
95. *Porter R.K.* Traveling sketches in Russia. Vol.1-2. London, 1809.
96. *Rechberg Ch. De.* Les peuples de la Russie ou description des moeurs, usages et costumes des diverses nations de L'Empire de Russie, accompagnee de figures coloriees. T.1-2. Paris, 1812-1813.
97. *Roger H.* National Consciousness in Eighteenth-Century Russia. Cambridge, Mass., 1960.
98. *Roth C.M.* Vorstellungen der Kleidertrachten der Nationen des russ. Reiches, zusammen mit Schlepper. Spb, 1775.
99. *Slezkine Yu.* 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.Lazzerini. Indiana University Press, 1997.
100. *Wortman R.* Texts of Exploration and Russia's European Identity// Russia engages the World, 1453-1825. London, 2003.