

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ

*Е.А. Вишленкова*

**ВИЗУАЛЬНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ  
ИМПЕРИИ, ИЛИ «УВИДЕТЬ РУССКОГО  
ДАНО НЕ КАЖДОМУ»**

Препринт WP6/2008/04

Серия WP6

Гуманитарные исследования

Москва  
ГУ ВШЭ  
2008

Редактор серии WP6  
«Гуманитарные исследования»  
*И.М. Савельева*

**Вишленкова Е.А. Визуальная антропология империи, или «увидеть русского дано не каждому»:** Препринт WP6/2008/04. — М.: Изд. дом ГУ ВШЭ, 2008. — 56 с.

В статье «Визуальная антропология империи, или “увидеть русского дано не каждому”» автор описывает художественные проекты этнического различия в России второй половины XVIII века. Объектом исследования являются образцы костюмного жанра отечественной графики. Елена Вишленкова исследует альбом гравюр А. Дальштейна, рисунки и зарисовки участников экспедиций, гравюры Ж. Лепренса, иллюстрированный журнал Х. Рота и исследование о народах России И. Георги. Анализируя иллюстрации и рисунки как единый визуальный текст, автор устанавливает связь между визуальными образами, культурным мировоззрением, художественными конвенциями, этнографическими познаниями современников, а также намерениями верховной власти создать идеального подданного для империи. В результате Елена Вишленкова выявляет стратегии типизации и обобщения, которыми пользовались рисовальщики, намереваясь показать народы России. Автор считает, что благодаря художественному коммерческому воспроизводству (чайная посуда с этнографическими сюжетами в росписи, скульптурная миниатюра, игрушки, лубки и дешевые гравюры) эти визуальные образы вошли в массовое сознание и стали средством опознавания «настоящих» русских, чувашей, финнов, калмыков и т.д.

УДК 391  
ББК 63.5

Препринты ГУ ВШЭ размещаются на сайте:  
<http://new.hse.ru/C3/C18/preprintsID/default.aspx>.

© Е.А. Вишленкова, 2008  
© Оформление. Изд. дом ГУ ВШЭ, 2008

История создания художественных образов народов Российской империи берет начало в XVIII веке и связана с процессом европеизации. В условиях «первичного просветительства» элиты не только сами оказались вовлечены в цивилизационную идеологию, но и стремились «окультурить» свою среду. В этой связи желание увидеть «народ» подразумевало намерение включить его в структуру европейского мира. 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.

Впрочем, это весьма общая схема. Более тонкую и гибкую рамку дает использование концепции модернизационного процесса З. Баумана. Если применять предложенные им аналитические категории, то интересующие нас интеллектуалы могут быть отнесены к двум группам — «производителей» и «потребителей»<sup>1</sup>. Эти аналитические категории более удобны, поскольку позволяют избежать использования терминов из национализирующего дискурса, например, таких как «русский» и «нерусский». Даже если абстрагироваться от споров на тему «кто есть русский» и подразумевать под термином «нерусский» иностранца, то и тогда следует признать, что целый ряд художников, родившихся и всю жизнь проживших в России, воспроизводили способы визуализации народов, используемые в западноевропейской графике, а потому должны быть отнесены к «нерусским». В то же время были графики польского, французского и британского происхождения, которых в России называли «русскими художниками» за выбор тем и способы изображения.

Бауман называет «производителями» тех интеллектуалов Нового времени, кто делил мир на «свой» и «чужой». При таком мировоззрении для художника оказывалось важным выявить и показать (произвести знание) о потенциально возможном сопротивлении Чужого цивилизационному процессу. Данная задача представлялась необходимой постольку, поскольку сопротивление не позволяло достичь единства норм, а значит и стабильности мира. «Чужой мир» виделся частью работы, которую предстояло совершить цивилизаторам и просветителям. При такой установке признание за Другим его собственной значимости таило

<sup>1</sup> Bauman Z. Life in Fragments: Essays on Postmodern Morality. London, 1995. P. 125.

опасность утратить четкость цели, а с ней критерии ее достижения и возможности рационально соотнести цели и средства. Поэтому, как правило, «производителя» не интересовала идентичность Другого: он пренебрегал ею, попираал, либо изменял до неузнаваемости и растворял.

«Потребители», то есть интеллектуалы, осуществившие отход от цивилизационной идеологии, обобщали мир через иные отношения: «я» и «не-я». Сквозь призму такого взгляда исследуемый народ виделся тем самым Другим, который нужен наблюдателю как автономный объект. В такой ситуации художник оказывался заинтересованным в том, чтобы поддерживать и даже изобретать его инаковость. Поэтому следствием нового способа видения стало изображение «русских народов» как эстетического образования, приносящего удовольствие зрителю.

\* \* \*

Первые проекты показа восточной империи «в лицах» были составной частью географического, этнографического и статистического описания страны. Они реализовывались в ходе экспедиций, которые с точки зрения процессов идентификации могут быть рассмотрены как часть ритуала вхождения русской монархии в западный, римский имидж светской власти. Р. Уортман подметил, что это вхождение облекалось в метафору возникновения и передавалось через символическое движение от невежества к науке, общее для «политичных народов мира»<sup>2</sup>.

Действительно, к концу XVII века 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<sup>3</sup>. Однако именно Человека как вид естествоиспытателям было труднее всего классифицировать и внести в организованный универсум «Номо Monstruosus».

Накопление знаний о живущих на земле реальных и фантастических людских сообществах уже в XVI–XVII веках поставило перед европейскими интеллектуалами несколько первоочередных задач: выработать единый язык описания народов и племен; систематизировать собранные данные; открыть рациональную (в противовес религиозно-мифологической) логику порождения этнического разнообразия<sup>4</sup>. Опи-

<sup>2</sup> Wortman R. Texts of Exploration and Russia's European Identity // *Russia engages the World, 1453–1825*. London, 2003. P. 91.

<sup>3</sup> Наше Отечество. Опыт политической истории. М., 1991. Т. 1. С. 56.

<sup>4</sup> Frankel Ch. *The Faith of Reason: The Idea of Progress in the French Enlightenment*. New York, 1948.

сание «человека этнического» требовало от исследователя поиска «подходящего» для него пространства внутри имперского и европейского миров; указания на степень яркости его свойств и внешности; определения широты расселения и количества индивидов.

Объявленная европейской империей, Россия должна была занять свое место в создаваемой системе вещей, народов и культур<sup>5</sup>. И поскольку её исследователи разделяли устремление европейских интеллектуалов обнаружить «порядок» в мире, то в описаниях российских народов и территорий старались придерживаться идентичных с коллегами схем или вопросников. В течение XVIII столетия вопросник российских путешественников постоянно расширялся, и вместе с ним менялись границы и семантика понятия «народ». Так, в 1733 году, отправляясь в путешествие по просторам империи, Г.Ф. Миллер получил от Академии наук список из 11 пунктов. А спустя несколько лет составил для своего ученика и последователя И.Э. Фишера список из 923 вопросов<sup>6</sup>.

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 народа: «Какие строения и покои имеют. Возраст. Лицо, глаза, нос, как большею частию находятся. Крепость и слабость телесная». А в отношении костюма исследователю предстояло обратить особое внимание на «платье мужское летнее. Платье мужское зимнее. Платье жен обыкновенное. Платье новобрачных. Платье девиц. Платье малых детей»<sup>7</sup>.

Для выделения народа нужно было соотнести его образ с иным окружением. Но чтобы сравнивать, нужно было определить критерии сопоставления и выделить реперные точки. Соответственно, контроль над результатом сопоставления и интерпретациями осуществлял тот, кто имел возможность выбирать объекты сравнения и кто определял параметры, по которым оно проводилось. Участникам экспедиций Татищев предписывал «отличать русских от иноверцев и новокрещенных язычников»,

<sup>5</sup> Slezkine Yu. *Naturalists versus Nations: Eighteenth-Century Russian Scholars Confront Ethnic Diversity // Russia's Orient: Imperial Borderlands and Peoples, 1700–1917* / Ed. by R. Brower, E.J. Lazzarini. Indiana University Press, 1997. P. 27–57.

<sup>6</sup> Slezkine Yu. *Naturalists versus Nations: Eighteenth-Century Russian Scholars Confront Ethnic Diversity // Russia's Orient: Imperial Borderlands and Peoples, 1700–1917* / Ed. by R. Brower, E.J. Lazzarini. Indiana University Press, 1997. P. 30.

<sup>7</sup> Татищев В.Н. *Общее географическое описание всея Сибири. 1736* // Татищев В.Н. *Избранные труды по географии России*. М., 1950. С. 38.

проведя тем самым линию религиозного разделения. В остальном же народы в его описаниях не составляли сколь-либо обособленного исследовательского объекта, являясь объединением 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»<sup>8</sup>.

По его предположению, у данной человеческой общности нет географической привязки, и оно не совпадает с территорией государства. Его пространство сопоставимо с географией сословия, которое не может быть локализовано в физическом пространстве. «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»<sup>9</sup>. 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 «идолоклонники». Всего Татищев выделил 42 народа<sup>10</sup>.

Его рекомендации впоследствии легли в основу этнографических описаний, которые составляли С.П. Крашенинников, П.С. Паллас, В.Ф. Зуев, Н.Я. Озерецковский, С.Г. Гмелин, И.И. Лепехин, И.Г. Георги и др. Впрочем, многие, например Гмелин и Г.Ф. Миллер, составляли собственные инструкции для членов своих отрядов<sup>11</sup>. Выявляя, описы-

<sup>8</sup> Татищев В.Н. Общее географическое описание всея Сибири. 1736 // Татищев В.Н. Избранные труды по географии России. М., 1950. С. 84.

<sup>9</sup> Татищев В.Н. Руссия или как ныне зовут Россия // Татищев В.Н. Избранные труды по географии России. М., 1950. С. 171.

<sup>10</sup> Там же. С. 171–173.

<sup>11</sup> ПФА РАН, Ф.21, Оп.5, № 36 «Instruction was zur Geographischen und Historischen Beschreibung von Sibirien erfordert wird für den Herren Adjunkten Ioh.Eberh.Fischer» (шесть отделов на 111 л. Заверено Миллером); ГА АН, Р.1, Оп.13. №11, Лл.128–133 «Допросы при описании народов и их нравов и обычаев. 1737» (Заверена Г.Ф.Миллером); Выписка из описания живущих в Казанской губернии языческих народов, яко Черемис, Чуваши и Вотьяков, с показанием их жительствова, политического учреждения, телесных и душевных дарований, какие платья носят, от чего и чем питаются, о их тогах и промыслах, каким языком говорят, о художествах и науках, о естественном и вымышленном их языческом законе, также и о всех употребительных у них обрядах, нравах и обычаях, сочиненного д.ст.с. Г.Ф. Миллером по возвращении его в 1743 году из Камчатской экспедиции // Новые ежемесячные сочинения. 1791, Кн. 1, Ч. IV, Январь. С. 11–52; Февраль. С. 16–57. Отд. изд. СПб, 1791.

вая, показывая обнаруженный «народ», путешественники называли его, локализовали в сложившейся физической и ментальной картине мира, определяли его место в иерархии «народов», устанавливали границы — где один народ кончается, а другой начинается.

В XVIII веке изучение национальных языков в значительной степени было отделено от описания внешнего облика народов. Как правило, «протоэтнографов» интересовали визуально познаваемые явления, а «протолингвисты» занимались сравнением языков, причем, прежде всего, их фонетического ряда. Сегодня сравнительное языковедение эпохи Просвещения историки науки называют тупиковой ветвью развития филологии, а тогда российские элиты с удовольствием занимались лингвистическими изысканиями, стремясь найти в разнообразии звучащих наречий общую основу или протоязык.

Стремление обнаружить универсум во множественности было характерно и для составителей сравнительных словарей, и для участников этнографических экспедиций. Потенциальные читатели их произведений, большая часть которых были людьми службы, ждали от ученых мужей новых фактов, их классификации, но, главным образом, объяснения предложенной системы, то есть открытия скрытой от непосвященных простой истины. В этнографическом рассказе им хотелось найти и элементы занимательности, и пользу для государства.

Дискриминационные с современной точки зрения (но единственно возможные для интеллектуала Нового времени) практики описания «новых» народов были общим местом для всей европейской науки XVII—XVIII веков, в том числе для российских ее представителей. Вместе с тем организационные особенности локальных научных сообществ обусловили различия в представленных ими результатах и выводах. Среди таковых для России В.А. Дмитриев называет каналы поступления первичных сведений, исходный рационализм и академическую инициативу, поддержанную государством<sup>12</sup>. В отличие от западноевропейских коллег авторы российских трактатов по народоведению опирались на данные, добытые, прежде всего, участниками научных экспедиций, а не мореплавателями, купцами и миссионерами.

Конечно, и в России на поиски новых земель отправлялись не только правительственные, но и частные экспедиции купцов и зверопромышленников. Так, во второй половине столетия к Тихому океану ушли более 100 частных промысловых и пять государственных научных экс-

<sup>12</sup> Дмитриев В.А. <http://www.rusimphonia.ru/dmitriev.html>.

педиций<sup>13</sup>. Однако если «наставления» в отношении фортификаций, политических и экономических вопросов составляла для них Адмиралтейств-коллегия, то инструкцию по сбору этнографического материала готовила для них опять же Академия наук. Способ получения информации сказался на специфике собранных источников, а затем и на их интерпретации.

Другой особенностью этнографических сочинений было то, что в России XVIII века проведение научных экспедиций осуществлялось под руководством европейских интеллектуалов. Именно они дали первый опыт визуального, а затем и вербального описания империи через системно-теоретические наблюдения. При этом образ страны, видение её пространства, природы, людей оказались прочно увязаны не только с поисками классификации народов, но и впаяны в слои европейских представлений о «чужой» культуре, создавались в контексте европейского героического мифа<sup>14</sup>.

Созданные в ходе путешествий карты и зарисовки туземцев служили своего рода документом, подтверждающим права Российского престола на новые земли. Издавая их в виде гравюр, правительство показывало европейскому миру свои территориальные и людские богатства. Особенно здесь важно было назвать и показать пограничные народы, на которые подчас претендовали Англия и Франция. Отправляя очередные корабли или обоз к границам империи, официальные власти России побуждали путешественников собирать сведения об обнаруженных народах, описывать их обычаи, составлять словари их говоров, делать рисунки ландшафта, фиксировать образы туземцев<sup>15</sup>.

Характерно, что с точки зрения классификации полученных сведений этнографическое письмо и рисунок оказывались в разных разделах системы знаний. Вербальное описание народа рассматривалось современниками с точки зрения интересов современной жизни — политики и идеологии, а графический образ относился к истории, так как его назначение виделось в идентификации времени и места. По крайней мере, таким был статус «костюмов» в системе, разработанной Г. де Гатцером (1621—1700) для коллекционеров эстампов. Данная система признавалась в российских учебниках по теории и истории искусства. В художе-

<sup>13</sup> Русские экспедиции по изучению северной части Тихого океана во второй половине XVIII века: сб. докладов / Ред. А.Л. Нарочницкий. М., 1989. С. 6.

<sup>14</sup> Мелихов Г.В. Миф. Идентичность. Знание: Введение в теорию социально-антропологических исследований. Казань, 2001. С. 14.

<sup>15</sup> Русские экспедиции по изучению северной части Тихого океана во второй половине XVIII века: сб. докладов / Ред. А.Л. Нарочницкий. М., 1989. С. 241.

ственных коллекциях любителей изящного исторические разделы составлялись из следующих частей: правители (их портреты), страна (карты, панорамы, сельские виды), нравы и обычаи населения (костюмы, фейерверки, жанровые сцены)<sup>16</sup>. Соответственно, соединение графического «костюма» с этнографическим описанием образовывало новое знание, из которого экстрагировалось представление об этническом «характере» — категории, программирующей будущее, то есть место народа в создаваемой реальности.

Итак, в исследуемое время шел интенсивный сбор сведений о народах империи. Их интерпретация и популяризация сопровождались складыванием когнитивных схем и кодов. Продуктами данной деятельности стало рождение стереотипов этнического восприятия, утверждение культурных иерархий народов, вычленение «новых» этнических общностей из уже описанных и актуализация проблемы нации. Можно утверждать, что представление элит о «русскости», «русских нациях», «русском народе» рождалось в сложных и идущих одновременно процессах социального конструирования и этнического переструктурирования империи. В XVIII веке указанные понятия существовали в виде некоей туманности, в которую помещались все обретаемые путем наблюдения (экспедиций), воображения и посредством исследования (исторических и фольклорных текстов) знания. Они стали основой для создания «русского костюма», «русских нравов» и «русского духа».

## Русские «костюмы»

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»<sup>17</sup>. 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

<sup>16</sup> Иванов А.М. Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях живописцев, и примечание о портретах: Пер. с фр. и итал. СПб., 1789. С. 121.

<sup>17</sup> Dahlstein A. Costumes Moskovites et cries de S.-Petersbourg. Cassel, 1755.

альбома кассельского гравёра А. Дальштейна, то он имел другое назначение и потребителя. Создавший образы россиян, художник ориентировался не на «внутренние» нужды империи, а на любопытство западноевропейского покупателя «картинок»<sup>18</sup>.

Двадцать его рисунков изображают городских обывателей: старых и молодых, мужчин и женщин, в зимней и летней одежде. Восемнадцать гравюр посвящены корабейникам, 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 социальными, а не этническими типами. Социальный мир Российской империи представлен в его гравюрах в виде городского многолюдья.

Сельская Россия как визуализированная общность этнических типов появилась еще раньше, чем гравюры Дальштейна, но в другом графическом пространстве — в зарисовках, сопровождающих отчеты о научных экспедициях. Получивший «добро» монарха на проведение исследования, ученый (сам или посредством сопровождавшего художника) создавал «визуальное описание» встречающихся на его пути необычных «костюмов».

Однако созданные ими типы не являлись «слепком» с реальности даже на уровне «свободного творчества», то есть во время создания эскиза. В этнографических работах доминирует наблюдатель, и его результаты — это субъективная интерпретация увиденного. В свое время Э. Гофман заметил, что даже фотография не может фиксировать рутину<sup>19</sup>. Графика же этого не могла делать тем более. Она открывала вещи,

<sup>18</sup> Иткина Е.И. Русская серия гравюр А. Дальштейна 1750-х гг. // Памятники культуры. Новые открытия. 1981 г. Л., 1982. С. 270–277; 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. P. 74.

<sup>19</sup> Goffman E. Gender Advertisement. London, 1979. P. 20.

которые сознание современников упускало. Более того, она их не столько фиксировала, сколько создавала. Путешествующий художник помещал этнический образ в контекст ландшафта, культуры, социальных отношений, персонального восприятия. В результате созданный им персонаж воспринимался сквозь призму вопроса «что это значит?», побуждая зрителя к интерпретации выбора художника, реконструкции его взгляда.

С точки зрения техники рисунка, большинство сохранившихся гравюр представляют составленные композиции. Так, на одной из них, помещенных в изданном уже после смерти ученого описании экспедиции С.П. Крашенинникова, изображена двухфигурная сцена. На фоне холмистой земли нарисованы 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<sup>20</sup>. Трудно предположить, что художник реально наблюдал такую сцену и переносил её на лист с «натуры». В лучшем случае, рисунок мог быть выполнен по памяти, а, скорее всего, составлен из фрагментов разных визуальных впечатлений и воображения.

Далеко не во всех экспедиционных отрядах принимали участие рисовальщики и копиисты<sup>21</sup>, но там, где они были, результаты исследований оказывались особенно интересными для читателей. В отличие от письменного отчета, они не были авторизованными и рассматривались как общее достояние Академии наук. Созданные однажды образы, как правило, надолго (или навсегда) утверждались в визуальной культуре и использовались исследователями как очевидное документальное свидетельство. Например, рисунки, сделанные во время «Великой Северной экспедиции» (1733–1743) художниками И.В. Люрсениусом, И.Х. Бурканом и И.К. Деккером впоследствии много раз служили иллюстративным материалом для описаний разных по маршруту и времени путешествий, с них изготавливались гравюры к академическим изданиям по разным отраслям наук.

Во второй половине столетия большинство научных публикаций выходили в свет иллюстрированными. Несмотря на высокую цену, в сопровождении графических свидетельств они находили лучший сбыт на книжном рынке. Так, по признанию искусствоведов, в середине 1750-х годов «на материалах экспедиций 1730-х годов выполнены иллюстрации

<sup>20</sup> 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).

<sup>21</sup> Гнучева В.Ф. Материалы для истории экспедиций... С. 47.

одного из самых интересных научных изданий этого периода — «Описание земли Камчатки» С.П. Крашенинникова. Это первое сопровождаемое гравюрами описание академической экспедиции. В отличие от изданий такого рода последней трети XVIII века его видовые и этнографические рисунки выдержаны в едином размере и объединены единым художественным замыслом<sup>22</sup>. Другое дело, что не известно происхождение этих иллюстраций — кто и когда их делал.

Как правило, понятие «иллюстрированное издание» для того времени подразумевало простое наличие гравюр в теле книги, а не визуальное сопровождение или дополнение рассказа. Особенностью академических изданий тех лет было почти полное отсутствие связи текста и рисунка. Мало того, что гравюра помещалась в книге произвольно, не подтверждая слова исследователя, она нередко имела к ним весьма далёкое отношение. Визуальный и вербальный тексты сосуществовали под одной обложкой независимо друг от друга и, видимо, прочитывались/просматривались соответственно.

С расширением опыта научных исследований и издательской практики их публикации, в экспедиционные отчеты стали включаться рисунки, более тесно связанные с авторской концепцией и включающие более широкий спектр элементов этнографического описания: пропорции лица и тела; летний и зимний костюмы, вид спереди и сзади; орудия труда, элементы флоры и фауны, характерные для места проживания данного народа; а иногда и образы жилища. Примером тому служит публикация описания путешествия И.Г. Георги 1773—1774 годов<sup>23</sup>.

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

<sup>22</sup> Гравировальная палата Академии наук XVIII века: сб. документов / Сост. А.М. Алексеева и др. Л., 1985. С. 22.

<sup>23</sup> Georgi J.G. Bemerkungen einer Reise im Russischen Reich in den Jahren 1773 und 1774. Bd. 1—2. St.-Pb., 1775.

позиции, рисунок составлен из соответствующих сюжету людей, вещей и зверей. Одеты в этнические костюмы персонажи не имеют каких-либо антропологических особенностей. Они стоят с вывернутыми руками, в которые вложены колчан и стрелы. Такие позы «костюмов» обусловлены, с одной стороны, любительской выучкой рисовальщика, плохо справляющегося с руками, а с другой, позой музейных манекенов, на которые надевались этнические костюмы. Другое дело, что в Кунсткамере выставлялись уродцы и диковинные экспонаты. Необычные костюмы и позы иллюстрирующих исследование образов должны были порождать в зрителе готовность причислить их к миру экзотики.

Подобные рисунки характерны для большинства экспедиционных отчетов XVIII века — времени, когда исследователь был автором (или, по крайней мере, соавтором) и визуального и вербального рассказа об обнаруженных 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, также как в 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<sup>24</sup>.

Несмотря на отмеченные различия в технологии создания этнических образов, ни один из них не может рассматриваться как свидетельство индивидуального творчества. Художественная практика XVIII века вообще не позволяет вычленять персональную «руку» создателя. Так, четыре монохромные гравюры, кочующие во второй половине XVIII века из издания в издание, (камчадала в зимнем и летнем платье, а также камчадалки с детьми в простом и летнем платье) были сделаны по зарисовкам участника экспедиции 1732—1743 годов И.Х. Беркхана, рисунки с них выполнил И.Э. Гриммель, а гравировал их И.А. Соколов в Гравировальной палате Академии наук уже в 1754—1755 годы<sup>25</sup>. Каждый из участников явно привнес свою интерпретацию в рисунок.

Другой пример: с Палласом по Сибири, Уралу и Поволжью странствовал художник Г.Г.-Х. Гейслер. Его рисунки вложены в отчеты уче-

<sup>24</sup> Паллас П.С. Путешествие по разным провинциям Российской империи. Ч. 1. СПб., 1809.

<sup>25</sup> Жабрѣва А.Э. Изображение костюмов народов России в трудах ученых Петербургской Академии наук XVIII века // [www.rba.ru/or/comitet/12/mag7/2.pdf](http://www.rba.ru/or/comitet/12/mag7/2.pdf). С. 2.

ного, и даже самостоятельно сделанные зарисовки исследователь отправлял к нему на доработку. Безусловно, каждый этап работы над изображением привносил 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.

Книжные иллюстрации были коллективным трудом на всех этапах их изготовления. Попадая к гравёру, рисунок оказывался объектом множественных процедур воздействия. Об этом свидетельствуют сохранившиеся документы Гравировальной палаты Академии наук. В одном из них академик Я.Я. Штелин сообщал, что в течение пяти лет имел смотрение над всеми «гравирными подмастерьями и учениками Академии» и правил все поступающие к нему доски. Среди правленных гравюр академик назвал, в частности, гравированные иллюстрации к путешествиям Палласа, Гмелина, Лепехина, а также к изданию «Собрание российских и сибирских городов»<sup>26</sup>.

Очевидно, не броские, с явными погрешностями в композиции и деталях гравюры к академическим текстам соответствовали научным потребностям того времени в визуальном описании. Другое дело, что сейчас они не удовлетворяют современных этнографов. Для них характерно мнение, выраженное Т.А. Крюковой: «...этнографические сведения, которые мы находим в сочинениях Палласа, являются достаточно обобщенными. Описания одежды волжских народов, например, будучи относительно краткими, не дают представления о вещах. Что же касается иллюстративного материала автора (равно как и иллюстраций к этнографическому сочинению его современника Георги), то он также представляет собой лишь вольное воспроизведение подлинников художником, некую стилизацию, игнорирующую зачастую отдельные ценные детали, в целях разрешения общей композиции рисунка. Зарисовки, сле-

<sup>26</sup> Гравировальная палата Академии наук XVIII века: сб. документов / Сост. А.М. Алексеева и др. Л., 1985. С. 152–153.

ланные художником, нередко искажают оригинал и привносят в него нечто новое, в нем не содержащееся»<sup>27</sup>.

Видимо, в момент своего рождения и некоторое время спустя «костюмные» рисунки соответствовали научным потребностям современников (читатель экспедиционного отчета получал современное этнографическое знание, упакованное в визуальную форму). Другое дело, что они, похоже, не удовлетворяли идеологическим интересам просвещенной монархии. Желая показать европейскому миру и собственным подданным логически обоснованный (то есть «объективный») и в то же время эстетически привлекательный образ империи, верховная власть вмешалась в производство визуальной антропологии империи. И на этом этапе костюмный жанр отделился от академического дискурса описания империи, обретя определенную самостоятельность.

Екатерина II, а позже ее преемники, хотела, чтобы российских подданных и самую жизнь в империи рисовали назначенные профессионалы-художники<sup>28</sup>, и лучше, если бы это были воспитанники Российской Академии художеств. Но тут заказчик столкнулся с определенными трудностями. Дело в том, что в отличие от любителей, воспитанник Академии учился рисовать, годами копируя копии античных статуй или картины признанных мастеров европейской живописи. Человеческая натура, тела современников, природа, современный городской ландшафт не признавались достойными объектами для художеств. Более того, считалось, что истинным произведением искусства является копия с образца, а не с натуры. И годы учёбы так прочно «ставили» руку и глаз академического воспитанника, что даже в тех случаях, когда он писал с натуры (а натурщиками в Российской Академии художеств служили оброчные крестьяне), «между рисовальщиком и натурщиком как бы невидимо и постоянно помещался всегда древний Антиной или Геркулес, смотря по возрасту натурщика», — вспоминал художник Николай Рамазанов<sup>29</sup>. Об этом же писал его ровесник Аполлон Мокрицкий: «Он [воспитанник АХ. — Е.В.] смотрит на натуру чужими глазами, пишет чужими красками»<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> Крюкова Т.А. Коллекция П.С. Палласа по народам Поволжья // Сб. музея антропологии и этнографии. 1949. Т.12. С. 140.

<sup>28</sup> В то время их называли либо «рисовальщик для сбора живописных объектов», либо «рисовальных дел мастер».

<sup>29</sup> Рамазанов Н. Материалы для истории художеств в России. Кн. 1. М., 1863. С. 117.

<sup>30</sup> Мокрицкий А. Воспоминания об А.Г. Венецианове и учениках его // Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников. М.-Л., 1931. С. 62.

От академического воспитанника власти рисковали получить внешне привлекательный художественный продукт, не дающий требуемых сведений. 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»<sup>31</sup>. 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 натуре находится, не украшая ничего вашим воображением»<sup>32</sup>.

Цель данных руководств состояла не в том, чтобы научить, как делать, а, главным образом, в том, чтобы пресечь существующую художественную практику — создавать 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 натурою», «Надобно сколько возможно избегать того, чтоб виденное дополнить или украсить воображением»<sup>33</sup>.

«Для внутреннего потребления», для паноптического режима владения требовалось знание, максимально объективированное. 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»<sup>34</sup>. И, подавая отчет об увиденном в руки императора, а затем и прочих влиятельных читателей-зрителей, участники экспедиции заверяли: «Главным свойством описания путешествия почитается достоверность»<sup>35</sup>.

<sup>31</sup> Цит. по: Гончарова Н.Н., Корнеев Е.М. Из истории русской графики начала 19 века. М., 1987. С. 171 (примечания).

<sup>32</sup> Цит. по: Эрнст С., Левашов А.М. // Старые годы. 1913, март. С. 34—35.

<sup>33</sup> Цит. по: Гончарова Н.Н., Корнеев Е.М. Из истории русской графики начала 19 века. М., 1987. С. 171 (примечания).

<sup>34</sup> Там же.

<sup>35</sup> Там же. Предисловие. С. 3.

Но хотя в инструкциях верховная власть требовала от воспитанника АХ документальности, у нас есть все основания говорить, что для идеологического использования ей требовалась красивая утопия. Суть эстетической концепции, воспринятой барокко от Ренессанса — «ум не довольствуется одной только истиной, он требует еще красоты»<sup>36</sup>. А её мог создать лишь профессионал, усвоивший эстетические нормы показа и видения. Следовательно, нужны были подготовленные и понимающие желание власти исполнители.

В целом, в развитии костюмной и жанровой графики второй половины XVIII века можно увидеть, во-первых, реализацию просветительского проекта, направленного на изменение социальной реальности; и, во-вторых, рост её идеологического статуса в российской культуре. Это заложено в самой специфике производства художественных 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 тиражирования).

Художественное воспроизводство того времени подразумевало прохождение авторского рисунка через технологический процесс изготовления гравюры. Как правило, к зрителю он попадал в виде очерковой гравюры выполненной в технике офорта. До открытия в 1797 году А. Зенефельдом литографии или метода плоской печати, гравюрная техника в России была двух видов — высокой и глубокой печати. Та и другая давали «штриховую» трактовку образа. Чаще всего в гравюре воспроизводился только абрис изображения, а основной акцент делался на ручной раскраске полученного рисунка. Её мог выполнить сам автор, его ученики или выполнение такой работы отдавалось «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 акватинты. 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<sup>37</sup>. Использованная

<sup>36</sup> История эстетики: эстетические учения XVII—XVIII вв. М., 1964. Т. 2. С. 699.

<sup>37</sup> Корнилов П.Е. Офорт в России XVII—XX вв.: Краткий очерк. М., 1953.

автором технология художественного производства этнического образа предопределяла его прочтение современными зрителями. В дальнейшем я покажу это на конкретных примерах.

Поскольку в XVIII веке гравирование рисунков осуществлялось в Академической мастерской по личному разрешению монарха, то сам выбор образов для тиражирования демонстрировал без дополнительных инструкций и распоряжений желание верховной власти. Мечтая стать известным, а также получить денежное или иное вознаграждение, художник должен был ориентироваться на эстетические вкусы заказчика и его идеологическое намерение показать современникам привлекательные образы империи. Это делало «костюмные» образы легко управляемыми.

### «Русские нравы»

Одним из первых амбивалентное желание верховной власти и российских элит смог удовлетворить французский художник Ж.-Б. Лепренс<sup>38</sup>. Привлекательность созданных им образов достигалась, во-первых, высоким художественным уровнем его работ, и, во-вторых, их участием в увлекательном рассказе художника о жизни и культуре полиэтничной империи. То и другое порождало в зрителе эстетическое удовольствие. А благодаря тиражированию созданных им образов среди современников утвердилось соглашение относительно того, участники каких ритуальных действий должны опознаваться как «русские», каких — как «татары» и каких — как «поляки» и другие.

Искусствоведы расходятся в оценке уровня документальной точности («этнографичности») данного проекта. Известно, что черновые зарисовки художник обрабатывал и превращал в беловой рисунок или гравюры, уже живя в Париже. В этом обстоятельстве М.А. Пожарова не безосновательно видит причину того, что гравюры Лепренса «больше похожи на галантные празднества, на спектакли с актерами, которые нарядились в русские платья и разыгрывают сценки северного быта»<sup>39</sup>.

В начале XX века мнение отечественных интеллектуалов было иным. Н. Соловьев уверял зрителей, что «Лепренс является первым иностранным художником, изображавшим русский быт с достаточной достовер-

<sup>38</sup> Брук Я.В. У истоков русского жанра. М., 1990.

<sup>39</sup> Пожарова М.А. «Представь мне щеголя...»: Мода и костюм в России в гравюре XVIII века. М., 2002. С. 7.

ностью, хотя рисунки его носят несколько сентиментальный характер его учителя Буше<sup>40</sup>. 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 гравюров, которые пытались изобразить быт или природу России»<sup>41</sup>. В противовес данному мнению, в 1930-е годы. К.С. Кузьминский уверял, что «многое у него изображено неверно, многое прикрашено или обесцвечено»<sup>42</sup>. Правда, специалистам по графике это обстоятельство не мешает признать, что независимо от документальной достоверности рисунков, Лепренс является «основоположником формы русских изображений «костюмного рода» (Н.Н. Гончарова)<sup>43</sup>.

Для нас же в данном случае важно то, что во времена Екатерины II данный художник определял эстетическое мнение двора и русской аристократии (ему даже было поручено закупать для России лучшие произведения европейского искусства). Современники приписывали ему особую прозорливость и «изысканный вкус». 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 у 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 типажей — стрельцов, духовных особ, городских и сельских торговцев, крестьян, нянюшек с детьми, ремесленников, дворянских девушек и т.д. Часть таких гравюр была даже объединена в специальные альбомные серии: «Стрельцы», «Торговцы», «Духовенство».

<sup>40</sup> Буше Франсуа (1703–1770) — французский художник и гравёр эпохи рококо, отразивший в своих произведениях фривольность и элегантность французского двора.

<sup>41</sup> Соловьев Н. Русская книжная иллюстрация XVIII века // Старые годы. 1907, июль — сентябрь. С. 424.

<sup>42</sup> Кузьминский К.С. Русская реалистическая иллюстрация XVIII и XIX вв. М., 1937. С. 29.

<sup>43</sup> Кобеко Д.Ф. Живописец Лепренс в России // Вестник изящных искусств. 1883, Т. 1; Гончарова Н.Н., Корнеев Е.М. Из истории русской графики начала 19 века. М., 1987. С. 78.

Затем его внимание привлекли этнические сообщества. В его рисовальных альбомах и ранее встречались образы «польского янычара», «финской женщины», «чувашки», «мордовки», «татар», но чем больше художник знакомился с российской жизнью, тем больше появлялось у него рисунков, посвященных «русским». В гравюрах Лепренса многочисленные представители данного этноса — это люди из разных социальных групп, разных возрастов и полов, связанные общими «нравами» или ритуалами повседневности. 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, кто-то ест суп или пьет квас, а кто-то тянет сани. Они застигнуты взглядом художника в их повседневной, рутинной жизни. Собранные воедино данные гравюры представили зрителю хронику русской каждодневности.

С точки зрения технологии создания образов, в творчестве Лепренса имеет место эволюция. В традициях костюмного жанра большинство его рисунков 1760—1770-х годов созданы 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 он 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 интеллекту-

лов. По их мнению, праздники были кладовыми этнического быта, мечты, ценностей, поведения и обычаев.

В отличие от гравюр Дальштейна и творившего тогда же Рота, «русские» персонажи Лепренса не являются вторичными объектами. Они не воспринимаются ни символом занятия, ни каркасом для этнографической одежды. Более того, с точки зрения физической антропологии и даже особенностей костюма они напоминают типажи соответствующих европейских страт — голландских пейзажей, французских аристократов, немецких бюргеров и т.д. Но его «русские» — это субъекты жизни, участники своей игры. Взятые из разных социальных слоев, они 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 Лепренсовских гравюр посвящена наказаниям. Они тоже часть ритуальной жизни российских крестьян, и потому в них нет мрачности, а только любопытство и интерес наблюдателя<sup>44</sup>. Своими типажам Лепренс как бы убеждал зрителя: «Все эти такие разные люди — русские, потому что они живут по-русски».

Таким образом, созданный художником комплекс рисунков предложил зрителю не типаж, а нарратив русской этнической жизни. Его просмотр выдает удивление автора, своего рода взгляд на экзотическую повседневность из мира европейской культуры. Рассматривая её, художник не держал в уме какой-либо дидактической задачи: исправления, искоренения или восхищения. Он редко касался 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 популярность отдельных гравюр данного художника могут быть объяснены только реакцией зрителя — его удовольствием. Но с «удовольствием от увиденного» не все так просто. Оно, конечно, необходимый элемент для запуска механизма воспроизводства образа. Вместе с тем, это чувство не столь уж «само собой разумеющееся». Работа с ним выводит на проблему эмоциональности как зрителя, так и творца. А она категория изменчивая.

<sup>44</sup> Barkhatova E.V. Visual Russia: Catherine II's Russia through the Eyes of Foreign Graphic Artists // Russia engages the World, 1453—1825 / Ed. C.H. Whittaker. London, 2004. P. 75.

По-видимому, Лепренсовский взгляд на «русскость» соответствовал не только рациональному желанию императрицы, но и эмоциональным настроениям российских интеллектуалов, их представлениям о специфике русской культуры. Впрочем, и они не были безусловными. Хубертус Ян выделил, по крайней мере, два различных понимания русского характера, которые зародились в среде российских элит второй половины 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 пониманию национальной сущности. Второе ассоциировало русский характер с пасторальной идиллией (в голландском стиле) и фольклорным «кичем»<sup>45</sup>. 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<sup>46</sup>. 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, например, в уличном маскараде января 1763 года. Его «народные формы», — считает Р. Уортман, — использовались для демонстрации осуществляемого свыше нравственного преобразования»<sup>47</sup>.

Во втором случае элиты оказались вовлечены в художественное производство, где «русскость» также служила положительным аксиологи-

<sup>45</sup> Jahn H.F. 'Us': Russians on Russianness// National Identity in Russian Culture/ Ed. by S. Franklin, E. Widdis. Cambridge, 2004. P. 56.

<sup>46</sup> Уортман Р.С. Сценарии власти: Мифы и церемонии русской монархии от Петра Великого до смерти Николая I. Т. 1. М., 2002. С. 154.

<sup>47</sup> Там же. С. 165.

ческим маркером. На подмостках отечественных театров второй половины XVIII века 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<sup>48</sup>. «Склоняли на русский лад» не только западноевропейские оригинальные тексты, но также уже готовые переводы<sup>49</sup>. Благодаря этому западные реалии входили в русскую интеллектуальную среду и порождали сопереживание в читателе.

Изменение текста влекло за собой адаптацию визуальных образов. Издатели переводной литературы не только вторгались в авторский текст, но нередко меняли и иллюстрации к нему. Так, в опубликованном переводе австрийской энциклопедии для юношества «Зрелище природы и художеств» (1784—1790) наряду с гравюрами из оригинала появились новые, специально сделанные для него российскими мастерами<sup>50</sup>.

В театре «склоненная на русский лад» пьеса порождала новый визуальный мир — иные декорации, костюмы, макияж, жесты актеров. Данное изменение активизировало воображение этнического мира и предполагало его воплощение в одежде, именах, походке, речевом поведении актёров, а также соотнесение этноса с командой Добра или Зла. Всё это имело прямое отношение к текущей жизни и местной реальности. «Сценический типаж, — считает историк театрального искусства С. Вест, — это сложный медиатор между ожиданиями аудитории и современными социальными вопросами»<sup>51</sup>. Учитывая догадку Ю.М. Лотмана о том, что «такое кодирование оказывало обратное воздействие на реальное поведение людей в жизненных ситуациях»<sup>52</sup>, можно предположить, что маскарад мог послужить провокацией моды на «русскость» в среде отечественных элит.

В этом контексте альбомы Лепренса предлагали российским устройствам своего рода иллюстрации для организации развлекательных мероприятий в «русском духе». В них любой просвещенный зритель мог

<sup>48</sup> Берков П.Н. Владимир Игнатъевич Лукин. М.-Л., 1950.

<sup>49</sup> Рак В.Д. Русские литературные сборники и периодические издания второй половины XVIII века. М., 1998. С. 100.

<sup>50</sup> Гравировальная палата Академии наук XVIII века: сб. документов/ Сост. А.М. Алексеева и др. Л., 1985. С. 162.

<sup>51</sup> West S. The Construction of Racial Type: Caricature, Ethnography and Jewish Physiognomy in Fin de siecle Melodrama // Nineteenth-Century Theatre, 21 (1993). P. 6.

<sup>52</sup> Лотман Ю.М. Иконическая риторика // Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. М., 1999. С. 81.

найти подходящий костюм для костюмированного бала, мог подобрать аутентичные реквизиты для спектакля на «русскую тему», мог представить элементы народного быта. Всё это было по-игровому привлекательно. Его гравюры «Прогулка на реку», «Женщина с коромыслом», «Продавщица пирогов», «Продавец икры» и другие выглядят готовыми театральными сценками — с костюмами, гримом и декорациями быта. И даже «вульгарные» крестьянские типажи выглядели у Лепренса как-то узнаваемо («по-голландски») мило. Дело в том, что художник, действительно, соединил в единую романтическую композицию российские этнографические «костюмы» и жанровые крестьянские сцены, импортированные в отечественную визуальную культуру посредством художественных предметов из Западной Европы.

Нидерландские художники едва ли не первыми ввели бытовую жизнь социальных низов в живопись. Благодаря их гравюрам, книжным иллюстрациям, живописным полотнам и керамическим плиткам, многочисленные калеки, нищие, уродцы, воры, оборванные дети, веселые пьяницы и разгульные девицы, кормилицы и старики стали «странствующими» сюжетами в западноевропейском искусстве. 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 рисунками. Впрочем, не только из Голландии импортировались народные темы. Немцы (особенно из Швабии, Вюртенберга и Баварии), прибывшие на поселение в поволжские колонии, Северный Кавказ и города центральной России, составляли в империи подавляющую часть экономической эмиграции. Печные изразцы с шуточными крестьянскими сценками и подписями к ним, кувшины, чашки и тарелки с аналогичной декоративной росписью — всё это было на виду у их российских соседей и, вероятно, соответствовало лубочному юмору русских крестьян. Очевидно, художественное заимствование способствовало также появлению в крестьянском производстве XVIII века кукол-человечков, а также посуды и предметов мебели, расписанных фольклорными и сатирическими сюжетами, характерными для бытовой культуры южной Германии и Австрии<sup>53</sup>.

В середине века пасторальные сюжеты можно было обнаружить не только в книгах и кустарных изделиях, но и в росписи фарфоровых изделий Казенного завода. Некоторые экземпляры таких изделий в «жан-

<sup>53</sup> Bringens N.-A. Volkstumliche Bilderkunde. Munchen, 1982. S. 62–101; Проблемы копирования в европейском искусстве. М., 1998.

ре Ватто»<sup>54</sup>, как называли их в России, хранятся в собрании Эрмитажа, некоторые достались нам в литературных описаниях. Согласно одному из них, на разных плоскостях табакерки владделец 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 наколачивает на бочку обруч, около стоит держащая кадушку женщина. На крышке внутри изображена внутренность дома, справа сидят бородатый крестьянин с кружкой в руке и женщина, держащая на коленях ребенка; за ними стоит еще крестьянин; справа в глубине за загородкой видны коровы; слева, у бочки, на которой стоит горящая свеча, сидят крестьянин и старуха; по середине, у открытой двери, сквозь которую видны двор и строения, стоит старик с костьюлем»<sup>55</sup>. Кроме шкатулок и табакерок, носителями «голландских сцен» были бело-голубые печные изразцы, фарфоровые пуговицы, эфесы сабель, крышки карманных часов, фарфоровые яйца и скульптурные фигурки.

Усвоение данных сюжетов привело к серьезным изменениям в отечественной визуальной культуре. Во-первых, во всех этих миниатюрных композициях крестьянин изображался как культурно «иной», увязанный с локальной культурой. Во-вторых, они убедили элитарного потребителя в том, что бытовая жизнь крестьян может быть достойной художественного увековечивания. В-третьих, посредством всех этих вещей российские покупатели приобщались к европейским визуальным конвенциям: учились читать значение поз, костюмов и жестов персонажей, а также композиционным правилам сюжетных изображений.

Во второй половине XVIII столетия интерес к фламандцам и к «жанру Ватто» проявляли не только российские кустари, но и академические художники. Тогда в Эрмитаж поступили полотна фламандских и гол-

<sup>54</sup> Ватто Жан Антуан — французский живописец, получивший звание «мастер галантных сцен». Он соединил реализм фламандской традиции с изящной чувственностью «галантных празднеств».

<sup>55</sup> Тройницкий С. Фарфоровые табакерки императорского Эрмитажа // Старые годы. 1913, декабрь. С. 23.

ландских мастеров жанровой живописи, а также 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 включены в интерьер чистого добротного жилища.

Воспитанные на копировании «образцов», российские художники 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 искаженными физическим трудом руками, ветхой одеждой, «социальными» атрибутами — посохом и сумой. И даже далекий сельский пейзаж, на фоне которого они установлены, рождает в зрителе ощущение грусти и беспросветности. 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 и другие народы империи на его рисунках представлены как общность, образованная совместными согласованными действиями — повседневным ритуалом.

После Лепренса изображение «народных нравов» становится «общим местом» в графике. Визуальная антропология империи распадается на рассказы о ритуалах и повседневности отдельных этнических групп. Хранящиеся в Эрмитаже любительские рисунки Барбиша прекрасно отра-

жают новую практику видения и изложения обретенного знания<sup>56</sup>. В 1792—1793 годах французский офицер на русской службе побывал в киргиз-кайсацкой орде, и представил императрице 15 разноформатных листов с нарративом увиденного. Примечательно, что художник зафиксировал традиционные для того времени «этнографические» сюжеты: семейный быт, трапеза, скачки, проводы, танцы, похороны, свадьба, способы перемещения, торговля и наказания. Завершает серию акварелей план города Кяхты с картушем в правом углу. Как будто отвечая на внутренний вопросник, Барбиш останавливал 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 передается через повсеместное присутствие в рисунках домашних животных (верблюды, кони, коровы, козы, овцы, собаки, кошки, орлы), голых детей, через безыскусность их развлечений и скудость бытовой обстановки.

Примечательно, что в любительских рисунках французского офицера лица персонажей 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 тел и лиц. Но лица показаны без выражения каких-либо эмоций. Эмоциональный настрой всей общины автор передает через композицию рисунка: в сцене казни люди выстроены в форму большого кольца. Их повышенный интерес к происходящему очевиден массовостью участников.

Рассказать о народе как о типе культуры было довольно легко в тех случаях, когда речь шла о малоизвестном и однородном сообществе. Относительно же «русских» художник оказывался в ситуации выбора. Во-первых, данная культура не была гомогенной и распадалась на локусы с региональной пропиской. Во-вторых, заказ верховной власти на данную тему 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 реальные традиции и прошлое подвластной стра-

<sup>56</sup> Видимо, с его акварелей не были сделаны гравюры. Они не публиковались и ныне хранятся в собрании Государственного Эрмитажа (Барбиш. Альбом рисунков «Киргизия. Обычай». 1793).

ны, 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»<sup>57</sup>. Иностранцы и российские элиты должны были видеть преобразование 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<sup>58</sup>.

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<sup>59</sup>. Реконструировать контуры этого намерения можно на основании изучения не только ритуального поведения, но и поощряемых верховной властью изданий. Судя по публикациям, вышедшим еще в 1760-е годы, перед интеллектуалами была поставлена задача предложить обществу совершенного человека, наделить его идеальной внешностью, благородными чувствами и модельным поведением. На эту тему были изданы несколько вольных переводов. Так, в 1761 году был опубликован перевод сочинения Лоэна «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 дово-

<sup>57</sup> Уортман Р.С. Сценарии власти: Мифы и церемонии русской монархии от Петра Великого до смерти Николая I. Т. 1. М., 2002. С. 191.

<sup>58</sup> Соловьев Н. Русская книжная иллюстрация XVIII века // Старые годы. 1907, июль — сентябрь. С. 434.

<sup>59</sup> Gleason W.J. Moral idealists, bureaucracy and Catherine the Great. New Brunswick, N.J., 1981. С. 90–92, 96–98; Уортман Р.С. Сценарии власти: Мифы и церемонии русской монархии от Петра Великого до смерти Николая I. Т. 1. М., 2002. С. 182.

лен своим состоянием»<sup>60</sup>. «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 народа») связан самоограничениями: он обладает физическим изяществом, духовной утонченностью и интеллектуальной цивилизованностью<sup>61</sup>. 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”<sup>62</sup>. 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»<sup>63</sup>. А если любить, то, следовательно, и подражать.

Творчество Лепренса вполне соответствовало этому желанию монарха-дидакта. Сам художник «скромно» признался соотечественникам: «...из всех иностранцев, которые приглашались в эту страну, — писал он в предисловии к французскому изданию, — я был первый, кто сумел обнаружить красоту в простоте и живописности народных костюмов»<sup>64</sup>.

Рисунки на русские темы французский художник издавал в виде гравюр, которые делал сам, переводя рисунок на доску либо офорт, либо

<sup>60</sup> Изображение совершенного человека: Пер. соч. Лоэна // Сочинения и переводы, к пользе и увеселению служащие. 1761, июль. С. 180.

<sup>61</sup> Уортман Р.С. Сценарии власти: Мифы и церемонии русской монархии от Петра Великого до смерти Николая I. Т. 1. М., 2002. С. 181–182.

<sup>62</sup> Соловьев Н. Русская книжная иллюстрация XVIII века // Старые годы. 1907, июль — сентябрь. С. 434.

<sup>63</sup> Изображение совершенного человека: Пер. соч. Лоэна // Сочинения и переводы, к пользе и увеселению служащие. 1761, июль. С. 180.

<sup>64</sup> La France et la Russie au Siecle des Lumeres... S. 187.

изобретенным им самим же способом — лависом. В европейских магазинах и лавках они продавались отдельными листами и целыми сериями, расходясь большими по тем временам тиражами. Полное собрание его работ о России (160 рисунков) выходило дважды: при жизни художника в 1779 году, и после его смерти в 1782 году. За рисунок «Русские крестины» он получил в Париже звание академика.

Одновременно с этим, привлекательные «русские» типажи и сцены из Лепренсовских гравюр стали использоваться в России кустарями и предпринимателями. Умельцы наносили их на поверхность посуды, табакерок и шкатулок.

### Каталог «русских наций»

И всё же в массовую визуальную культуру России этнические типажи вошли не благодаря гравюрам Лепренса, а лишь после появления «рисунков Георги». Так в историографии и искусствоведении называют «костюмы», изданные в журнале «Открываемая Россия» (1774—1775), а затем иллюстрировавшие исследование И.Г.Георги<sup>65</sup>. Инициатором журнала и исполнителем гравюр для него был художник-гравёр, приписанный к Академии наук Х. Рот. Он привлек к участию в данном издательском проекте живущих в Петербурге соотечественников — немецких художников (известно имя одного из них — Дмитрия Шлеппера) и ученых-естествоиспытателей (главным образом И.Г. Георги).

Проект удался, тираж «Открываемой России» 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»<sup>66</sup>. Каждая тетрадь журнала состояла из листов с гравюрами «костюмов» и одного листа оглавления. В нем содержался перечень гравюр и указание мест, где данное издание можно было приобрести. Выпуск первый начинался с гравюры «Якутская баба». Заглавие и подписи к раскрашенным от руки самим Х. Ротом рисункам были сделаны на трех языках: русском, немецком и французском, что отражало адрес потенциальной аудитории — европейские и российские элиты.

<sup>65</sup> Открываемая Россия, или Собрание одежд всех народов, в Российской империи обитающих. СПб., 1774—1775.

<sup>66</sup> Соловьев Н. Русская книжная иллюстрация XVIII века // Старые годы. 1907, июль — сентябрь. С. 426.

Сейчас трудно точно определить тираж данного издания. 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 (то есть по голой меди) дают не более 150 хороших отпечатков; сильно резанные несколько более»<sup>67</sup>. 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. Также как и в журнале в нём не было иного текста, кроме сопроводительных подписей под рисунками. В немецком варианте альбом назывался — ‘Vorstellungen der Kleidertrachten der Nationen des Russischen Reiches’ («Представление о костюмах народов Российской империи»)<sup>68</sup>.

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 годы<sup>69</sup>. 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. Например, одна только «Великая Северная экспедиция» доставила в императорскую коллекцию одежды «юрацких, тавгийских, аванских, остяков, юкагиров, ламутов, коряков, тунгусов, курильцев и др.»<sup>70</sup>. Известно, что в 1740-е годы они хранились в шести шкафах, из которых два были посвящены костюмам народов Сибири и Урала, один —

<sup>67</sup> Ровинский Д.А. Подробный словарь русских гравированных портретов. СПб., 1889. Т.2. С. 562.

<sup>68</sup> Roth C.M. Vorstellungen der Kleidertrachten der Nationen des russ. Reiches, zusammen mit Schleppe. SPb, 1775.

<sup>69</sup> Сводный каталог русской книги 1725—1800. Т. 1. М., 1962

<sup>70</sup> Комков Г.Д., Левшин Б.В., Семенов Л.К. Академия наук СССР: Крат. ист. очерк: В 2 т. 2-е изд. М., 1977. Т. 1: 1724—1917. С. 44—45.

одежде иностранных жителей, три — ритуальным нарядам колдунов и язычников<sup>71</sup>. После пожара 1747 года этнографическую коллекцию активно восстанавливали. Так, когда в 1753 году в Китай был направлен лекарь Франц Елачич, ему предписывалось: «Понеже платье Сибирских народов во время пожару згорело, то покупать вам каждого народа мужское и женское целое платье со всеми к нему уборами, таже имеющих у них идолов, кюяки, ружье, домовую збрую и прочее сему подобное и все оное прислать в Академию»<sup>72</sup>.

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. Действительно, при сопоставлении видно, что, например, «костюмы» «Казанский татарин», «Татарка казанская спереди», «Татарка казанская сзади» Рот сделал, воспроизведя на меди типажи с гравюры Лепренса «*Tartares des environs de Kazan*». Тот же источник (Лепренс) у гравюры «Женщина Валдая»

А.Э. Жабрѣва, реконструируя интертекстуальные связи данного издания, пришла к выводу, что издательский проект Рота с самого начала был прочно связан с коллекцией рисунков Георги. Вместе с тем, исследовательница признала, что «вопрос о том, кто с кого перерисовывал и перегравировывал иллюстрации для разных изданий конца XVIII — начала XIX века, весьма запутанный и никем пока еще не решенный»<sup>73</sup>. Впрочем, проблема, столь важная для искусствоведа и библиографа, стоит не так остро для историка культуры. Атрибуция не является первоочередной задачей данного исследования. Для меня предметом анализа являются стратегии этнической идентификации, которые предлагали визуальные тексты.

При стилистическом разнообразии графических и материальных источников, Рот подчинил все созданные этнические образы единой ин-

<sup>71</sup> 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.

<sup>72</sup> ПФА АН. Ф.3, Оп.1, №803, Лл.11-14, 43-44.

<sup>73</sup> Жабрѣва А.Э. Изображения костюмов народов России в трудах ученых Петербургской Академии наук XVIII века // Справочно-библиографическое обслуживание: традиции и новации: сб. науч. тр. / Б-ка РАН; Отв. ред. В.П. Леонов. СПб., 2007. С. 201–214; Жабрѣва А.Э. Изображение костюмов народов России в трудах ученых Петербургской Академии наук XVIII века // [www.rba.ru/or/comitet/12/mag7/2.pdf](http://www.rba.ru/or/comitet/12/mag7/2.pdf). С. 7.

терпретации. В качестве композиционной основы он использовал типологию, характерную для «городских криков». В его версии империя предстала своего рода «городом-музеем». Каждый лист издания заполнен гравюрой с однофигурной сценой и письменным указанием имени персонажа и его географической приписки. В целом, в его художественной коллекции преобладают народы пограничных (западных, северных и восточных) регионов Российской империи. Само по себе это свидетельство зависимости проекта от экспедиционных зарисовок и этнографических приобретений.

Подобно художникам-путешественникам, Рот тщательно прописал этнический костюм и орудия занятий каждого персонажа. При этом художнику явно не были важны лицо и контекст природного окружения. Нарисованные фигуры разнятся лишь основными антропологическими чертами, характерными для азиат и европейцев. У них всех универсальные театральные позы. Кажется, что специфика народа в проекте Рота приписана не людям, а вещам. Это отражало современную культуру видения мира. Костюм указывал на социальную роль, родоплеменную принадлежность, идейное и эстетическое содержание человека. Его смена меняла идентичность личности. Поэтому именно костюмы, а также предметы труда и быта как визуальный признак народа и рассматривал любопытный зритель альбома «Открываемая Россия».

«Русские костюмы» были показаны зрителю как равные среди прочих народов империи, объекты заботливой и просвещающей их власти. Все типажи, и «русские» и «не-русские», 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 образов, а точнее сказать, 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 данного народа. 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»<sup>74</sup>.

<sup>74</sup> Morris R. Visual Rhetoric in Political Cartoons: A Structuralist Approach // *Metaphor and Symbolic Activity*. 1993. Vol. 8 (3). P. 196.

Создатели данной серии гравюр не увидели и не провели 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 народа, 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<sup>75</sup>, 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 утверждают: «Обширность территории расселения, замкнутость отдельных мест, различное природное окружение и сырье, характер обычаев и условий существования были причиной возникновения многообразнейших вариантов одежды»<sup>76</sup>. Особенно различался женский костюм. Этнографы выделяют четыре основных комплекса женской одежды русских крестьянок: рубаха с поневолой и головным убором сококой, рубаха с сарафаном и кокошником, рубаха с юбкой-андароком и платьем-кубельком.

Этим обстоятельством объясняется то, что «русские» женские персонажи в этнографических сериях XVIII века 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<sup>77</sup>. Единый костюм русские персонажи гравюр обрели толь-

<sup>75</sup> Например, указ 28 февраля 1702 г. «О ношении парадного платья в праздничные и церемониальные дни» (ПСЗ РИ. Т. 4. С. 272); указом 1704 г. запрещено изготовление «русского платья» и торговля «оним в рядах», вводится повседневная одежда для чиновников (Там же). Scastraf J. The Petrine Revolution in Russian Culture. Cambridge, 2004.

<sup>76</sup> Русский народный костюм из Собрания Государственного музея этнографии народов России. Л., 1984. С. 7.

<sup>77</sup> Мокрицкий А. Воспоминания об А.Г. Венецианове и учениках его // Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников. М.-Л., 1931. С. 57.

ко в XIX веке, 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<sup>78</sup>. 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 века 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 оных — 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»<sup>79</sup>.

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.

В 1776 году, то есть год спустя после журнального и альбомного изданий, гравюры из «Открываемой России» были включены в «Описание всех обитающих в Российском государстве народов, их житейских обычаев, обрядов, обычновений, одежд, жилищ, упражнений, забав, вероисповеданий и других достоиспомытностей» Иоанна Готлиба Георги<sup>80</sup>. Сам

<sup>78</sup> Русский народный костюм из Собрания Государственного музея этнографии народов России. Л., 1984. С. 9.

<sup>79</sup> Мокрицкий А. Воспоминания об А.Г. Венецианове и учениках его // Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников. М.-Л., 1931. С. 57.

<sup>80</sup> Georgi I.G. Beschreibung aller Nationen des Russischen Reichs, ihrer Lebensart < Religion und ubringen Merkwurdigkeiten. V. 1–4. SPb, 1776–1780.

автор 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* (что можно перевести и как «русские народы». — *Е.В.*) 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»<sup>81</sup>.

Примечательно, что в данном случае «костюмный» рисунок предшествовал написанию научного текста, что он послужил провокацией и структурирующим началом для него. В этом отношении история создания трактата Георги открыто воспроизводит последовательность когнитивных процедур в человеческом восприятии мира. Согласно данным современных исследователей, интеллектуальная деятельность начинается лишь тогда, когда процесс визуального восприятия уже закончился<sup>82</sup>. Он первичен и является основой для запуска аналитического процесса. В этом смысле Георги-писатель вновь оказывался путешественником-исследователем, виртуально столкнувшись с незнакомым племенем. В XVIII веке этнографическое знание рождалось из визуальных наблюдений и последующих расспросов. Соответственно, оно упаковывалось сначала в «картинку», а потом в «этнографическое письмо».

На то, что в деле описания «этнического» изображение оказывалось ведущей практикой, были и другие причины, имеющие отношение к читательской культуре. Во-первых, христианская традиция закрепила за рисунком большой ресурс достоверности, чем за литературным текстом. Считалось, что миметический (подражательный) образ воздействует, а значит и учит быстрее и глубже, чем слово.<sup>83</sup> Во-вторых, поколение людей эпохи Просвещения видело в визуальном образе устойчивый медиум, через который реальность являла себя для понимания.<sup>84</sup> «Поэзия — невнятное лепетанье, а красноречие безмолвствует, если толь-

<sup>81</sup> Цит. по: Токарев С.А. Первая сводная этнографическая работа о народах России: (из истории русской этнографии XVIII века) // Вестник Московского университета: Ист.-филолог. серия. 1958. № 4. С. 115.

<sup>82</sup> Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974. С. 24.

<sup>83</sup> Бычков В.В. Духовно-эстетические основы русской иконы. М., 1995. С. 22.

<sup>84</sup> Mitchell W.J.T. Iconology: Image, Text, Ideology. Chi., L., 1986. P. 8.

ко Художество не послужит ему в виде истолкователя»<sup>85</sup>; «ибо гораздо сильнее действуют на душу понятия приобретаемые посредством зрения, нежели те, кои доходят до нее чрез слышание» — уверяли современники<sup>86</sup>.

Узнать значило, прежде всего, увидеть. Такой подход становится едва ли не доминирующим при публикации народоведческих и исторических изданий второй половины XVIII века. Многие издательские проекты начинались с граверного заказа. Так, в 1774 году граверам Академии наук было поручено сделать рисунки с экспонатов Кунсткамеры и Медальерного кабинета. При этом в предписании оговаривалось: «Но как к объяснению сих редкостей необходимо также нужно описание оных, то сочинение онаго определено поручить господину академику Котельникову»<sup>87</sup>. Чтобы понять мир, надо было показать и описать его основные атрибуты. И лишь потом визуальный образ порождал текст-комментарий.

В немецкоязычном оригинале издания Георги «Ротовский музей» появился в виде двух гравюр с трехуровневыми таблицами на каждой: 20 фигур в одной (предназначенной для иллюстрации первых двух частей исследования) и 19 фигур во второй<sup>88</sup>. То есть из 90 ротовских персонажей в таблицы попали только 39, но при этом репрезентированы были все представленные в журнале народы. Видимо, делавший их гравер И. Шоленберг отбирал из «Открываемой России» один (или мужскую-женскую пару) из нескольких возможных социальных и возрастных образов народа, причем фронтальный образ для него был предпочтительнее «костюма со спины» или в профиль. Все персонажи пронумерованы (шрифт цифр тот же, что и у подписи автора) и над каждым от руки (вероятно, рисовальщиком) сделана поясняющая подпись на французском языке.

При сопоставлении гравюр данного издания с альбомом «Открываемая Россия» становится видно, что фигуры в таблицах представлены в обратном развороте. Очевидно, в данном случае гравёр пользовался не гравировальными досками и не рисунками, а перерисовывал уже издан-

<sup>85</sup> О пределах между Живописью и Поэзией, и о том, что сии искусства могут заимствовать одно от другаго // Журнал Изыщных Искусств. 1823. Ч. 1., Кн. 6. С. 474.

<sup>86</sup> О подражании // Сочинения студентов Санктпетербургского Педагогического Института по части Эстетики. СПб., 1806. С. 47.

<sup>87</sup> Гравировальная палата Академии наук XVIII века: сб. документов / Сост. М.А. Алексеева и др. Л., 1985. С. 151.

<sup>88</sup> 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.

ные гравюры, поэтому при воспроизведении «костюмы» оказались в зеркальном отображении. Группировка фигур по уровням не соответствует последовательности журнального и альбомного изданий и отражает скорее географическое перемещение исследователя-путешественника по просторам империи с запада на восток. Так, на верхнем уровне первой таблицы зритель рассматривал мужской и женский варианты костюма лопарей, затем финнов и, наконец, три женских костюма — эстонки, чухонки и чувашки. От 9 гравюр «русского комплекса» в таблице остались лишь два — «валдайская девка» и «российский крестьянин». Они замыкают визуальный ряд.

Технически данные 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, всмотреться в черты лица, 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<sup>89</sup>. В этих публикациях гравюры Рота воспроизводились в полный лист и делались с тех же гравировальных досок, что и в журнале. Однако в отличие от Ротовского варианта изданные в книге гравюры были монохромные. Все они размещены в конце 3-го тома. И «русского комплекса» в них нет. Дело в том, что 4-я часть, где содержится описание «россиян», вышла в немецкоязычном оригинале только в 1780 году и при русскоязычном издании опубликована не была.

Сопоставление выпусков журнала «Открываемая Россия» и иллюстраций в издании Георги, позволяет утверждать, что и в этих публикациях издатели использовали далеко не все гравюры Рота. Так, среди отсутствующих в этнографическом трактате рисунков — «Чукотская баба кожи выделывающая» и «Курилец». Что заставило отказаться от них? На этот счет у меня есть две версии. Одна из них связана с художественными особенностями рисунков. Обе гравюры отличаются от прочих сюжетной композицией и, видимо, сделаны с рисунков из экспедиции С.П. Крашенинникова. Так, «чукотская баба» изображена в виде сидя-

<sup>89</sup> Georgi I.G. Description de toutes Les Nations de L'Empire de Russie, ou l'os expose Leurs Moeurs, Religions, Usages, Habitations, Habillemens et Autres Particularites Remarquables. SPb, 1776.

щей на земле обнаженной женщины с тату на теле. Она склонилась над обрабатываемой шкурой. Это не «костюм» в строгом смысле данного жанра. Голые тела порождали в зрителе ощущение дикости, нецивилизованности рассматриваемого персонажа. Учет зрительского восприятия мог побудить издателей отказаться от подобных репрезентаций народов империи.

Другое объяснение может состоять в том, что вопрос о подчиненности чукчей и жителей Курил Российской империи оставался в то время открытым. Англичане, например, считали чукчей подданными Британской империи<sup>90</sup>. Тогда рассчитанное на европейского читателя издание Георги могло породить политический скандал.

Что касается «русского народа», то, судя по тексту данного трактата, в 1770-е годы 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 описал 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 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 и в то же время 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 года. В то же время этот образ использовался как прием визуальной дискриминации. Ребенок — тот же

<sup>90</sup> Русские экспедиции по изучению северной части Тихого океана во второй половине XVIII века: сб. докладов / Ред. А.Л. Нарочницкий. М., 1989. С. 246.

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 визуальное этой иерархии не было показано.

### Этнический «костюм» в коммерческом производстве

В конце XIX века историк русской графики Д.А. Ровинский писал о Х. Роте как о «довольно плохом Нюрнбергском гравёре»<sup>91</sup>. И современный искусствовед Н.Н. Гончарова считает, что его гравюры не представляют большого интереса в художественном отношении<sup>92</sup>. Отмечая их низкую художественную ценность, она указывает на «этнографизм» как главное достоинство данных «костюмов». А между тем этнографы считают, что Ротовские гравюры «представляют собой лишь вольное воспроизведение подлинников художником, некую стилизацию, игнорирующую зачастую отдельные ценные детали, в целях разрешения общей композиции рисунка. Зарисовки, сделанные художником, нередко искажают оригинал и приносят в него нечто новое, в нем не содержащееся»<sup>93</sup>.

Казалось бы — ни художественной, ни научной ценности гравюры не представляли. И тем не менее, именно они имели потрясающий успех у современников. Видимо, он был связан не с эстетикой и «вкусом», и даже не с пользой, а с интеллектуальным удовольствием. Впервые российский зритель увидел свою страну как полиэтнический 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 годам сведения, представления и визуальные описания народов, ставших россиянами. Причем, как показывает история бытования «рисунков Георги» в отечественной культуре, изображение оказалось более

<sup>91</sup> Ровинский Д.А. Подробный словарь русских гравированных портретов. СПб., 1889. Т. II. С. 845.

<sup>92</sup> Гончарова Н.Н., Корнеев Е.М. Из истории русской графики начала 19 века. М., 1987. С. 78.

<sup>93</sup> Крюкова Т.А. Коллекция П.С. Палласа по народам Поволжья // Сб. Музея антропологии и этнографии. 1949. Т. 12. С. 140.

востребованной формой упаковки знания, нежели текст. Поэтому гравюры многократно воспроизводились в качестве иллюстраций в переизданиях И.Г. Георги<sup>94</sup>, причем воспроизводились в разных масштабах, в раскраске и без нее, в виде зеркальных копий с гравировальных досок или в виде воспроизведенных вручную с изданных гравюр типоажей.

Например, в вышедшем в 1783 году в Лейпциге двухтомном издании гравюры Рота были перерисованы и раскрашены от руки<sup>95</sup>. Отобранные для иллюстрации костюмы были сведены издателем в две таблицы. Одна предваряла том первый, а вторая — том второй. Они не были подписаны, лишь пронумерованы. Под таблицами имеется подпись гравёра — «Schoenberg J.». «Костюмы» ярко и сочно раскрашены, но сами гравюры сделаны небрежно и в отличие от Ротовских выглядят несколько сатирично. В таком виде они могли производить на европейского зрителя впечатление участников ярмарочного балагана с множеством экзотичных персонажей.

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

Пытаясь определить читательскую аудиторию книги Георги, В.А. Дмитриев заключил, что она предназначалась служилым людям империи. «Что же касается простого народа, то сама книга была ему не по карману», — заключил исследователь, исходя из стоимости издания<sup>96</sup>. Но он же признал, что обладание книгой и возможность знакомства с ее иллюстрациями — это не одно и то же. Петербургские обыватели могли рассматривать гравюры костюмов в окнах книжных лавок.

Действительно, Ротовские «костюмы» жили и отдельно от изданий Георги жизнью. Книгопродавцы печатали оттиски с них и продавали отдельными листами. Довольно дешево (в зависимости от качества изготовления и раскраски) их можно было приобрести не только в книжных

<sup>94</sup> Georgi I.G. Beschreibung aller Nationen des Russischen Reichs, ihrer Lebensart, Religion und ubrigen Merkwurdigkeiten. V. 1—4. St.-Pb., 1776—1780.

<sup>95</sup> Georgi J.G. Russland: Beschreibung aller Nationen des russischen Reiches, ihrer Lebensart, Religion, Gebrauchte, Wohnungen, Kleidungen und ubrigen Merkwurdigkeiten. In 2 Bd. Leipzig, 1783.

<sup>96</sup> Дмитриев В.А. <http://www.rusimphonia.ru/dmitriev.html>.

лавках, но и у раёшников и офеней. Таким образом, 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 годы 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»<sup>97</sup>.

Подобные фигурки выпускал не только столичный фарфоровый завод, но и многие частные предприятия и даже крестьянские кукольные. 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 приме-

<sup>97</sup> Русский фарфор в Эрмитаже. Л., 1973. С. 19.

ненных способов типизации, подразумевавший абстрагирование и конвенцию со зрителем. Это то, что З. Бауман называет неточной и тривиальной стереотипизацией посредством показа различий<sup>98</sup>.

Однажды войдя в визуальную культуру, «костюмы» из «Открываемой России» стали нормативным визуальным знанием о народах империи. Зарубежные современники использовали их в качестве иллюстраций, представляя читателю образы как достоверные свидетельства. Например, в предисловии к британской публикации «Picturesque representations of the dress and manners of the Russians with descriptions» издатель уверял потенциальных покупателей, что ценность его продукта в правильном знании о России, которое гарантируют признание таковыми гравюр и текста самими россиянами<sup>99</sup>.

Далее, читатель оповещался о том, что представленные в книге гравюры выходили в Петербурге с 1776 по 1779 год на иждивении К.В. Мюллера и по инициативе Екатерины II. Реально гравюр в данном издании меньше, чем в трактате Георги — всего 64. Из «русского комплекса» в данное издание попали 6 «костюмов»: «Купец из Калуги», «Калужская женщина в летнем платье», «Жена калужского купца в зимнем платье», «Девушка с Валдая», «Женщина с Валдая» и «Русский крестьянин». При воспроизведении визуальных образов издатель снял с гравюр Рота контурные рамки, подписи и убрал условный ландшафт, максимально стилизовав их под типажи из «Криков Парижа».

Данное издание не датировано, но поскольку иллюстрации выполнены в технике цветной литографии, можно предположить, что вышло оно не ранее 1820-х годов. Примечательно, что в нем воспроизведена ставшая устаревшей на тот момент структура: все народы разделены на четыре группы, соответствующие представлению естествоиспытателей XVIII века об этногенезе: финны, татары, самоеды и не уложившиеся в эту схему народы и племена России<sup>100</sup>. Знание здесь структурировано таким образом, что сначала зритель рассматривал «костюм», а потом читал сопровождающий его краткий текст-комментарий. Последний не был идентичен тексту Георги, а составлен из фрагментов исследований

<sup>98</sup> Bauman Z. *Allosemitism: premodern, modern, postmodern* // *Modernity, culture and 'the Jew'* / Ed. by B. Cheyette, L. Marcus. Cambridge, 1998; Bauman Z. *Postmodernity: Change or menace?* Lancaster, 1991; Bauman Z. *Modernity or ambivalence* // *Theory, Culture and Society*. 1990. No. 7. P. 143–169.

<sup>99</sup> *Picturesque representations of the dress and manners of the Russians with descriptions*. London, б.г.

<sup>100</sup> *Picturesque representations of the dress and manners of the Russians with descriptions*. London, б.г. P. VI.

Мюллера, Крашенинникова, Датороше, Сёра, Палласа, Плещеева и некоторых устных свидетельств путешественников.

Массовизация, то есть широкое воспроизводство и потребление, Ротовских типажей привела к утверждению в российском и западноевропейском сознании визуальной антропологии российских народов в предложенном варианте. Ни современные ему исследователи, ни последователи не опровергали версии Рота. Свидетельств тому я не обнаружила. Более того, она демонстрирует удивительную живучесть даже сегодня, когда в краеведческом музее можно обнаружить манекен, изготовленный по одной из его гравюр.

После выхода альбома «Открываемая Россия» художники костюмого жанра шли по пути восполнения недостающего в данной коллекции этнографического материала. Так, Гейслер создал типажи народа, которого не было у Рота, — крымских татар. 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 году все накопленное отечественной графикой было обобщено в роскошном альбоме Т. Паули «Народы России»<sup>101</sup>, по которому тогда же были выполнены фарфоровые скульптуры. Таким образом, признанные аутентичными «костюмы» Рота стали основанием для этнического опознавания и одновременно выполнили роль знаковой системы в визуальном языке описания российских народов.

Впрочем особенность визуального языка описания этнического такова, что его доминирующая версия никогда не устраняет альтернативных. Более того, они могут сосуществовать в едином временном континууме, не конфликтуя друг с другом. Поэтому процесс создания тел для народов России невозможно интерпретировать в категориях преемственности и эволюции. Так, Лепренс создавал жанровые рисунки жизни русского и нерусских народов фактически тогда же, когда Рот готовил серию гравюр с «костюмами». Поскольку те и другие имели единый визуальный источник, они не входили в противоречие друг с другом. Более того, даже при очевидных различиях в показе того или иного народа, они могли восприниматься как версии или взаимодополнения. В результате «костюмы» и бытовые зарисовки сосуществовали в едином визуальном поле. В домашних коллекциях они нередко составляли один познавательный альбом. Даже сейчас выпуски журнала «Открываемая Россия» хранятся в Государственной исторической библиотеке, подшитые вместе с гравюрами Лепренса.

<sup>101</sup> Pauly T. Description ethnographique des peuples de la Russie. SPb., 1862.

## «Русский народ» и «русская нация»

В 1790-е годы российские интеллектуалы дважды переиздавали трактат Георги и иллюстрирующие его гравюры. Анализ этих переводов выводит нас на проблему взаимодействия вербального и визуального образов. Второе переиздание появилось на русском языке в двух частях в 1795–1796 годах. Издатели предупреждали читателя о том, 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<sup>102</sup>. В слегка подправленном виде две части (первая посвящалась народам «финского племени», а вторая — «татарского племени») были вновь переизданы и в 1799 году. И тогда же российский читатель смог впервые познакомиться с неизданной ранее на русском языке четвертой частью, где собственно и содержалось описание «русских». Этот перевод осуществил издатель журнала «Беседующий гражданин» (1789) М.И. Антоновский, а несколько дополнительных гравюр специально для этой части выполнил Д. Шлеппер. Теперь совокупно 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<sup>103</sup>. Авторство остальных осталось не установленным. Текст же, как гласило сводное название, был «во многом исправлен и вновь сочинен»<sup>104</sup>.

Если говорить о первоначальной концепции книги, то есть собственно о немецкоязычном тексте Георги 1776–1780 годов, то Р. Уортман верно заметил — в научном отношении данное описание построено в соответствии с методологией естественных наук, которую в свое время сформулировал Карл Линней<sup>105</sup>. Собственно Георги был прямым учеником

<sup>102</sup> Николаев С.И. Оригинальность, подражание и плагиат в представлении русских писателей XVIII века (очерк проблематики) // XVIII век. Сборник 23. СПб., 2004. С. 3.

<sup>103</sup> Библиография // Русский архив. 1892. Ч. 1. С. 396.

<sup>104</sup> Георги И.И. Описание всех обитающих в Российском государстве народов, их житейских обрядов, обыкновений, одежд, жилищ, упражнений, забав, вероисповеданий и других достоынопамятностей. 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.

<sup>105</sup> Wortman R. Texts of Exploration and Russia's European Identity // Russia engages the World, 1453–1825. London, 2003. P. 99.

шведского естествоиспытателя. В архиве Российской Академии наук сохранились даже конспекты его лекций, сделанные в Упсальском университете<sup>106</sup>.

И гравюры вполне согласовывались с таксономической классификацией этнического мира империи. Изображения российских этносов представлены взору рассматривающего их зрителя подобно образцам флоры в гербарии, а текст их описания содержит элементы систематизации 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» 1774 года и его же гравюры из публикации книги Георги 1799 года, то можно сделать несколько наблюдений, имеющих непосредственное отношение к истории переструктурирования этнического мира империи. Во-первых, в альбоме, понятно, не было сделанных гораздо позже гравюр Шлеппера. Во-вторых, есть различия в расположении рисунков внутри этих изданий. В «Открываемой России» «русский комплекс» находится в конце альбома, а в книге Георги семь гравюр из него включены в раздел «Россияны» и две в раздел «Казачи». В том и другом изданиях рисунки совпадают в размерах, контурах, 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 в глазах зрителя достоверность образа.

Но самое главное — это то, что гравюры Рота вошли в издания Георги 1799 года 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 так-

<sup>106</sup> Артемьева Т.В. К. Линней и его интеллектуальные связи с Россией // *Философский век: Альманах*. Вып. 33: Карл Линней в России. СПб., 2007. С. 66–67.

же 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). 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 года, 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 года 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<sup>107</sup>. 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 «Девница».

Выбор имени для изображенного этнического типажа поставил художника в ситуацию выбора. У одного и того же народа были самоназвание и имена, присвоенные ему другими народами. Происхождение последних нередко было делом случая или желания первооткрывателя. Так, участники экспедиции к берегу Тихого океана в путевом дневнике записали: «А называютца тех островов люди: острова Уналакши — ко-солага, острова Акутана и далее к О до Унимака называютца кигигусы, острова Унимака и Аляксы называются катагаеуки. А почему оное на себе несут звание не знают, а говорят, что прежде так назывались, а российские промышленные люди называют их алеутами, а то название свя-

<sup>107</sup> О методологических аспектах проблемы перевода понятий политического языка как рецепции см. статью: Каменский А.Б. Подданство, лояльность, патриотизм в имперском дискурсе России XVIII в.: к постановке проблемы // *Ab Imperio*. 2006. No. 4. P. 59–99. В ней также представлены результаты анализа современной историографической ситуации в освещении истории формирования русской нации.

зано с Ближних к Камчатке островов, которое прозвано подштурманом Невотчиковым в бытность его на тех островах, а с чего — неизвестно. Об котором звании как мы спрашивали жителей островных, что оне до российских промышленных людей не знали, што есть алеут, а ныне и сами себя называют потому»<sup>108</sup>.

При такой ситуации в описаниях отразились разные версии народоназваний. Когда С.П. Крашенинников рассказывал и показывал читателю народ, обитающий на Аляске, он называл его «американцы»<sup>109</sup>. Его западноевропейские современники считали их «камчадалами», а в нынешних этнографических исследованиях они фигурируют как «ительмены». Видимо, в исследуемое время через название происходило своего рода присвоение народа империей.

Судя по сопроводительным подписям, Х. Рот и консультировавший его Георги использовали русские названия для «нерусских» народов (на французском и немецком языках дана их латинская транскрипция). Видимо, это было общее условие для служащих в России иностранных специалистов. Так, когда тот же Георги, еще до приезда в Россию, участвовал в экспедиции, обследовавшей север Европы, он, согласно западноевропейскому соглашению, описывал «саамов». В России он писал о той же этнической группе, называя её по-русски «лопарями». Соответственно, можно утверждать, что в альбоме «Открываемая Россия» присутствовал «русскоязычный вариант» описания этнического мира Российской империи.

При всём том, графических образов, именуемых «русский мужчина» или «русская женщина», в альбоме нет. На немецком языке гравюра с изображением крестьянина подписана 'Ein Russischer Bauer', а на русском — «Российский крестьянин». А ведь вопрос о том — синонимы ли «русский» и «российский» и что они означают — для России XVIII века был открытым и к концу столетия даже стал одним из центральных в интеллектуальных спорах. Например, В.Н. Татищев и И. Лепехин писали о разных смысловых оттенках данных самоназваний<sup>110</sup>. Как справедливо отмечает Ю. Слезкин, в этнографическом сознании эпохи Просвещения наиболее характерной чертой народа было его имя. Оно упо-

<sup>108</sup> Записки М.Д. Левашова об острове Уналашка и его жителях (21 мая 1769) // Русские экспедиции по изучению северной части Тихого океана во второй половине XVIII века: сб. докладов / Ред. А.Л. Нарочницкий. М., 1989. С. 132.

<sup>109</sup> Крашенинников С.П. Описание земли Камчатки. Т. 1. СПб., 1755. С. 127.

<sup>110</sup> Татищев В.Н. Избранные труды по географии России. М., 1950. С. 88–89; Дневные записки путешествия доктора и академии наук адъютанта Ивана Лепехина по разным провинциям Российского государства. СПб., 1771–1805. Т. 4. С. 198–199.

миналось как первый и самый очевидный знак существующей автономии<sup>111</sup>. Видимо, этой автономии у «русских» в визуальной России 1770-х годов еще не было.

Исследовавшая книжные иллюстрации XVIII века А.Э. Жабрева считает, что отсутствие русских в этнографических описаниях XVIII века связано с интересом исследователей и читающей публики главным образом к «экзотичным» народам<sup>112</sup>. Вряд ли это так. Судя по переводу четвертой части, который предположительно сделал М.И. Антоновский, путешествовавший по просторам империи Георги реально не нашел в ней русских как единой этнической группы. Поэтому тех, кто не вошел в прочие общности, он объединил в понятие «россианы», объяснив, что это два «коренных народа в смешении, яко Россов и Славян древних, народ, владычествующий во всей Российской империи»<sup>113</sup>. С точки зрения физической антропологии он виделся 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»<sup>114</sup>. 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...»<sup>115</sup>.

<sup>111</sup> Slezkine Yu. Naturalists versus Nations: Eighteenth-Century Russian Scholars Confront Ethnic Diversity // *Russia's Orient: Imperial Borderlands and Peoples, 1700-1917* / Ed. by R. Brower, E.J. Lazzneri. Indiana University Press, 1997. P. 30.

<sup>112</sup> Жабрева А.Э. Изображения костюмов народов России в трудах ученых Петербургской Академии наук XVIII века // *Справочно-библиографическое обслуживание: традиции и новации: сб. науч. тр. / Б-ка РАН; Отв. ред. В.П. Леонов. СПб., 2007. С. 206.*

<sup>113</sup> Георги И.Г. Описание всех обитающих в Российском государстве народов из житейских обрядов, обыкновений, одежд, жилищ, упражнений, забав, вероисповеданий и других достопамятностей. Ч. 1–4. СПб., 1799. Ч. 1. С. XIV.

<sup>114</sup> Там же. Ч. 4. С. 83–84.

<sup>115</sup> Георги И.Г. Описание всех обитающих в Российском государстве народов из житейских обрядов, обыкновений, одежд, жилищ, упражнений, забав, вероисповеданий и других достопамятностей. Ч. 1–4. СПб., 1799. Ч. 4. С. 150.

Структурно данный пассаж приписан к рубрике нравов и обычаев социальных слоев российского общества. Это была линия культурного разделения народов, которую ввели естествоиспытатели второй половины XVIII века. 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», «агрессивный», «честный», «чисто-плотный» и т.д.<sup>116</sup>

Желание описать мир в категориях «чистый — грязный» было связано с линнеевской догадкой о существовании зависимости свойств вида и экологии среды его обитания<sup>117</sup>, а также порождено их уравниванием в смысловых значениях с бинарной оппозицией «здоровый — больной». Последняя же прочитывалась либо в ренессансных категориях умеренности и стабильности, либо в современных — как способность управлять своими внутренними резервами, соответствующим образом реагировать на задаваемые извне стимулы<sup>118</sup>. Описание нравов обеспечивало оптимальную связь этих категорий. Оно же создавало платформу для реализации цивилизаторской функции верховной власти: заботиться о жизни и здоровье подданных, внедряя в их сознание и повседневную жизнь гигиенические нормы и требования. И поскольку «норма-здоровье» полна недостатков, которые надо компенсировать и восполнять, то утверждение в этнографических текстах ценности чистоты идет параллельно с рассуждениями авторов о пользе просвещения. Этика элит формировалась в Новое время под влиянием трактатов Эразма Роттердамского, увязавшего чистоту души с чистотой тела, а движения тела с характером. Данное разделение становится дополнительным способом сортировки и оценки оказавшихся в составе России этнических общностей.

Для этнографов XVIII века народ, усвоивший гигиенические нормы, находился заведомо на более высокой ступени культурной иерархии, нежели тот, что жил «естественной» жизнью. Впрочем, иерархия не была застывшей, раз и навсегда созданной. Считалось, что, усваивая нормы гигиены, люди меняют свое культурное качество и место в культурном мире. Обоснование связи между гигиеной тела и культурной антропологией могло быть разным. Кто-то из писателей утверждал прямую зависимость между заботой о чистоте тела и когнитивными способностями

<sup>116</sup> Slezkine Yu. Naturalists versus Nations: Eighteenth-Century Russian Scholars Confront Ethnic Diversity // *Russia's Orient: Imperial Borderlands and Peoples, 1700–1917* / Ed. by R. Brower, E.J. Lazzarini. Indiana University Press, 1997. P. 34.

<sup>117</sup> Комаров В.Л. Избр. соч. Т. 1. М.-Л., С. 375–425.

<sup>118</sup> Bauman Z. *Life in Fragments: Essays on Postmodern Morality*. London, 1995. P. 106.

ми, кто-то писал в этой связи об уровне просвещения, кто-то о специфических культурных традициях. При этом социальные недуги стали постепенно увязываться с нечистоплотностью. Так, физиологическое тело было введено в текст этнографического письма. И если костюм в нем имел черты некоторой константности, то тело виделось величиной изменчивой, многообразной, объектом для созидательной работы.

Такая иерархия народов прослеживается и в тексте Георги. К концу же столетия она подверглась коррозии под влиянием идей Ж.Ж. Руссо о естественном, неиспорченном цивилизацией человеке. Видимо, в связи с этим в контраст версии оригинала, автор фрагмента о русской нации (Антоновский) стал отстаивать эстетику «естества». С упреком к соотечественникам он писал: «При нарядах Купчих и Мещанок, так их дочерей, никогда уже не бывают забыты белила и румяны. Самые свежие и молодые, к сожалению, о порче их природной чрезвычайной, а большею частью, а особливо в Калуге, красоты, очень много употребляют сих, не нужных им прикрас»<sup>119</sup>. По мнению переводчика, «природная чрезвычайная русская красота» портится употреблением косметики, ношением несвойственного платья, диетами.

В дальнейшем апелляция к естественной жизни станет одним из краеугольных камней визуальной антропологии «русскости». Так, издатель журнала «Патриот» В. Измайлов будет уверять читателей, что крепкое тело, а следовательно, и здоровый дух остались в прошлом российского дворянства. В допетровской Руси игры, кулачные бои, грубая пища способствовали тому, что «набравшись духу Русского и гордых дворянских добродетелей, они [русские воины. — *Е.В.*] являлись в эпоху зрелого возраста твердыми мужами, готовыми ко всем трудам и подвигам»<sup>120</sup>.

И речь шла не только о людях войны. Здоровой и сильной, согласно воображению Измайлова, была вся нация. «В старину.. едва ли не каждая молодая женщина, — свидетельствовал он, — была красавицей: ибо юность и красота, требующие полного развития для совершенства их цвета, зрели на свободе и распускались во время со всею силою природы. Так и мужчины были гораздо статнее и красивее»<sup>121</sup>.

<sup>119</sup> Георги И.Г. Описание всех обитающих в Российском государстве народов из житейских обрядов, обыкновений, одежд, жилищ, упражнений, забав, вероисповеданий и других достопамятностей. Ч. 1–4. СПб., 1799. Ч. 4. С. 131.

<sup>120</sup> О русском старинном воспитании // *Патриот. Журнал воспитания*. М., 1804. Т. 2. Апрель. С. 9.

<sup>121</sup> Там же. С. 11.

Прошлое являлось основанием и аргументом для критики современного состояния вещей. Нега ослабила тела соотечественников. «Цвет красоты рано увядает; нежная томность заступает в лице место блестящей живости»<sup>122</sup>. «Видимое различие между Русскими одного времени и Русскими другого — есть, без сомнения, действие воспитания»<sup>123</sup>. Измайлов имел в виду культурные заимствования, давшие молодым дворянам плоды цивилизации и приучившее их к томности, мечтательности и удобствам жизни. В результате этого тела мужчин стали нежными и слабыми. «Храбрость есть, конечно, и ныне добродетель Русских; но усилия, предпринимаемые любовью к славе и отечеству, дорого стоят слабым людям нашего времени»<sup>124</sup>.

Тела современников-соотечественников обретали национальные коннотации: отклонившиеся от «нормы-здоровья» тела были уже не русскими, а европейскими. По мнению патриотов, они наглядно демонстрировали тенденцию: «нравственность» (то есть культура) российского дворянства перестает быть национальной, становясь всё более космополитичной. В этой связи сильное тело как репрезентант культуры виделось одновременно частью славного прошлого и желаемого будущего русской нации.

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 вневременной моральный кодекс, аналог благочестия и нравственности, физического и морального здоровья, а взамен обретали новомодный 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 вытекающими отсюда последствиями. При таком подходе остальные народы 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

<sup>122</sup> О русском старинном воспитании // Патриот. Журнал воспитания. М., 1804. Т. 2. Апрель. С. 11.

<sup>123</sup> Там же. С. 7.

<sup>124</sup> О русском старинном воспитании // Патриот. Журнал воспитания. М., 1804. Т. 2. Апрель. С. 9 примеч.

И. 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 «доброго гражданина». Во всяком случае еще в 1795 году 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...»<sup>125</sup>.

Несмотря на репрессии властей, инверсия и позже казалась современникам наиболее простым и универсальным способом социальной инженерии. 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.*]»<sup>126</sup>.

И всё бы хорошо, только гравюры Рота противоречили рассказу о русской нации Антоновского. Во-первых, они были этнографическими, и в этом качестве воспринимались так, как если бы детскими портретами был проиллюстрирован рассказ о взрослом человеке. В XVIII веке этнография считалась «нижней» частью истории. Ее высшей частью были письменные рассказы. Такой «высшей» историей обладали нации и государства, а народы только «низшей» историей, то есть этнографическими описаниями. Поэтому «политичные» народы описывались текстами без этнографических иллюстраций. Во-вторых, в гравюрах Рота «русские» не были выделены внутри визуального каталога народов Российской империи. Между тем для Антоновского они были ядром государства. В-третьих, в контраст этническим типажам Рота как маркерам определенной территории, в рассуждениях Антоновского «русский» не был локальным объектом, а «русскость» — неким продуктом воздействия на человека окружающей среды. В целом, благодаря вмешательству переводчика в текст, в издании 1799 года под одной обложкой оказались две конфликтующие версии «русскости» — этническая (Рота — Георги) и национальная (Антоновского).

<sup>125</sup> Записки М.И. Антоновского // Русский архив. 1885. Т. 1. Кн. 2; Вацура В.Э., Антоновский М.И. // Словарь русских писателей XVIII века. Вып. 1: А–И. Л., 1988. С. 35–37.

<sup>126</sup> Письмо Устина Веникова к издателям «Русского Вестника» от 22 декабря 1807 года из села Зипунова // Ростопчин Ф.В. Ох, французы! М., 1992. С. 156.

## Препринты ИГИТИ ГУ ВШЭ

### Серия WP6 «Гуманитарные исследования ИГИТИ»

1. Савельева И.М., Полетаев А.В. Функции истории. Препринт WP6/2003/01. М.: ГУ ВШЭ, 2003.
2. Дубин Б.В. Семантика, риторика и социальные функции «прошло-го»: к социологии советского и постсоветского исторического романа. Препринт WP6/2003/02. М.: ГУ ВШЭ, 2003.
3. Руткевич А.М. Психоаналитическое учение о символе и интерпретации. Препринт WP6/2003/03. М.: ГУ ВШЭ, 2003.
4. Андреев М.Л. Второе рождение нормативной поэтики. Препринт WP6/2003/04. М.: ГУ ВШЭ, 2003.
5. Самутина Н.В. Современное европейское кино и идея культуры («прошлого»). Препринт WP6/2003/05. М.: ГУ ВШЭ, 2003.
6. Савельева И.М., Полетаев А.В. История и интуиция: наследие романтиков. Препринт WP6/2003/06. М.: ГУ ВШЭ, 2003.
7. Репина Л.П. Культурная память и проблемы историописания (историографические заметки). Препринт WP6/2003/07. М.: ГУ ВШЭ, 2003.
8. Никс Н.Н. «Велик и благороден труд профессора» (Жизнь и деятельность московской профессуры второй половины XIX – начала XX вв.). Препринт WP6/2004/01. М.: ГУ ВШЭ, 2004.
9. Юревич А.В. Социогуманитарная наука в современной России: адаптация к социальному контексту. Препринт WP6/2004/02. М.: ГУ ВШЭ, 2004.
10. Андреев М.Л. Формы прошлого в классической европейской литературе. Препринт WP6/2004/03. М.: ГУ ВШЭ, 2004.
11. Фрумкина Р.М. Психолингвистика: что мы делаем, когда говорим и думаем. Препринт WP6/2004/04. М.: ГУ ВШЭ, 2004.
12. Филиппов А.Ф. Конструирование прошлого в процессе коммуникации: теоретическая логика социологического подхода. Препринт WP6/2004/05. М.: ГУ ВШЭ, 2004.
13. Руткевич А.М. Психоанализ и доктрина «исторической памяти». Препринт WP6/2004/06. М.: ГУ ВШЭ, 2004.
14. Савельева И.М., Полетаев А.В. Социальные представления о прошлом: типы и механизмы формирования. Препринт WP6/2004/07. М.: ГУ ВШЭ, 2004.
15. Савельева И.М., Полетаев А.В. Социальные представления о прошлом: источники и репрезентации. Препринт WP6/2005/01. М.: ГУ ВШЭ.
16. Капелюшников Р.И. Деконструируя Полањи (заметки на полях «Великой трансформации»). Препринт WP6/2005/02. М.: ГУ ВШЭ, 2005.

17. Ерусалимский К.Ю. История на посольской службе: дипломатия и память в России XVI века. Препринт WP6/2005/03. М.: ГУ ВШЭ, 2005.
18. Савельева И.М., Полетаев А.В. История и социальные науки. Препринт WP6/2005/04. М.: ГУ ВШЭ, 2005.
19. Зарецкий Ю.П. История европейского индивида: от Мишле и Буркхардта до Фуко и Гринблатта. Препринт WP6/2005/05. М.: ГУ ВШЭ, 2005.
20. Фрумкина Р.М. Культурно-историческая психология Выготского – Лурия. Препринт WP6/2006/01. М.: ГУ ВШЭ, 2006.
21. Полетаев А.В. Валовой внутренний продукт Российской Федерации в сопоставлении с Соединенными Штатами, 1960–2004 гг. Препринт WP6/2006/02. М.: ГУ ВШЭ, 2006.
22. Руткевич А.М. Прошлое историка. Препринт WP6/2006/03. М.: ГУ ВШЭ, 2006.
23. Савельева И.М., Полетаев А.В. Знают ли американцы историю? Ч. 1. Препринт WP6/2006/04. М.: ГУ ВШЭ, 2006.
24. Вахштайн В.С. «Неудобная классика» социологии XX века: творческое наследие Ирвинга Гофмана. Препринт WP6/2006/05. М.: ГУ ВШЭ, 2006.
25. Савельева И.М., Полетаев А.П. Знают ли американцы историю? Ч. 2. Препринт WP6/2006/06. М.: ГУ ВШЭ, 2006.
26. Зарецкий Ю.П. Зачем писать это? (Послание римского папы турецкому султану). Препринт WP6/2006/07. М.: ГУ ВШЭ, 2006.
27. Самутина Н.В. Идеология ностальгии: проблема прошлого в современном европейском кино. Препринт WP6/2007/01. М.: ГУ ВШЭ, 2007.
28. Руткевич А.М. Времена идеологов: Философия истории «консервативной революции». Препринт WP6/2007/02. М.: ГУ ВШЭ, 2007.
29. Юревич А.В. Психология революций. Препринт WP6/2007/03. М.: ГУ ВШЭ, 2007.
30. Каменский А.Б. Подданство, лояльность, патриотизм в имперском дискурсе России XVIII в.: исследовательские проблемы. Препринт WP6/2007/04. М.: ГУ ВШЭ, 2007.
31. Самутина Н.В. «Cult Camp Classics»: специфика нормативности и стратегии зрительского восприятия в кинематографе. Препринт WP6/2008/01. М.: ГУ ВШЭ, 2008.
32. Свешников А.В., Степанов Б.Е. Исторические альманахи «Одиссей», «Казус», «Диалог со временем»: поиски моделей научной коммуникации. Препринт WP6/2008/02. М.: ГУ ВШЭ, 2008.
33. Андреев М.Л. Никколо Макьявелли в культуре Возрождения. Препринт WP6/2008/03. М.: ГУ ВШЭ, 2008.

*Препринт WP6/2008/04*  
*Серия WP6*  
*Гуманитарные исследования*

Е.А. Вишленкова

**Визуальная антропология империи,  
или «увидеть русского дано не каждому»**

Публикуется в авторской редакции

Выпускающий редактор *А.В. Заиченко*  
Технический редактор *Ю.Н. Петрина*

ЛР № 020832 от 15 октября 1993 г.  
Отпечатано в типографии ГУ ВШЭ с представленного оригинал-макета.  
Формат 60×84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага офсетная. Тираж 150 экз. Уч.-изд. л. 3,8.  
Усл. печ. л. 3,25. Заказ № . Изд. № 864.

ГУ ВШЭ. 125319, Москва, Кочновский проезд, 3  
Типография ГУ ВШЭ. 125319, Москва, Кочновский проезд, 3  
Тел.: (495) 772-95-71; 772-95-73