

Е. А. ВИШЛЕНКОВА

«РУССКИЙ НАРОД» – «ПРАВОСЛАВНЫЙ НАРОД»? ГРАФИЧЕСКИЕ ВЕРСИИ XVIII – ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКА

В центре внимания автора – соотношение этнического, национального и имперского в пространстве «визуального народоведения» Российской империи XVIII – первой четверти XIX в. Представлены результаты, полученные в ходе деконструкции графических репрезентаций, структурирующих человеческое разнообразие империи.

Ключевые слова: «русский народ», империя, православие, визуальные образы.

В изучении «визуального народоведения» есть два взаимосвязанных сюжета. С одной стороны, внимание сфокусируется на интеллектуальных продуктах, репрезентирующих социальный и этнический мир империи, конструирующих представление современников об их структуре и свойствах. В этой связи я анализирую визуальные послания, запущенные в массовую культуру, их коммуникативные и мобилизационные возможности, стремлюсь выявить категориальную и дискурсивную матрицу визуального языка. С другой стороны, это попытка осмыслить человека до-фотографической эпохи в истории отечественного национализма сквозь призму его визуальной культуры, проследить участие его зрения и воображения в порождении национальной и имперской самости. При этом меня интересует процесс самоотождествления подданного с конструктами, созданными изобразительными (графическими, по классификации Дж. Митчелл) текстами (картинами, книжными иллюстрациями, медалями, карикатурами, лубками, скульптурами, декорациями, зрелищами, архитектурой, расписной посудой и т.д.). Исходное допущение состоит в том, что из этих визуальных текстов можно экстрагировать циркулировавшие в среде отечественных интеллектуалов представления о наличии связи между православной традицией и категорией «русский народ». Вовлеченная в процесс европеизации, Россия включилась в производство самоописания, внутри которого создавались знаки позитивной идентичности империи. Чтобы считаться «цивилизованной», страна в понимании западноевропейских интеллектуалов того времени должна быть рационально познанной и объясненной в универсальных категориях. Однако механическое перенесение понятий и концептов европейской науки на локальный «материал» породило известные трудности¹.

¹ См.: Живов. 1996; Земскова. 2002; Каменский. 2006; Козлов. 1999; Марасинова. 2004; Ширле. 2008; Die Interdisziplinarität der Begriffsgeschichte...; Russische Begriffsgeschichte...; Исторические понятия и политические идеи...; Schierle. 2004.

Процесс присвоения этих понятий сопровождался непониманием, разночтением и приводил к непредсказуемым семантическим последствиям, а потому показать империю как часть европейского мира посредством конвенционально признанных визуальных образов современникам нередко было проще, чем доказывать это посредством семантически неустойчивых вербальных категорий.

Процесс порождения идентификационных текстов не был обезличенным. Сознательная, а иногда и произвольная инициатива шла из разных источников, что отразилось на многообразии возникших форм и их смешанной семантике. Одним из крупных заказчиков и авторитетных ценителей такого рода произведений была верховная власть, стимулировавшая производство знания об империи². Управление взглядом и знанием усиливало властные ресурсы, позволяло присваивать «вновь открытые для цивилизации земли», а также творить иную реальность.

Другим стимулом к созданию народного портрета империи был потребительский интерес и коммерческий спрос на соответствующую художественную продукцию. Зритель второй половины XVIII в. желал увидеть многообразие мира, насладиться его экзотикой, постигнуть неведомую логику природного творения. Соответственно, от визуального народоведения ждали не столько документализма, сколько развлечения и объяснения, в том числе показа опасных для цивилизации зон.

Объяснительная функция графического рисунка еще более усилилась в контексте становления в России конца XVIII в. национализирующего дискурса. Тогда в публицистических статьях и неформальных интеллектуальных объединениях обсуждался вопрос о возможности показа империи как русского государства, о специфике «русского взгляда» на неё, о том, как изображать «русский народ». Озвученные желания стимулировали вовлеченных в это художников на поиск новых и перекодирование старых художественных практик.

«Русские народы» или отдельный «русский народ»?

Для создания художественной проекции Российской империи академические естествоиспытатели привлекали в экспедиции рисовальщиков, которые фиксировали границы между встречающимися на их пути народами. Большинство делало это по аналогии с социальным миром: через костюмы, элементы традиционной одежды, декоративные аксессуары, атрибуты труда и повседневной жизни. Сделать это применительно к социальным стратам было довольно легко, что видно по гравюрам

² Её заинтересованность я объясняю посредством теории «паноптического режима властвования» М. Фуко. См.: *Foucault*. 1991.

А. Дальштейна, показавшего Москву и Петербург как совокупность жителей в костюмах дворян, торговцев, ремесленников, простолюдинов³.

Когда же потребовалось показать империю в целом, то её пространственная протяженность также стала передаваться рисовальщиками через человеческое разнообразие. Множество населяющих страну народов художник показывал в виде галереи экзотических костюмов. Изданная версия такого альбома или сюита гравюр представляла взору зрителя как коллективный продукт, в котором соединялись физические наблюдения путешественника, впечатления посетителя Кунсткамеры, сведения, накопленные естествоиспытателями, бытующие этнические стереотипы, творческое воображение художника и западноевропейские художественные конвенции для изображения племен. Так, четыре монохромные гравюры, часто воспроизводимые в изданиях второй половины XVIII в. (камчадал в зимнем и летнем платье, а также камчадалки с детьми в простом и летнем платье), были сделаны по зарисовкам участника экспедиции 1732-1743 гг. И.Х. Беркхана, рисунки с них выполнил И. Э. Гриммель, а гравировал их И. А. Соколов в Гравировальной палате Академии наук уже в 1754-1755 гг.⁴ Участие в создании костюмного образа разных людей, их вмешательство в визуальный текст и различия интерпретаций весьма заметны при сопоставлении оригинальной зарисовки, «беловой» версии рисунка, гравированного отпечатка и расцвеченных экземпляров, поступивших в продажу.

Экспедиционные художники и покупатели костюмных гравюр в России, несомненно, знали образы народов и племен, изданные в Западной Европе. В созданных на основе экспедиционных рисунков И. Георги⁵, И. В. Люрсениуса, И. Х. Буркана, И. К. Деккера гравюрах и в иллюстрациях к «Описанию земли Камчатки» С. П. Крашенинникова⁶ российские народы выглядят так же, как туземцы и дикари в гравюрах, сделанных по зарисовкам Д. Веббера и иллюстрирующих путевой журнал Дж. Кука. Независимо от идентификационных подписей, они демонстрировали зрителю набор вещей, приписанных тому или иному народу. При этом постановка, позы, взгляд самих обладателей этих маркеров выдают в них объекты, данные зрителю для наблюдения и изучения.

В 1770-е гг. график Х. Рот осуществил рискованное предприятие. Он собрал воедино известные ему гравюры и рисунки с «русскими народами», дорисовал некоторые типажи по костюмам, хранящимся в Кунст-

³ Dahlstein. 1755.

⁴ Жабрѣва. www.rba.ru/or/comitet/12/mag7/2.pdf. С. 2.

⁵ Georgi. 1775.

⁶ Крашенинников. 1949.

камере, и выпустил иллюстрированный журнал «Открываемая Россия»⁷. Заглавие и подписи к раскрашенным от руки самим Ротом оттискам были сделаны на русском, немецком и французском языках, что отражало адрес потенциальной аудитории – европейские и российские элиты.

При стилистическом разнообразии графических и материальных источников, Рот подчинил все созданные этнические образы единой интерпретации. В качестве композиционной основы он использовал метод типификации, характерный для «городских криков». В его версии империя предстала своего рода «музеем фигур». Каждый лист издания заполнен гравюрой с однофигурной сценой и письменным указанием имени персонажа и его географической приписки. В целом, в данной художественной коллекции преобладают жители пограничных (западных, северных и восточных) регионов Российской империи. Само по себе это свидетельство зависимости проекта от направления академических экспедиций и геополитических интересов верховной власти.

Подобно художникам-путешественникам, Рот тщательно прописал костюм и орудия занятий каждого персонажа, при этом явно не были важны лицо и контекст природного окружения: фигуры разнятся лишь чертами, делящими мир на «восточные» и «европейские» народы. У них универсальные театральные позы. Специфика народа в проекте Рота приписана не людям, а вещам. Это отражало современную культуру видения мира. Костюм указывал на социальную роль, родо-племенную принадлежность, идейное и эстетическое содержание человека, его смена меняла идентичность личности. Поэтому именно костюмы, а также предметы труда и быта как визуальный признак народа и рассматривал любопытный зритель альбома «Открываемая Россия». Стратегия обобщения и технология производства костюмных гравюр подразумевали признание равенства народов, показывали их однопорядковыми элементами имперского разнообразия. Примечательно, что здесь не оказалось «русских» и «татар» как самостоятельных общностей.

В «Открываемой России» есть образы «калужского купца», «валдайской девки», «донского казака», есть гравюры «тюменский татарин», «крымская татарка», «казанские татары». Но зритель вряд ли мог самостоятельно соединить их в единую группу, которой они стали в сознании людей XIX в. Наличие у жителей, вошедших впоследствии в эти категории, различных вариантов этнического костюма⁸ побуждало художника изображать каждый известный ему костюм как самостоятельный народ.

⁷ Издание прекратилось в 1775 г. См.: Соловьев. 1907. С. 426.

⁸ Молотова, Соснина. 1984. С. 7.

Так появились «калужцы», «валдайцы», «российский крестьянин» и «купцы». Только силой этнографического письма они могли быть объединены в единый комплекс. Это сделал естествоиспытатель И. Георги, написавший справочные комментарии к данным гравюрам⁹. Вышедший отдельным изданием иллюстрированный трактат закрепил в исторической памяти авторство костюмных образов за Георги.

То же стремление объединить локальные костюмы в единый народ посредством введения разных костюмных образов внутрь объяснительного текста обнаруживается в Лейпцигской энциклопедии народов России¹⁰. Кажется, что спустя четверть столетия художник Х. Г. Гейслер и автор текста Ф. Хемпель решили повторить опыт Рота-Георги: в обоих изданиях визуальные образы служили провокацией для создания текста. Отличие же обнаруживается в новой концептуальной установке. Читателю было обещано, что в книге он обнаружит знание не о внешности, а о *характере* «русских народов». Такая ориентация подвигла отказаться от их классификации по языковым и территориальным признакам. В Лейпцигском издании движение читателя по империи идет с северо-запада (от финнов) на восток (к чукчам), что соответствует логике пространственного путешествия, а не научной таксономии.

Несмотря на то, что данное издание появилось на немецком языке, под гравюрами стоят идентификационные подписи на трех языках – русском, немецком и французском. Их композиция состоит из пар: мужская–женская или вид спереди–вид сзади, и лишь иногда два этнически разных «костюма» соединены в общую сцену. Все типажи представлены без фона и рамки, лица и позы условны, так что внимание зрителя сосредоточено на деталях одежды и предметах быта.

Раздел «Russen» («Русские») самый обширный (не одна-две страницы как в остальных случаях, а 16) и сопровождается семью иллюстрациями: «Российский крестьянин. Крестьянка», «Русская мещанка в зимнем уборе и русская крестьянка в зимнем уборе», «Русский купец и его жена», «Русская купчиха из Ярославля и Русская крестьянка из Тулы», «Русская баба в Арзамасе и русская баба в Пензе», «Белорус и белоруска», «Русский монах и русский поп». Так гравюры очертили визуальные границы «русского» локуса в империи. Образы православного духовенства получили в нем амбивалентный статус. С одной стороны, они были частью социального мира Российской империи, а с другой, их введение в раздел «Русские» придало им этнический оттенок, какового они не

⁹ *Georgi*. 1776–1780.

¹⁰ *Hempel, Geissler*. 1803.

имели в отечественном сознании того времени. Православное священство мыслило себя в универсалистских надэтнических категориях.

Выделение и показ «русского народа» как единой группы произошло в связи с заказом верховной власти на репрезентацию идеально-го подданного империи, а также с увлечением отечественных элит крестьянской темой. С одной стороны, императрицы Елизавета Петровна и ее наследница Екатерина II желали легитимировать свою власть ссылками на «русское происхождение», репрезентировали себя в качестве «русских цариц», подчеркивая политическую и культурную значимость этого фактора¹¹. 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. В связи с этим следовало показать привлекательный образ воспитуемого. С другой стороны, усилившийся трансфер западноевропейских эстетических идей и увлечений привнес пасторальную тематику в декорацию аристократических особняков и поместий, сделал её неизменным участником театральных постановок и дворцовых инсценировок. Придворные залы наполнились шорохом «русских платьев» фрейлин, а «горки» и шкафы – расписными пастушками, миловидными крестьянками и даже образами калек и нищих на поверхности фарфоровых шкатулок и табакерок¹². Аристократки в кокошниках и сарафанах позировали художникам, а переводные пьесы склонялись на «русский лад»¹³, вынуждая декораторов искать средства для выражения «народной русскости».

Поскольку в XVIII в. 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 и 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.

Больше других Екатерине II понравилась версия, предложенная ей Ж. Лепренсом. Он приехал в Россию вместе с группой художников, приглашенных И. Шуваловым на службу во вновь открытую Академию ху-

¹¹ Уортман. 2002. С. 154.

¹² Тройницкий. 1913. С. 23.

¹³ Берков. 1950; Рак. 1998. С. 100.

дожеств. Успешный и обласканный императрицей, молодой француз 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». Тогда православные священники представлялись Лепренсу той самой экзотикой, которая интересовала его соотечественников в России. Позже его внимание привлекли российские народы. В рисовальных альбомах Лепренса и ранее встречались образы «польского янычара», «финской женщины», «чувашки», «мордовки», «татар», но чем больше художник погружался во внутреннюю жизнь империи, тем больше появлялось у него рисунков, посвященных «русским». В гравюрах Лепренса 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 рутинной жизни. Собранные воедино данные гравюры представили зрителю хронику русской повседневности.

Для этого художник создал единую композицию из костюмного образа и жанровой сцены. Во второй половине столетия крестьянские образы «в стиле Вагто» активно импортировались в отечественную визуальную культуру. В рисунках Лепренса «русскость» и «нерусскость» воплощены в театральные сценки: «прогулка», «строительство дома», «застолье», «игры», «танцы». В созданных на их основе гравюрах категория «народ» предстала как набор характерных сюжетов-действий. Сам по себе их поиск привел художника, а потом и зрителей к наблюдениям за традиционной (прежде всего, сельской) культурой людей, причисляемых на разных основаниях к «русским». В контексте этих наблюдений православная идентичность стала использоваться как один из идентификационных признаков. Лепренсовские типажи молятся, отпевают умерших, стоят на фоне православных храмов, в интерьере церкви, живут среди икон с нательными православными крестами.

По-видимому, его взгляд на «русскость» соответствовал не только рациональному желанию императрицы, но и эмоциональным настроениям российских интеллектуалов, их представлениям о специфике русской культуры. Впрочем, они не были безусловными. Х. Ян выделил, по крайней мере, два различных понимания русского характера, которые

зародились в среде российских элит второй половины XVIII в. 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»¹⁴. Видимо, в этом случае Х. Ян имел в виду то, 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.

В отличие от гравюр А. Дальштейна и Х. 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 стран – голландских пейзажей, французских аристократов, немецких бюргеров и т.д. В любом случае 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 наблюдателя¹⁵. 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 народного образа 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 присутствуют в нем как лишенная оценок констатация.

¹⁴ Jahn. 2004. P. 56.

¹⁵ Barkhatova. 2004. P. 75.

Рассказать о народе как о типе культуры было легко, когда речь шла о малоизвестном и однородном сообществе. Относительно же «русских» художник оказывался в ситуации выбора. Во-первых, какие локальные общества и культуры в неё включать? Во-вторых, заказ верховной власти на эту тему был несвободен от желания улучшить имперскую реальность. Российскую власть интересовали не столько реальные традиции и прошлое подвластной страны, сколько «русскость», понимаемая как некий желаемый просветительский продукт и будущая культура империи. Поэтому монархи тщательно отбирали, *что* можно и нужно видеть подданным и иностранцам, определяли, *что* есть красиво. В понимании Екатерины II, ставшей собственным примером утверждать новую модель достоинства, благородный человек (в отличие от «подлого народа») связан самоограничениями: он обладает физическим изяществом, духовной утонченностью и интеллектуальной цивилизованностью¹⁶. Визуализация идеального подданного подразумевала показ здорового стройного тела как проявления красоты души, поэтому в качестве репрезентантов русского народа в бытописательской графике появились образы молодых, веселых, опрятных, с хорошими манерами подданных «сельского состояния». Такими «русские крестьяне» предстали в рисунках Лепренса. Разошедшиеся массовыми по тем временам тиражами, гравюры принесли хороший доход автору и привнесли новую тему в европейское искусство. После него изображение «народных нравов» стало «общим местом» в отечественной графике. Визуальное народоведение империи распалось на рассказы о ритуалах и повседневности отдельных этнических групп. Любительские рисунки Барбиша прекрасно отражают новую практику видения и изложения обретенного знания¹⁷.

Экзотизация русских

Утверждавшаяся в визуальном народоведении жанровость позволила «оживить» костюмы и приписать народам «характерные черты» – мыслившиеся неизменными культурно-психологические признаки. Благодаря этому у художника появилась возможность опосредованно, но вполне четко выразить отношение к типу политического правления в России (связь между «народным духом» и политическим строем в просветительской философии) и к культуре ее отдельных народов. Таким образом восполнялись пропущенные строки в таблице с описанием «ка-

¹⁶ Уортман. 2002. С. 181-182.

¹⁷ Видимо, с его акварелей не были сделаны гравюры. Они не публиковались и ныне хранятся в собрании Государственного Эрмитажа (Барбиш. Альбом рисунков «Киргизия. Обычай». 1793).

честв знатнейших европейских народов»¹⁸. Народов России в ней еще не было: их «качества» предстояло выявить и стереотипизировать. Социальный заказ на это объясняется активным вхождением Российской империи в европейскую политику и необходимостью сформировать отношение европейских обывателей к её народам.

В период наполеоновских войн, британские и французские графики внесли свой вклад в борьбу с Россией испытанными колониальными средствами – создавая образы дикарей и варваров. Значительную часть гравюр такого рода они создали на основе оригинальных рисунков и изданных гравюр Х. Г. Гейслера, художника много лет проведенного в путешествиях по просторам империи. Большой резонанс в Европе вызвали его многочисленные альбомы с тематическими зарисовками игровых и бытовых сцен¹⁹. Примечательно, что для «русских сцен» художник предпочитал использовать образ купца. По всей видимости, для Гейслера «русские» не являлись синонимом «крестьяне». Все участники его сюиты – степенные молодые мужчины с небольшими аккуратными бородками, обутые в сапоги и одетые в длинный сюртук и широкополую шляпу. Они разного роста, но одного возраста и с удивительно похожими друг на друга лицами. Внимание художника сосредоточено не на теле и лице персонажа, и даже не на костюме (то есть на выявлении отличий), а на передаче характера действия. И поскольку ему было важно показать специфику форм повседневной жизни, то его образы играют инструментальную роль означающих.

Композиционное решение Гейслеровских образов побуждало зрителя занять по отношению к ним позицию исследователя. Кажется, что художник предлагал их как источник информации или предмет для размышления. Соответственно, к зрителю персонаж обращался косвенно. Гейслеровские типажи редко смотрят в глаза зрителю, а когда делают это, то, как правило, с большой дистанции, значительно нейтрализующей силу воздействия их взгляда. Эффект «остранения» еще более усиливается в тех рисунках, в композиции которых присутствует фигура художника. Он изображен в форменном мундире, своей цветовой лаконичностью подчеркивающим варварское многоцветье народных одежд. Его образ неизменно занимает место между изображаемыми «костюма-

¹⁸ На русском языке она много раз издавалась в XVIII – начале XIX в. в «Письмовнике»: Курганов. 1769.

¹⁹ *Geissler*. 1803b; 1805a; 1805b; 1811. Кроме того, его гравюры изданы в следующих публикациях: *Geissler*. 1803a; 1804; 1794.

ми» и зрителем, стоя спиной к последнему и фокусируя его любопытствующий взгляд («Гейслер, рисующий татарскую девушку», 1793 г.).

Вторую особенность гейслеровской интерпретации выделила искусствовед Н. Гончарова: его типажные сцены «не свободны от гротеска»²⁰. Примечательно, что ирония художника имеет разные оттенки применительно к «русским» и «нерусским» «костюмам». Экзотичность «нерусских» передавалась художником через едва уловимые искажения в пропорциях тел и необычные позы персонажей. Данная стратегия отчуждения была хорошо известна в западноевропейской колониальной графике. Художник знал, что поскольку зритель склонен «мерить» мир своим телом, то отступления от нормы воспринимаются как знак внутренней «порчи» персонажа и даже как признак нежизнеспособности. Оголенность, татуировка на голом теле, сидение на земле, широко расставленные колени, вывернутые руки, босые ноги, неопрятность костюма и даже его яркая расцветка – все это для просвещенного зрителя конца XVIII в. было маркером очевидной «нецивилизованности».

Гротеск в восприятии «русских» образов порождался не телами, а жанровыми сценами, в которых они участвуют. Изображение народа в контексте православных ритуалов, детских игр или наказаний в конце XVIII века служило указателем его низкого места на цивилизационной шкале. Согласно идеям Просвещения, обыденная и религиозная вера – это набор предрассудков, которые изживают себя по мере взросления человечества²¹. В связи с этим колониальные художники любили изображать племена во время исполнения религиозного обряда.

Визуальной стратегией отчуждения художник передавал культурную инаковость российских народов. Но грань между интерпретацией «другого» как «иногo» и как «плохого» (когда «иначе» приравнивается к «хуже») вообще довольно тонкая, к тому же возможность такой трансформации заложена в самой природе зрительского восприятия. Применительно к русским персонажам, перефразируя Лепренсовское визуальное утверждение, Гейслер мог бы сказать: «Да, они живут по-русски, и это есть варварство». Еще более жесткая тактика экзотизация была использована британскими путешественниками Р. К. Портером и Э. Д. Кларком²². Иллюстрирующие их тексты типажи изображены либо подобно заморским племенам (с босыми ногами, непокрытыми волосами, странными позами, с шаржированными лицами), либо как часть

²⁰ Гончарова, Корнеев. 1987. С. 65.

²¹ Лекторский. 2007. С. 15.

²² Porter. 1809; Clarke. 1810–1816.

фауны (с детенышами/детьми на руках), или в качестве манекенов для репрезентации необычного социального/исторического костюма.

«Русский центр» и «нерусская периферия» империи описаны Портером в двух разных томах. Основными героями иллюстраций первого тома являются русские социальные типажи: православные священники, монахи, казаки, гвардейцы, няни, дворяне, торговцы, извозчики. На протяжении всего рассказа о них Портер в разных вариациях возвращался к мысли об отсталости России во временном континууме, что позволяло говорить о диком образе жизни ее населения. Примечательно, что часть иллюстраций (например, воспроизводившие гравюры Лепренса) не подтверждали этих утверждений. Однако, конфликта между текстом и образом здесь не произошло благодаря успешной текстуальной стратегии автора. Демонстрируя внешне привлекательный образ и разоблачая его в вербальном описании, Портер объяснял соотечественникам, что применительно к России зрение обманчиво. Оно подводит европейца и загоняет его в ловушку. Суть русской культуры в том, что она внешне имитирует «европейскость», таковой не являясь. И в этом отношении она особенно опасна для цивилизации.

Использованный в разного рода изданиях, данный прием породил у европейского читателя стойкое убеждение, что внешность русских, а потому и визуальные впечатления путешественников обманчивы. Ссылаясь на это, Астольф де Кюстин в 1830-е гг. уверенно писал: «Нравы русских, вопреки всем претензиям этого полуварварского племени, еще очень жестоки и надолго останутся жестокими. Ведь немногим больше ста лет тому назад они были настоящими татарами. И под внешним лоском европейской элегантности большинство этих выскочек цивилизации сохранило медвежью шкуру – они лишь надели ее мехом внутрь. Но достаточно их чуть-чуть поскрести и вы увидите, как шерсть вылезает наружу и топорщится»²³. Таким образом, современники убеждались – чтобы узнать «русскость», недостаточно увидеть «русских», их надо еще и «поскрести», чтобы обнаружить второй слой или подкладку.

Доктор Кларк усилил найденную Портером практику жесткой привязки «картинки» и текста, а также перекодирования изображения посредством вербальных комментариев. В нескольких оригинальных рисунках он использовал физиогномические конвенции для лицевого приписки персонажу культурно-психологических свойств («Девочка калмычка»). Впоследствии эти знаки были концептуализированы в двух разножанровых образах Российской империи во французской энцикло-

²³ Кюстин. 1990. С. 182.

педии М. де ла Бретона²⁴. Один из них в аллегорической форме описывает место России между восточной (мусульманской) и европейской (христианской) цивилизациями. На гравюре неизвестного художника две статные и величавые женщины сидят в античных позах на кушетке и смотрят на девочку-подростка, стоящую перед ними (спиной к зрителю). Примечательно, что девочка с почтением обращается к христианскому наследию, имея за спиной мусульманскую традицию. Так, языком графической аллегии визуализировалась христианская идентификация русских как смешанная или «нечистая». Данное впечатление усилено антропологическим портретом империи, составленным из шаржированных лиц казака, калмыка, южно- и северо-русского типажей. Евразийская «физиогномия» России была помещена на обложку издания.

Зарубежная росика травмировала чувства просвещенных россиян, побуждая их к участию в сотворении образов русского народа и портрета Российской империи. Недовольство имеющимися графическими образами обосновывалось некомпетентностью или намеренной предвзятостью их создателей. Как правило, уверяли публицисты, записки и рисунки иностранных путешественников – это коллекция смехотворных казусов, небылиц и анекдотов²⁵. Как всегда в таких случаях самым сильным аргументом «против» было указание на незнание иностранным путешественником русского языка и на его снобизм.

Русский народ как культурная нация

Сегодня объяснять экзотизацию иностранным происхождением художника было бы анахроничным упрощением. Во-первых, у приезжих графиков было много российских подражателей, а во-вторых, например, британский график Д. А. Аткинсон, работавший в том же жанре, добился иного зрительского эффекта. Дело, видимо, в априорной установке автора. Как ясно из сопроводительного текста к гравюрам, он, в отличие от Гейслера, стремился не раздать народам России характеристики-оценки, а показать «русский народ» как тип культуры и был убежден в ее европейском характере. В его сюите тоже есть сцены христианской жизни (венчание, отпевание), но здесь они служат пространством для показа культуры чувств «русского народа» (любви и горя). Характерно, что их участниками у Аткинсона являются дворяне.

Вслед за Лепренсом Аткинсон выделял «русских» из совокупности российских народов. В предисловии к альбому он признавался, что сделал это намеренно, стремясь показать европейцам большую и сильную

²⁴ Breton de La Martiniere. 1813.

²⁵ Особенно досталось за это доктору Э. Кларку. См.: *Svinine*. 1814. P. ii.

нацию, которая им не известна. Поэтому приоритетными для него были не детали костюма, а «верность представления», «живое изображение действий, выражений, характеров». И по признанию современных искусствоведов, «в рамках жанра художнику это удалось»²⁶. Развивая в себе способность ценить оригинальность Другого, британский художник помогал этому Другому обретать её. Такая установка давала возможность не только для терпимости, но и для солидарности, для ответственности за неповторимость «русских». «Нерусские» типажи (как правило, кочевые народы) в его рисунках играли роль культурного фона, на котором становилась очевидной «европейскость» (а следовательно, цивилизованность) главного персонажа. Пространством проявлений национального характера русских Аткинсон считал следующие ситуации: мытьё в бане, свадебный обряд, похороны, наказания, специфические городские и сельские занятия, охота, передвижения на повозках, церковный и повседневный быт, развлечения (игры, танцы, драки). Таким образом, для него это своего рода хронотоп «русскости».

Гравюры Аткинсона были изданы в Лондоне в виде дорогостоящего издания с золотым обрезом. Массовому зрителю его композиции стали известны через копии А. Г. Убигана, сделанные в 1830-е годы. В его версии участниками православных ритуалов стали не дворяне, а социальные низы. Это обстоятельство не однажды ставило в тупик организаторов выставок. Как выяснилось в ходе моего исследования, замысел «опрошения» исходил не от французского рисовальщика. Он воспроизвёл данные сюжеты по одноимённым гравюрам Е. Корнеева, вышедшим в 1812 г. в Париже и мало известным массовому потребителю²⁷.

Для Корнеева, вовлечённого в обсуждение проблемы национальной идентичности, христианская суть русского крестьянина была принципиальной. Воспитанник исторического класса Академии художеств, участник интеллектуальных объединений патриотического характера, он сознательно искал художественные средства для солидарности соотечественников. В результате его работа оказалась сосредоточенной на телесности. В рисунках Корнеева «русский народ» обрел амбивалентное тело: в костюмных сценах – это соответствующее крестьянской или фольклорной эстетике дородное тело, а в жанровых сценах – это соответствующее западноевропейским представлениям о красоте субтильное («дисциплинированное») тело. Но и в том, и в другом случаях крестьянские персонажи помещены в пространство цивилизации, то есть

²⁶ Пожарова. 2002. С. 8.

²⁷ Rechberg. 1812–1813.

европеизированной жизни: досуговых развлечений, христианских традиций, добротных домов и дорогих вещей. В этой связи в его сюите о русских появились образы старообрядцев, как символа «народной» (в контраст «церковной» или «обрядовой») православности.

В текстуальном пространстве того времени проблема «русскости» рассматривалась в связи с активизацией процесса самоидентификации элит, что потребовало от образованного меньшинства России переструктурирования собственной самости, введения в нее конструктов нации, национального образования, патриотизма, гражданственности, отечественной добродетели, славного прошлого и других составляющих глобального просветительского проекта. В связи с этим «русский» перестал быть «социальным другим» и воспринимался как часть самости.

Опровергнуть мифологию «дикой русскости» было трудно потому, что российские интеллектуалы почти не имели зафиксированных в письменных источниках исторических свидетельств. Их надо было либо найти, либо создать. Последние десятилетия XVIII века наполнены поисками «русского народного духа» в текстах прошлого: собирались и публиковались летописи, записывались пословицы, издавались сборники песен и сказок, скупались лубочные картинки. Опираясь на эти тексты, в дальнейшем выстраивалась позитивная отечественная традиция, а также осуществлялась её защита от альтернативных версий.

«Конструируя собственную самость в оппозиции к европейской идентичности, – пишет А. Дженкс, – русские элиты опирались на “привилегию отсталости”, используя крестьянские традиции, чтобы создать консервативную утопию, более аутентичную и древнюю, чем ее бездумная альтернатива на Западе»²⁸. Видимо, уже тогда стало утверждаться осознание, что просветительство и модернизация могут быть осуществлены не только на общеевропейской основе. Теперь «русскость» выступала внутренней заботой, которую и познать надо изнутри и использовать следует для внутренних нужд. «Почему же Русским не пристойно описывать нравственность Русских? – вопрошал автор статьи о народных пословицах. – Тут дело идет не о похвальбе, а о том, как силою отечественной нравственности двигать души и разумы. Кто же лучше Русских это выведает? *Душа душу знает*. Свои ближе к своим, и потому лучше Русских высмотрят, что для них полезно (курсив в тексте – Е. В.)»²⁹. Утверждалось представление, что приписываемая извне иден-

²⁸ Jenks. 2005. P. 21.

²⁹ О Русских пословицах... С.191.

тичность может служить лишь культурным вызовом и основанием для проверки собственных наблюдений³⁰.

Для понимания читательской рецепции фольклорного наследия и отношения интеллектуалов к данному пласту культуры важны их комментарии к изданиям и журнальные отклики. Когда в 1792 г. М. Попов опубликовал сборник народных песен «Русская эрата», он заявил об историческом значении фольклора как источника знаний о древних русских, о периоде их дохристианской жизни. А когда в 1805 г. А. Львов выпустил второе издание русских песен, он утверждал, что фольклор – это ключ к пониманию современного национального характера, дающий доступ к самой сердцевине «русскости». Однако фольклор не значил мертвого неприкосновенного запаса. В этой связи примечателен призыв Измайлова, обращенный к братьям по перу: «Во Франции множество стихов из комедий Мольеровых сделались пословицами; и у нас бы множество выразительных и кратких стихов вошли в общее употребление, есть ли бы мы более занимались своею Словесностью»³¹. Фольклор надо было не только сохранять, но и творить, соединяя опыт простого народа с плодами европейского просвещения. Так оформляется культурная миссия российских элит – адаптировать к традиционной культуре европейские понятия, и тем самым удобрять ее.

Уже сам факт выделения «русской традиции» вел к тому, что отныне нравы и обычаи представляли в виде некоего систематизированного рассказа или структуры, противопоставленной, с одной стороны, европеизированной культуре, а с другой – нравам «диких» народов империи. Н. Найт пришел к выводу, что после признания интеллектуалами за фольклором статуса живой традиции и части национального наследия, в русском обществе утвердилась идея народа как нации-культуры³². После этого понятие «народ» перестало быть ограничено тотальностью реальных субъектов. Соответственно, отныне народ как этническая группа не был только продуктом языка и обычаев. Это была вещь в себе – скорее создатель, нежели продукт. Вместе с тем, изучая простонародную культуру, российские интеллектуалы стали по-новому оценивать свою непохожесть с ней. И если ранее они однозначно оценивали это как положительное свойство, как более высокий уровень развития и просвещения,

³⁰ «Повествования иностранных вызывают только нас, чтобы мы лучше и основательнее занимались тем, что составляет запись сердец, душ и помышлений Русских». Там же. С.193.

³¹ Там же. С. 184-185.

³² Knight. 2000.

то теперь непохожесть осознавалась как искажение, отступление от естественного (национального) развития и даже как социальное предательство. В этом контексте заходили разговоры об особом «русском взгляде» на империю. Но в чем он мог выразиться: в сюжетах, в манере письма, в происхождении художника? К поиску ответов на эти вопросы интеллектуалов подталкивали ожидания соотечественников, которые полагали, что если русская нация (о которой обычно говорили лишь в контексте рассуждений о европейских нациях) реально существует, то ее можно увидеть, то есть зрительно определить её представителей. Они верили, что это можно сделать так же, как можно в толпе выделить взглядом дворянина или крестьянина. Для культурной ситуации России Нового времени характерно повышенное доверие к результатам наблюдения. Вследствие этого на рубеже веков столь популярными стали пограничные жанры – литературные «программы» для художников, иллюстрированные поэмы и рассказы, руководства к овладению техникой рисунка, статьи с описаниями произведений искусства. Во всех этих текстах приметно пристальное внимание к визуальным образам русского человека.

Вместе с тем, все эти проявления интереса к народному тогда еще не означали существования сформировавшегося национального дискурса или целенаправленного осуществления «национального проекта». Ни того, ни другого на рубеже веков не было. Однако явно проявлялось желание найти некий механизм или способ для создания либо имперского, либо иного единства в условиях ослабления конфессиональной идентификации. И на то, во что воплотилось это желание, оказывали влияние различные факторы, в том числе спор карамзинистов и шишководов о выразительных возможностях русского языка³³.

В предвоенное десятилетие полемика между ними и их приверженцами провела две культурные границы: «русский/славянский» и «русский/российский». В общих чертах для А. С. Шишкова, как и для Гейслера, «русскость» представлялась местным вариантом варварства. Полемист противопоставлял ей «славянскость» как знак элитарной культуры, древней традиции, как символ благородства и одновременно концепт, связанный с православной духовностью и мудростью³⁴. Из синтеза бытовой «русскости» и высокого «славянства», по мнению Шишкова, должна родиться «российскость»³⁵. Для его оппонента Н. М. Карамзина, «славянщизна» – архаизм, омертвевший канон церковной культуры, сдерживающий естественное развитие «русскости»,

³³ Лотман, Успенский. 1975; Гаспаров. 1999.

³⁴ Шишков. 1811.

³⁵ Шишков. 1804.

которую он считал живой практикой отечественной жизни³⁶. И хотя спор шел о вербальном языке, он затронул и визуальный. Пишущим на русские темы художникам предстояло решить: является ли русский славянином (и в этом качестве должен воплощать наследника славянского прошлого и славянский тип культуры), или локальным вариантом европейца. Ответы были разные. Один из них дала «карикатура 12-го года».

Верующий герой карикатуры 12-го года

Сейчас в распоряжении исследователей находятся около 200 листов, отложившихся в фондах изобразительных музеев и национальной библиотеки С.-Петербурга³⁷. За два века их существования многие карикатуры были изданы в специальных художественных альбомах и в качестве иллюстраций к следовательским публикациям, а также к учебной литературе. Они не раз появлялись перед взором разных поколений россиян, а сегодня составляют неотъемлемую часть национальной памяти. Благодаря им, и по сей день исторические представления россиян содержат иронично-шаржированный образ наполеоновского солдата (совокупного «европейца») и сказочно-величественный образ его победителя («русского человека» того времени).

Для российских интеллектуалов Александровской эпохи это был первый коллективный опыт создания политической карикатуры, и он сопряжен с проектом издания патриотического журнала «Сын Отечества». Его инициаторами были молодые петербургские литераторы С. Уваров, И. Тимковский, А. Оленин, А. Тургенев, Н. Греч (официальный редактор). С журналом сотрудничали В. А. Жуковский, К. Н. Батюшков, А. Х. Востоков, А. П. Куницын, Э. М. Арндт, И. С. Крылов³⁸. Подписавшийся на данное издание читатель находил в нем политические репортажи, литературные произведения, а в разделе «Смесь» читал короткие рассказы (анекдоты) о подвигах народных героев. Объявленный тираж «Сына Отечества» составлял 600 экземпляров. Но он сразу же оказался недостаточным. Н. Греч дважды увеличивал его вдвое, но и после этого все экземпляры были проданы.

Видимо, идея использовать властные ресурсы площадной речи и народных картинок возникла у столичных интеллектуалов спонтанно в критический момент войны, но она имела прецеденты в отечественной истории. Участники проекта хорошо помнили эффективность сатириче-

³⁶ Карамзин. 1984.

³⁷ Вишленкова. 2008.

³⁸ Исхакова. 2005. С. 527.

ских гравюр Екатерининской эпохи. Например, накануне издания указа о ликвидации монастырского землевладения по селам были разбросаны гравюры с изображением «челобитной калязинских монахов»: рисунок и рукопись, из которой он был изъят, посвящались разоблачению грехов монастырской братии³⁹. А правительственная кампания по оспопрививанию сопровождалась бесплатной раздачей крестьянам гравюры «Споры и похвальбы между рябыми от упрямства и гладкими от послушания родителей». Современники считали, что она реально «послужила к распространению между простым народом спасительного прививания корьюей оспы и к уничтожению закоснелых предрассудков»⁴⁰.

Военный опыт обращения к медиативным способностям «народного» визуального языка также оказался успешным: даже после сдачи Москвы и вопреки опасениям элит, «народ оставался спокоен; мысль о бессилии русской власти перевешивала ненависть к французам; особенно когда стали доходить известия о их безбожных деяниях в Москве и об оскорблении святыни»⁴¹. Действие эмоциональных рассказов о «бесчинствах басурман» оказалось эффективнее письменных призывов избегать паники и мародерства. Управление мыслями, чувствами, поступками неграмотного населения империи и было, по-видимому, основным намерением редакции: их адресата выдает тематика текстов, обилие в них слов и выражений простонародного языка. Молодые интеллектуалы творили мифологию народной войны: описывали сказочные подвиги, сочиняли походные песни и шуточные байки, привлекая для иллюстрации разговорные метафоры и рисунки с лубочными и народными образами⁴². Всем этим публикациям свойственны взволнованность, эмоциональность, вопросительно-восклицательные интонации, экспрессивная лексика и фразеология, что характерно для диалогов с равным партнером.

С журналом сотрудничали такие мастера графики как М. Богучаров, К. Зеленцов, И. Иванов, И. Тупылев, И. Терехов, Е. Корнеев, А. Венецианов, И. Шифляр, и лишь некоторые рисунки делали сами редакторы – художники-любители. Это коренным образом отличает российскую политическую карикатуру от британской, которую создавали люди, не имевшие специальной художественной подготовки⁴³. Как и литераторы, иллюстраторы широко пользовались освоенной еще в

³⁹ Голлербах. 2003. С. 45.

⁴⁰ Снегирев. 1822. С. 92.

⁴¹ Дмитриев. 1998. С. 85.

⁴² Это отличает графику и связанную с ней публицистику военного времени от литературы, которая говорила с читателем высоким стилем, насыщенным церковно-славянскими, библейскими и античными образами: Гаспаров. 1999.

⁴³ Pattern. 1983. P. 335.

XVIII в. практикой инверсии смысла текстов, взятых из иной культурной среды. Только теперь исходным материалом были не европейские рисунки, а фольклорные источники. Видимо, им пригодился опыт изучения народной культуры, обретенный в Вольном обществе любителей словесности, наук и художеств. Автор одной из первых статей о лубке сформулировал данную задачу следующим образом: «Может быть литография, усовершенствовав печатаемые донныне народные картинки и сказки, при содействии знающих и мыслящих людей будет способствовать просвещению народа столь удобным и простым способом»⁴⁴.

В результате таких переработок на страницах журнала появлялись героические эпосы. Часть из них в рукописном виде сохранилась в архивном фонде А. Н. Оленина⁴⁵. Часть из историй имела вполне реальную основу, заимствованную из сведений походной типографии Главного штаба или из писем офицеров⁴⁶. Но и тогда они стилизовались под народные былины или сказания, сопровождалась аля-лубочными иллюстрациями, что придавало нарративу необходимую реальность. Той же цели служило указание на имя фиктивного автора письма (свидетеля происшествия, якобы видевшего всё своими глазами).

Констатируя успешность опыта редакции «Сын Отечества», но опасаясь в условиях новой официальной идеологии говорить об этом открыто, И. Снегирев писал: «Кто знает, может быть сии картинки и описания, утешая и научая их [народ], удерживают от пороков и преступлений! Может быть оне также служили средством к распространению любви отечественной и полезных мнений, к возбуждению мужества и храбрости в народе, который тогда понимает, когда говорят ему его же языком, близким к сердцу»⁴⁷. Так о чем же хотели элиты говорить с народом на «его же языке»? А. И. Тургенев объяснил это П. А. Вяземскому в письме от 27 октября 1812 г.: «Назначение сего журнала – помещать всё, что может ободрить дух народа и познакомить его с самим собой»⁴⁸.

⁴⁴ [Троицкая] Русская народная галерея... С. 94.

⁴⁵ Отдел рукописей и редких книг Государственной публичной библиотеки. Ф. 542 «Оленины». Ед.хр.11. 40 лл. «Так, – сообщал Дмитриев, – распространился рассказ о Русском Сцеволе, о том, как старостиха Василиса перевязала пленных французов и привела на веревке к русскому начальству; как один казак победил нагайкой троих артиллеристов и отнял у них пушку, как голодные французы на требование хлеба услышали от старухи, что у нее осталась одна коза, и бросились со своими товарищами из деревни. Все это было ко времени и кстати и производило сильное действие». *Дмитриев*. 1998. С. 85.

⁴⁶ *Тартаковский*. 1962. С. 233-255; Полное собрание анекдотов...

⁴⁷ *Снегирев И.* 1822. С. 90-91.

⁴⁸ Остафьевский архив князей Вяземских. С. 8.

Сотрудничавшие с журналом художники тоже следовали этому правилу – объясняли своему зрителю, что происходит и какой он есть – «природный русский народ». Или показывали, каким он должен быть.

Для показа «русского народа» художники использовали несколько ключевых метафор («русский – это сильный богатырь», «русский – это любящий сын», «русский – благоразумный и добродетельный подданный»). Казалось бы, потребность в военной мобилизации, онтологизация границ «русскости» и «европейскости» должны были ввести в «русский проект» православную идентичность, но этого не произошло. «Русскость» в военных карикатурах прочно спаяна со славянским героическим прошлым и языческим представлением о поведенческой норме в условиях войны. Об этом свидетельствуют визуальные символы (элементы «славянского» костюма, заимствованного из исторических полотен, отнюдь не смиренное боевое настроение, участие стариков, детей и женщин в войне, принуждение врагов плясать и т.д.) и вербальные комментарии (фольклорные присказки, песни, балаганские шутки). А. Дженкс, изучавший творчество палехских иконописцев, объяснил данный феномен так: «Русское православие, ключевой маркер русской имперской идентичности, было само по себе продуктом импорта, заимствованием из универсальной христианской церкви, и оно было открыто для людей всех этносов»⁴⁹. Поэтому попытки считать церковь источником формирования национальной идентичности поставили перед отечественными интеллектуалами серьезные проблемы границ, отделяющих русских от других этнических групп. Кроме того, отсутствие среди визуальных метафор, циркулировавших в карикатуре 1812-го года тандема «русский-православный» я объясняю опасением редакции, что при введении маркеров конфессиональной идентичности появилась бы опасность разделить воюющих за Россию людей на «подлинных русских» и «не настоящих русских». К тому же военная мобилизация потребовала показа откровенного силового действия, приписанного мирному сельскому населению, что противоречило православной традиции означивания подвига. Не случайно в проповедях того времени война интерпретировалась как космогоническое противостояние, в которое человеку преступно вмешиваться⁵⁰.

В границы русской культуры карикатуристы включили набор добродетелей, а в пространство «не-культуры» вынесли отвергаемые моральные качества, приписанные её носителям-европейцам. Следуя пра-

⁴⁹ Jenks. 2005. P. 5.

⁵⁰ Парсамов. 2006.

вилам фольклора⁵¹, художник «награждал добродетель» (верующий русский народ) и «наказывал порок» (забывшего Бога и отбросившего христианскую мораль европейца), «усмирял гордость» (Наполеона и его генералов) и «возвышал смирение» (терпеливого русского мужика). В военных сатирических картинках враг всегда лучше вооружен, но русские быстрее, храбрее, сообразительнее. Подобно фольклорным персонажам, русский герой – это человек духа, который совершает поступки открыто, а его враги действуют трусливо и скрываясь. Это давало «русскому» больше, нежели противнику, прав на жизнь.

Итак, карикатура показала современникам «русскость» как альтернативный («европейскости») тип культуры, а «русский народ» как основанное на ней «многонародное» сообщество одинаково чувствующих и поступающих людей веры – без конфессиональных ограничений.

В послевоенные годы коммуникативное пространство национального видеодискурса распалось на несколько альтернативных версий.

1. В официальной версии бинарная оппозиция «русский–европеец» была заменена на более универсальное различие «власть–народ». При этом власть показана через сакральные знаки Богоизбранности, а народ воплощен в фольклорно-славянские образы. Тем самым, «русскость» была отнесена к временам церковного и духовного единства с Европой⁵².

2. Запущенное в массовую культуру визуальное послание интеллектуалов в «низовой культуре» опростилося. В лубочном и декоративно-прикладном производстве самым живучим и популярным оказался языческий образ «русского» как метафоры силы.

3. В национальный проект интеллектуалов вошли знаки православной идентификации «русского народа». Мирный «русский» предстает человеком православной этики жизни. Эта идентификация стала с одной стороны, результатом соединения западноевропейского представления о связи гражданской нации с конфессиональной традицией, а с другой – религиозного мистицизма, охватившего российские элиты в послевоенное десятилетие⁵³.

Несмотря на неустойчивость связи создаваемого концепта «русский народ» с православными маркерами, несомненным представляется уча-

⁵¹ «Нельзя не заметить того, что почти во всех Русских сказках (дошедших до нас по большей части искаженными) награждается добродетель и наказывается порок, смиряется гордость и возвышается смирение. В сих отношениях не лучше ли они многих романов, кружащих головы и развращающих сердце тысячам молодых людей обоего пола!» ([Троицкая] Русская народная галерея... С. 93)

⁵² Вишленкова. 2004.

⁵³ Вишленкова. 2002.

стие в национальном воображении его творцов их конфессионального опыта. Другое дело, что ни опыт, ни воображение не были гомогенными. Иконописный символизм и библейские метафоры послужили строительным материалом для визуального описания империи, а языческие символы и знаки легли в основу «фольклорно-русского» нарратива. Их вербализация была достигнута в недрах рождающейся искусствоведческой критики, сумевшей в 1820-е гг. генерализировать основные понятия национального мышления и определить критерии «русского» искусства⁵⁴. В контексте создания и утверждения национального художественного канона, в 1830-е гг. православная этика была тесно соположена с разработанным в публицистике концептом «народность».

БИБЛИОГРАФИЯ

- Берков П. Н.* Владимир Игнатьевич Лукин. М.–Л., 1950.
- Вишленкова Е. А.* Заботясь о душах подданных: религиозная политика в России первой четверти XIX века. Саратов, 2002.
- Вишленкова Е. А.* Сокровищница русского искусства: история создания (1780–1820-е годы). Препринт ГУ ВШЭ. Серия WP6. М., 2009. 63 с.
- Вишленкова Е. А.* Увидеть героя: создание образа русского народа в карикатуре 1812-го года // Декабристы: Актуальные проблемы и новые подходы / Ред. О. И. Киянская. М., 2008. С. 136–153.
- Вишленкова Е. А.* Утраченная версия войны и мира: символика Александровской эпохи // *Ab Imperio*. 2004. № 2. С. 171–210.
- Гаспаров Б. М.* Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. СПб., 1999.
- Голлербах Э.* История гравюры и литографии в России. М., 2003.
- Гончарова Н. Н., Корнеев Е. М.* Из истории русской графики начала XIX века. М., 1987.
- Дмитриев М.* Главы из воспоминаний моей жизни. М., 1998.
- Жабрѣва А. Э.* Изображение костюмов народов России в трудах ученых Петербургской Академии наук XVIII века // www.rba.ru/or/comitet/12/mag7/2.pdf.
- Живов В.* Язык и культура в России XVIII века. М., 1996.
- Земскова Е.* Русская рецепция немецких представлений о нации конца XVIII – начала XIX века: Дисс... к.и.н. М., 2002.
- Исторические понятия и политические идеи в России XVI–XX вв. СПб., 2006.
- Исхакова О. А.* Сын Отечества // *Общественная мысль России XVIII – начала XIX века: энциклопедия*. М., 2005.
- Каменский А. Б.* Подданство, лояльность, патриотизм в имперском дискурсе России XVIII в.: к постановке проблемы // *Ab Imperio*. 2006. № 4. С. 59–99.
- Карамзин Н. М.* Сочинения. Т. 2. Л., 1984.
- Козлов С.* «Гений языка» и «гений нации»: две категории XVII–XVIII веков // *Новое литературное обозрение*. 1999. С. 26–47.
- Крашенинников С. П.* Описание земли Камчатки. С приложением рапортов, донесений и других неопубликованных материалов. М., 1949 [1818].

⁵⁴ Вишленкова. 2009.

- Курганов Н. Российская универсальная грамматика, или Всеобщее письмословие, предлагающее легчайший способ основательного учения русскому языку с семью присовокуплениями разных учебных и полезнозабавных вещей. СПб., 1769.
- Кюстин, маркиз Астольф де. Николаевская Россия. La Russie en 1839. М., 1990.
- Лекторский В. А. Вера и знание в современной культуре // Вопросы истории. 2007. № 2.
- Лотман Ю., Успенский Б. Споры о языке в начале XIX века как факт русской культуры // Ученые записки Тартуского ун-та. 1975. Вып. 358. С. 168-254.
- Марасинова Е.Н. Самодержавие и дворянство (Begriffsgeschichte русского XVIII века) // Study Group on Eighteenth-Century Russia. Newsletter, 2004. № 32. P. 21-28.
- Молотова Л.Н., Соснина Н.Н. Русский народный костюм из Собрания Государственного музея этнографии народов России. Л., 1984. С. 7.
- О Русских пословицах (Второе письмо Старожилова) // Русский Вестник. 1809, № 8. Остафьевский архив князей Вяземских. Т. 1. СПб., 1899.
- Отдел рукописей и редких книг Государственной публичной библиотеки. Ф.542 «Оленины». Ед.хр.11 «Собрание разных происшествий, бывших в нынешней войне с французами». Мемуары [1812-1813]. 40 лл.
- Открываемая Россия, или Собрание одежд всех народов, в Российской империи обретающихся. СПб., 1774-1775.
- Парсамов В. С. Библейский нарратив войны 1812-1814 годов // История и повествование: Сб. ст. М., 2006. С. 100-121.
- Пожарова М. А. «Представь мне щеголя...»: Мода и костюм в России в гравюре XVIII века. М., 2002.
- Полное собрание анекдотов достопамятной войны россиян с французами. М., 1814.
- Рак В. Д. Русские литературные сборники и периодические издания второй половины XVIII века. М., 1998.
- Снегирев И. Русская народная галерея, или лубочные картинки // Отечественные Записки. 1822. Ч. XII.
- Соловьев Н. Русская книжная иллюстрация XVIII века // Старые годы. 1907, июль-сентябрь.
- Тартаковский А. Г. Из истории русской военной публицистики 1812 года // 1812 год. К столетию Отечественной войны. М., 1962. С. 233-255.
- [Троицкая] Русская народная галерея, или лубочные картинки // Отечественные Записки. 1822. № 30 (октябрь).
- Тройницкий С. Фарфоровые табакерки императорского Эрмитажа // Старые годы. 1913, декабрь.
- Уортман Р. С. Сценарии власти: Мифы и церемонии русской монархии от Петра Великого до смерти Николая I. Т. 1. М., 2002.
- Ширле И. Учение о духе и характере народов в русской культуре XVIII века // «Вводя нравы и обычаи Европейские в Европейском народе». М., 2008. С. 119-137.
- Шишков А. С. Рассуждение о старом и новом слоге российского языка. СПб., 1804.
- Шишков А. С. Рассуждение о красноречии Священного Писания. СПб., 1811.
- Die Interdisziplinarität der Begriffsgeschichte. Hamburg, 2000.
- Foucault M. Discipline and Punish: The Birth of the Prison. L., 1991.

- 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. L., 2004.
- Breton de La Martiniere J.-B.-J.* La Russie, ou Moeurs, usages et costumes des habitans de toutes les provinces de cet empire. Ouvrage orné de... planches, représentant plus de deux cents sujets, gravés sur les des originaux et d'après nature, de M. Damame-Demartrait et Robert Kerr Porter. Extrait des ouvrages angl. et allem. T. 1–6. P., 1813.
- Clarke E. D.* Travels in Various countries of Europe, Asia and Africa. 2 vols. L., 1810–1816.
- Dahlstein A.* Costumes Moskovites et cries de S.-Petersbourg. Cassel, 1755.
- Geissler Ch.G.H.* Beschreibung der St.Petersbourgische Hausierer heraus gegebenen Kupfer zur Erklärung der darauf abgebildeten Figuren. Leipzig, 1794.
- Geissler Ch.G.H.* Abbildung und Beschreibung der Völkerstämme und Völker unter des russischen Kaisers Alexander menschenfreundlichen Regierung. Leipzig, 1803(a).
- Geissler C.G.H.* Mahlerische Darstellungen der Sitten Gebräuche und Lustbarkeiten bey den Russischen, Tatarischen, Mongolischen und andern Völkern im Russischen Reich. Leipzig, 1803 (b).
- Geissler Ch.G.H.* Tableaux pittoresques des moeurs, des usages et des divertissemens des Russes, Tartares, Mongols et autres nations de l'empire Russie. Leipzig, 1804.
- Geissler C.G.H.* Spiele und Belustigungen der Russen aus den niedern Volks-Klassen. Leipzig, 1805(a).
- Geissler C.G.H.* Strafen der Russen. Leipzig, 1805(b).
- Geissler Ch.G.H.* Second voyage de Pallas. Planches. Paris, 1811.
- Georgi J. G.* Bemerkungen einer Reise im Russischen Reich in den Jahren 1773 und 1774. Bd. 1-2. St.-Pb., 1775.
- Georgi J. G.* Beschreibung aller Nationen des Russischen Reichs, ihrer Lebensart, Religion und übrigen Merkwürdigkeiten. V. 1–4. SPb., 1776–1780.
- Hempel C. F., Geissler C.G.H.* Abbildung und Beschreibung der ... Leipzig, 1803.
- Jahn H. F.* 'Us': Russians on Russianness // *National Identity in Russian Culture* / Ed. by S. Franklin, E. Widdis. Cambridge, 2004.
- Jenks A. L.* Russia in a Box. Illinois, 2005.
- Knight N.* Ethnicity, Nationality and Masses: Narodnost' and Modernity in Imperial Russia // *Russian Modernity* / Ed. by D. Hoffman and Y. Kotsonis. L., 2000.
- Pattern R. L.* Conventions of Georgian Caricature // *Art Journal*. 1983. Vol. 42. № 4.
- Porter R. K.* Traveling sketches in Russia and Sweden during the years 1805, 1806, 1807, 1808. Vol. 1. L., 1809.
- Rechberg Ch. de.* Les peuples de la Russie ou description des moeurs, usages et costumes des diverses nations de l'empire de Russie, accompagnée de figures coloriées. T. 1–2. Paris, 1812–1813.
- Russische Begriffsgeschichte der Neuzeit: Beiträge zu einem Forschungsdesiderat / Hrsg. P. Thiergen. Koln et al., 2006.
- Schierle I.* 'For the Benefit and Glory of the Fatherland': The Concept of Otechestvo // *Eighteenth-Century Russia Society, Culture, Economy. Papers from the VII International Conference of the Study Group on Eighteenth-Century Russia* / Ed. by R. Barlett and G. Lehmann-Carli. Wittenberg, 2004. P. 283-295.
- Svinine P.* Scetches of Russia Illustrated with Fifteenth Engravings. L., 1814.

Вишленкова Елена Анатольевна, доктор исторических наук, профессор, зам. директора ИГИТИ им. А. В. Поletaева (НИУ-ВШЭ); evishlenkova@mail.ru