PROJECT MUSE

Чьими глазами мы видим русского?

Ольга ЛЕОНТЬЕВА

Ab Imperio, 4/2011, pp. 408-417 (Review)

Published by Ab Imperio
DOI: *https://doi.org/10.1353/imp.2011.0004*

For additional information about this article
https://muse.jhu.edu/article/467017

[18.118.200.136] Project MUSE (2024-04-26 11:22 GMT)

Ольга ЛЕОНТЬЕВА

Чьими глазами мы видим русского?

Елена Вишленкова. Визуальное народоведение империи, или "Увидеть русского дано не каждому". Москва: Новое литературное обозрение, 2011. 381 с., илл. Литература, Именной указатель. ISBN: 978-5-86793-862-8.

Даже при первом, самом беглом ознакомлении с текстом новая монография Елены Вишленковой предъявляет внимательному читателю интеллектуальную загадку. Подзаголовок работы, носящий намеренно провокационный характер, утверждает, что "увидеть русского дано не каждому"; при этом на обложке книги изображены поясные фигуры мужчин и женщин в традиционной крестьянской одежде с яркими фольклорными деталями. Невольно констатируешь парадокс: почему же "увидеть русского" так сложно, если вот они, перед нами, – аутентичные и легко опознаваемые русские?

Вот этот-то парадокс и вводит в проблематику монографии. Что заставляет нас уверенно опознавать "русских" в тех или иных художественных изображениях? Каковы внешние, визуальные критерии принадлежности персонажа к русской нации или (что далеко не всегда синонимично) к русскому народу? И поскольку наличие таких критериев сомнений не вызывает, то когда именно, в какой исторический период и под влиянием каких культурных или идеологических практик они сложились?

Монография Е. А. Вишленковой предлагает развернутый и хорошо аргументированный ответ на эти вопросы. Книга продолжает смысловую линию исследований по истории идентичности, репрезентаций и саморепрезентаций обитателей Российской империи, которую в течение нескольких лет публикует издательство "Новое литературное обозрение" в рамках

[18.118.200.136] Project MUSE (2024-04-26 11:22 GMT)

серии "Historia Rossica". Все эти труды – в частности, "Кормя двуглавого орла" А. Л. Зорина, "Империя Романовых и национализм" А. И. Миллера, "Мифы империи" В. Ю. Проскуриной, "Воззвание к Европе" М. Л. Майофис, "Изобретая Восточную Европу" Ларри Вульфа и др. – связаны общностью подхода. Коллективная идентичность (национальная, имперская, региональная и др.) понимается в них в духе Б. Андерсона и Э. Хобсбаума: не как изначальная данность, но как нечто формируемое, конструируемое, как результат интенсивного и многопланового творчества. Каждая из этих работ может быть прочитана как рассказ о некоем интеллектуальном квесте, целью которого было отыскать инструменты коллективной мобилизации, воспитать в обществе чувство групповой солидарности – через дискурсы и политические практики, через "изобретение традиций", через выстраивание "образа себя" и "образа Другого", "воображаемых сообществ", "воображаемой географии" и так далее.

Задача работы Вишленковой состоит в том, чтобы исследовать, как в культуре Российской империи XVIII – начала XIX века постепенно формировалось представление о "русскости", то есть о ключевых идентификационных особенностях населения "ядра" империи; как складывались представления о том, что значит "быть русским". Тем самым, как констатирует автор, она до некоторой степени выправляет асимметрию, сложившуюся в исследовательской литературе последних лет, когда "произошел явный перекос в сторону изучения сообществ, механизмов и дискурсов управления, конфессиональных и прочих идентичностей пограничья, в то время как 'русские' и 'центр'… оказались за кулисами данного действа… В историографии империи есть 'нерусские' народы, а 'русские' в качестве подданных, а не абстрактных не-инородцев так и не появились" (С. 11).

В монографии выделено пять глав, каждая из которых охватывает определенный хронологический отрезок: вторую половину XVIII в., первое десятилетие XIX века, Отечественную войну 1812 года, послевоенное десятилетие и, наконец, 1820-е гг. В то же время каждый из разделов работы характеризует новую ступень в понимании "русскости" культурной элитой того времени. Об этом наглядно свидетельствуют уже сами названия глав и параграфов: "Русские/российские костюмы", "Русский характер", "Российская физиогномия и русская красота", "Русский вкус", "Русские чувства", "Русский как метафора силы", "'Русский' на

словах и на деле", "'Русскость' в глазах смотрящего", и, наконец, "'Русское в искусстве' или 'русское искусство'?".

Специфика исследования состоит в том, что формирование культурных представлений о "русскости" исследуется на материале не только и не столько текстовых, вербальных источников, а, за редкими исключениями, источников визуальных, художественных. Вишленкова берет для своего анализа разнообразные произведения как "низовой", так и "высокой" культуры: альбомы с этнографическими зарисовками; жанровые картинки и гравюры, наглядно изображающие праздники, игры и ритуалы "простых людей"; знаменитые "ростопчинские афишки" времен Отечественной войны 1812 г., где "русские мужики" и "русские героини" лихо бьют подручными средствами субтильных французов; картины А. Г. Венецианова и его учеников, запечатлевшие красивых и полных внутреннего достоинства крестьян. В поле зрения автора попадают лубочные картинки и иллюстрации для "волшебного фонаря", расписная посуда и фарфоровые фигурки, памятные медали и деревянные игрушки. Следует отметить высокое полиграфическое качество издания, позволяющее привлечь читателя богатством иллюстраций и пригласить его самостоятельно оценить разнообразие стилей, жанров и художественных трактовок "народной" темы в искусстве.

Почему же в данном случае объектом анализа становятся именно "визуальные репрезентации"? Для исследования выбран период от начала правления Екатерины II, которая настойчиво репрезентировала себя как "русскую императрицу", и до художественного осмысления итогов Отечественной войны 1812 года. Исследовательница, вслед за Ю. М. Лотманом, характеризует этот период как "зрелищную эпоху", "дофилософский период", когда "визуальные образы занимали доминирующее положение в культурной коммуникации". Образ преобладал над словом, знак – над концептом, как в силу неграмотности подавляющего большинства населения империи, так и в силу "зрелищного", "театрального" подхода к жизни, характерного для культуры классицизма и раннего романтизма (С. 21, 24).

Выбор ракурса исследования поставил перед Вишленковой очень непростую и интересную задачу: в ходе работы с источниками ей постоянно приходилось переводить визуальные образы на язык научного анализа, перекодировать содержащуюся в них информацию. Речь идет не просто о расшифровке семантики образов,

[18.118.200.136] Project MUSE (2024-04-26 11:22 GMT)

но прежде всего о воссоздании тех репрезентаций и фантазий, ментальных стереотипов и социальных конвенций, которые за ними стояли, того ракурса видения и восприятия реальности, который был присущ людям изучаемого периода.

Закономерно, что исследование начинается с размышлений автора над тем, как историку следует работать с визуальными образами: можно ли тут изобрести некую формальную методику, избежав как присущей искусствоведению "нарративной описательности и вольной интерпретации изображенного", так и свойственных семиотическому методу прямых аналогий между вербальным и невербальным дискурсом? Вишленкова признает, что в этом деле многое зависит от индивидуальности исследователя: "Подобная процедура семантического перевода [с визуального языка на вербальный] не имеет устойчивого алгоритма", – по крайней мере, на сегодняшний день (С. 18). Ее собственная работа и становится успешным опытом поиска такого алгоритма. Следя за аргументацией автора, мы можем вычленить достаточно четкую схему проделанной ею работы с визуальными источниками.

Можно было бы сказать, что визуальные изображения в этой работе подвергаются, в полном соответствии с заветами классиков источниковедения, "внешней" и "внутренней" критике. "Внешняя" критика состоит в том, что автор исследует технологию изготовления художественных изображений, определяя возможности их тиражирования, редактирования, а также доступность потенциальному потребителю. Параллельно выявляется социальный контекст появления и циркуляции этих изображений: кто являлся заказчиком, а кто адресатом художественной продукции, размножалась ли она для хождения в широких слоях населения империи или предназначалась для узкого круга знатоков-ценителей. Особое внимание автора привлекают примеры "трансляций" художественных образов из одного жанра в другой, из сферы высокого искусства и экспертного знания в сферу массового художественного потребления. К примеру, так называемые "костюмные гравюры" из журнала Х. Рота "Открываемая Россия" в конце XVIII в. были использованы для изготовления серии фарфоровых статуэток на Императорском фарфоровом заводе, а эти фигурки, наглядно демонстрировавшие этническое многообразие империи, впоследствии становились образцами для творчества деревенских резчиков-кукольников. Тем самым Вишленкова воссоздает коммуникативное

пространство, в котором циркулировали данные образы и где "производители" и "потребители" художественной продукции могли меняться ролями или выступать одновременно в обеих ипостасях.

"Внутренняя критика", в свою очередь, направлена на воссоздание "меняющихся способов смотрения и видения", присущих культуре изучаемой эпохи. Здесь внимание исследователя привлекают "репрезентации телесности": приемы изображения физического облика персонажа, который мог наделяться утрированной физической силой и маскулинностью (как герои классицистических исторических полотен на сюжеты из отечественной истории) или же утрированной слабостью, феминностью (как французы на лубочных картинках времен Отечественной войны). Тщательно исследуются способы типизации изображения – придания персонажу черт, позволяющих отождествить его с определенной социальной, этнической, половозрастной или иной группой. Рассматриваются выработанные искусством к началу XIX в. методы отображения в позе и мимике психологических состояний или эмоционального характера персонажа, а также приемы "физиогномического чтения" таких изображений современниками. Внимательно анализируются случаи намеренного облагораживания или, напротив, нарочитого искажения тела, позы, одежды персонажей (эти приемы легко выявить в тех случаях, когда один художник брал за основу наброски другого, – но, разумеется, для таких сопоставлений от Вишленковой потребовалась колоссальная эрудиция и свободное владение обширным художественным материалом). Выявляются многочисленные примеры художественных переосмыслений, интерпретаций чужих изображений (например, когда художник в силу своих идейных и эстетических предпочтений "переодевал" персонажей гравюр своего предшественника из дворянских костюмов в крестьянские или составлял "семейную пару" из самостоятельных этнографических зарисовок).

Наконец, исследователь реконструирует контекст-зависимость образов: в тех случаях когда изображение являлось частью альбома или серии, его восприятие зрителем во многом зависело от того порядка, в котором были представлены изображения, от наличия поясняющего текста, вербальных комментариев, которые могли эффективно дополнять визуальное изображение или, напротив, вступать с ним во внутренний конфликт. При этом технология анализа визуальных источников в монографии посте-

[18.118.200.136] Project MUSE (2024-04-26 11:22 GMT)

пенно усложняется, по мере того как развивались и усложнялись сами художественные приемы на рубеже XVIII–XIX вв.

Следуя за логикой повествования, читатель получает возможность вместе с автором проследить смену жанров и стилей изобразительного искусства, эволюцию техники изображения, историю многочисленных художественных заимствований, перекличек и заочных творческих споров. Но сквозь сплетение этих сюжетов проступает стержневая идея работы: история поиска адекватного художественного инструментария для создания визуальных репрезентаций различных "воображенных сообществ", в том числе этнических групп; а также история постепенного формирования концептов "русского/российского" в отечественной культуре. Художники, граверы, издатели предстают на страницах работы Вишленковой как активные участники "великого спора", начавшегося еще в далекую екатерининскую эпоху и не окончившегося по сей день: следует ли понимать под "русским народом" совокупность всех подданных российской короны или же особый этнокультурный феномен, четко отграниченный от соседей по империи?

Реконструируя ход этого спора в визуальном пространстве, прослеживая его через столкновение разных художественных стратегий изображения народов империи, Вишленкова выдвигает множество интересных концептуальных соображений относительно формирования имперского народоведения.

Так, например, ею подмечена любопытная особенность этнографического сознания XVIII в., наглядно проявившаяся в "костюмных" альбомах, созданных немецкими учеными на российской службе Х. Ротом и И. Георги. На гравюрах в этих альбомах изображались представители разных народов империи с соответствующими подписями ("черемис", "мокшанка", "чукотские женщины"), но не выделялись "русские" как отдельная группа; в подписях к гравюрам фигурировали лишь отдельные региональные и социальные типажи, такие как "калужский купец", "валдайская девка", "донская казачка" и т.д. По всей вероятности, "русские" или "россиане" приравнивались к населению империи в целом, что в принципе не позволяло дать их обобщенный визуальный образ. Российская империя на страницах этнографических альбомов представала как гетерогенное пространство, населенное разнообразными сообществами, среди которых выделить "русских" в узком смысле слова не представ-

лялось возможным, но которые в совокупности и образуют "русский народ".

По наблюдению Вишленковой, "русские" как особая категория появляются в визуальном воображении лишь к началу XIX в. Именно в этот период этнографические собрания (гравюры француза Ж.-Б. Лепренса и британца Д. А. Аткинсона, тематические издания британцев Р. Портера и Э. Д. Кларка, галерея этнографических портретов и "русских сцен" Е. П. Корнеева и др.) начинают изображать не просто "костюмы", а "обычаи": свадьбы, похороны, крестьянские гулянки, игры и забавы, а также телесные наказания. Тем самым "русскость" идентифицировалась через "нравы" и ритуалы повседневности; народ представал как общность, сплоченная силой традиции.

Следующим шагом на пути поиска художественных воплощений "русскости", как доказывает исследователь, стали знаменитые карикатуры времен Отечественной войны 1812 г.: в "ростопчинских афишках" народ впервые предстал как коллективный субъект или как совокупность граждан, объединенных общими чувствами праведного негодования, любви к Отечеству, мстительной насмешки над супостатом. Именно карикатуристы времен войны, по мнению Вишленковой, впервые опробовали и внедрили в художественную практику многие визуальные способы репрезентации "русскости", которые с тех пор стали широко тиражироваться в отечественном искусстве: узнаваемый среднерусский пейзаж, деревенские дома и улицы, типизированный народный костюм, обобщенные образы "коллективного тела" народа. Эти типизированные образы, как показывает автор, "собирались" из фрагментов этнографических экспедиционных зарисовок и бытописательских гравюр – словом, черпались из художественного опыта предшествующего периода, но при этом были подняты на уровень обобщения, метафоры. "Карикатуристы продолжили проект создания культурной нации, начатый в жанровой гравюре", – заключает Е. А.Вишленкова (С. 201); ко времени окончания наполеоновских войн в отечественном искусстве постепенно сложилась своеобразная формула: "нация = костюмы + нравы + ритуалы повседневности + чувство солидарности".

Отсюда недалеко было и до почти философского, во всяком случае вербального, дискурсивного, обоснования "русскости". В исследовании Вишленковой подробно, шаг за шагом прослеживается, как визуальные воплощения "коллективного тела"

[18.118.200.136] Project MUSE (2024-04-26 11:22 GMT)

народа мало-помалу обретали речевое измерение: вначале в развернутых словесных комментариях к изображениям (например, стихотворных и прозаических подписях к "ростопчинским афишкам" и картинкам "Волшебного фонаря"), а затем и в эстетических дебатах критиков и экспертов. Так, заключительная глава посвящена разгоревшемуся в первой половине 1820-х годов спору двух художественных критиков, П. П. Свиньина и В. И. Григоровича, о том, что следует понимать под "русским искусством": то ли совокупность всех произведений, созданных российскими подданными, то ли некие специфически "русские" нормы художественного видения, порожденные осознанием групповой солидарности. В ходе этих споров, по мнению исследователя, обретала вербальное воплощение романтическая концепция нации; в качестве же наиболее яркого, наглядного примера новой "национальной" художественной оптики в заключительных главах исследования фигурирует жанровая и портретная живопись А. Г. Венецианова и его учеников.

И здесь исследование Вишленковой приобретает неожиданный новаторский поворот. Оно позволяет переосмыслить один из ключевых мифов отечественной истории искусства: миф о чудесном рождении "нового и вольного" национального искусства в эпоху засилья "ложноклассического академизма". Еще в начале XX века А. Бенуа с восхищением и недоумением восклицал: "Откуда явился Венецианов?" и констатировал, что "ничто в русской живописи как будто не предвещало его появления".[1] Е.А.Вишленкова же подробно воссоздает предысторию "венециановского феномена" со всеми ее промежуточными звеньями. В частности в работе освещается опыт участия А. Г. Венецианова в двух крупномасштабных проектах создания визуальных репрезентаций нации: в "ростопчинских афишках" и в издании П. П. Свиньина "Волшебный фонарь", выходившем с 1816 г. и изображавшем серию этнических и социальных типажей. Тем самым исследователь показывает, какие художественные практики освоил и творчески пересмотрел художник, прежде чем он смог предложить публике свой собственный, глубоко лирический, индивидуализирующий взгляд на русского крестьянина и русскую сельскую жизнь. Работа тщательно воссоздает тот исторический, оптический и паноптический контекст, вне которого затруднено

[1] А. Бенуа. История русской живописи в XIX веке. 2-е изд. Москва, 1998. С. 65, 63.

или даже невозможно понимание художественной жизни эпохи.

Таким образом, исследование Вишленковой в равной степени интересно как с содержательной, концептуальной, так и с методологической стороны. Ее работа наглядно (в прямом и переносном смысле) доказывает: эстетическое неотделимо от интеллектуального и равноправно с ним; визуальные образы можно анализировать как "послания", "репрезентации" и "соглашения", как зримое воплощение дискурсивных структур и социальных конвенций. Вишленковой удается проследить, как абстрактные идеи обретали зримую, почти осязаемую форму: например, как использование разных визуальных решений и способов презентации изобразительного материала позволяло художнику или издателю наглядно передать идею расположения народов на "шкале прогресса" или, напротив, представить Россию как особое, внутренне цельное пространство между Западом и Востоком. Художественные изображения предстают перед читателем, сменив свой привычный статус: из иллюстраций к вербальному тексту, вплетенных в его логику и подчиненных ей, они по воле автора превращаются в главных героев повествования, в центральный объект предприятого в работе конструктивистского анализа механизмов имперского народоведения.

Тем самым ставится проблема роли визуального образа в культуре. В екатерининскую и александровскую эпохи, как констатирует Вишленкова, именно "художники оказывались основными созидателями народоведческого дискурса" (С. 299); во всяком случае, так было до той поры, пока русская/российская культура не стала "текстоцентричной", а народоведение не воплотилось в соответствующих теоретических, политических и лингвистических категориях.

Невольно возникает вопрос: было ли "запаздывание" словесного дискурса по отношению к визуальной культуре особенностью именно изучаемого периода (конца XVIII – начала XIX вв.), или же перед нами частный случай проявления более общей тенденции? Еще Е. Н. Трубецкой и Г. П. Федотов писали о парадоксах древнерусской культуры, чуждавшейся Слова-Логоса, но создавшей уникальный художественный мир иконы, глубокое "умозрение в красках". Хрестоматийным стало высказанное Федотовым сравнение Древней Руси с "немой девочкой, которая так много тайн видит своими неземными глазами и может поведать о них только знаками".[2]

[2] Г. П. Федотов. Трагедия интеллигенции // Г. П. Федотов. Судьба и грехи России. Т. 1. Санкт-Петербург, 1991. С. 76. См. также: Е. Н. Трубецкой. Умозрение в красках.

О чем может свидетельствовать эта перекличка текстов философа русского зарубежья и современной российской исследовательницы – не о перекличке ли самих исторических ситуаций? Каково соотношение визуальных и вербальных репрезентаций смысла в культуре (не обязательно именно в российской культуре) и меняется ли это соотношение при переходе общества к Новому времени?

И здесь, на наш взгляд, открываются некоторые дальнейшие перспективы изучения темы. Было бы любопытно, например, попытаться отыскать точки соприкосновения между визуальными репрезентациями "русскости", столь тщательно реконструированными исследовательницей, с дискурсами "русскости", характерными для риторики, исторической мысли и художественной литературы того же периода: к примеру, с обоснованием специфики российских нравов и обычаев в сочинениях И. Н. Болтина и М. М. Щербатова или с приемами типизации "персонажей из народа" в исторических повестях и романах XIX в. Актуальность такой задачи не вызывает сомнений, поскольку в идентификационных представлениях наших современников зачастую обнаруживаются (как геологические пласты после тектонических сдвигов) социокультурные мифы, возникшие еще в позапрошлом столетии.

Приглашая к самостоятельному знакомству с монографией "Визуальное народоведение империи", мы можем быть уверены, что книга не разочарует самых взыскательных читателей. Один из секретов притягательности исследования Вишленковой – как для коллег по историческому цеху, так и для широких слоев людей, неравнодушных к истории отечественной культуры, – в том, что оно, как и другие труды по истории репрезентаций и идентичностей, дает нам возможность обратить рефлектирующий и анализирующий взгляд на самих себя. Чьими глазами мы "видим русского", рассматривая художественное изображение, – и кому мы обязаны тем, что привыкли смотреть и видеть именно таким образом? В какую эпоху уходит корнями наша художественная оптика? Какие мировоззренческие конструкции и стереотипы ей соответствуют? Совершая работу по дешифровке структур идентичности людей из других исторических эпох, мы тем самым оттачиваем инструменты, которые могут быть применены для анализа нашей собственной идентичности.

Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи. Публичная лекция. Москва, 1916.