

ОБРАЗЫ СОСЛОВИЙ И ВИЗУАЛЬНАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ СОЦИАЛЬНОГО ПОРЯДКА В РУССКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XVIII ВЕКА

Подход к изучению русской культуры XVIII века с позиций визуальных исследований позволяет трактовать художественный образ как инструмент политик репрезентации. Показано, что репрезентация государственной власти могла воплощать стратегию персонификации, территориального господства, а также модель социального порядка. Проанализирован ряд произведений изобразительного искусства XVIII века, в которых образы сословий демонстрируют отношения господства и подчинения.

Ключевые слова:

взгляд, визуальные исследования, политики репрезентации, образ власти, образы сословий, социальный порядок, русское искусство XVIII века.

Блохина Е.А. Образы сословий и визуальная репрезентация социального порядка в русском изобразительном искусстве XVIII века // Общество. Среда. Развитие. – 2016, № 4. – С. 100–105.

© Блохина Екатерина Александровна – преподаватель, Рязанский музыкальный колледж им. Г. и А. Пироговых; аспирант, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Рязань; e-mail: krekal@mail.ru

Одной из тенденций современной культурологии являются визуальные исследования, которые позволяют по-новому интерпретировать живописные произведения прошлого. Смещение интереса от исследований «текстов» к визуальным репрезентациям американский историк искусства Вильям Дж. Томас Митчелл предложил в 1992 году именовать термином «пикторальный поворот» (Pictorial Turn) [17]. Немецкий философ Фердинанд Фельман подобные явления описывал как «образный поворот» (Imagic Turn) [14], а швейцарский искусствовед Готфрид Бём в 1994 году предложил термин «иконический поворот» (Iconic Turn) [12].

Сама идея поворота берет свое начало в западной философской мысли, конкретнее в работе Николая Гартмана «Основные черты метафизики познания» (1921 г.) [15], спровоцировавшей понимание нового этапа как онтологического поворота. Ему на смену приходит лингвистический поворот (Linguistic Turn) – это понятие вводит в научный оборот в конце 1960-х годов американский философ Ричард Рорти [19]. Среди других «поворотов», определяющих методологию гуманитарных наук XX века, называют теологический, перформативный, медийный, антропологический, риторический, нарративный, пространственный повороты [12, с. 93].

Иконический поворот способствовал формированию нового междисциплинарного направления в социально-гуманитарном знании – визуальных исследований (Visual Studies), которые представлены се-

годня обширной теоретической литературой, прежде всего в англо-американской академической среде (В. Дж.Т. Митчелл, С. Холл, М.Г. Бём, Н. Мирзоев, М. Старкен, М. Диковицкая).

Классическая культурология понимала образ в духе миметической концепции искусства как способ отражения реальности, подтверждение чему мы находим у Л. Витгенштейна, для которого «образ есть модель действительности», имеющий «нечто общее с тем, что он отображает» [20, с. 6]. Визуальные исследования стали интерпретировать образ как «самостоятельную, самовоспроизводящуюся, автореферентную реальность» [20, с. 98]. Визуальный образ – это конструкция, связанная с отбором одних элементов и отказом от других. Он окутан множеством связей и вписан в определенный социокультурный контекст, в результате чего, по точному замечанию И.Н. Инишева, образ понимается «не столько инструмент, сколько субъект (агент) социального действия» [4, с. 206].

Визуальные исследования применительно к русской культуре XVIII века трактуют образ как инструмент политик репрезентации. Эти тенденции определили появление ряда работ, обращающих свои интересы к риторике образа (Г.В. Вдовин, В.В. Гаврин, О.Ю. Тарасов), символическим практикам (Р. Уортман, Э. Зицер), художественным стратегиям мифотворчества (В. Проскурина, Е. Погосян). «Образ власти» понимается как визуальная конструкция, наполненная определенным содержанием, которая моделирует свое осо-

бое представление о правильном порядке вещей. При этом, как точно подметил М.А. Бойцов, «над созданием соответствующего образа интенсивно работают обе стороны. Власть инсценирует самое себя, старается как можно шире распространить выгодные ей представления о себе. Более того, она же не жалеет усилий и на создание собственного образа подвластных» [2, с. 12–13]. Сконструированный определенным способом образный ряд, вписанный в условно созданное сценическое пространство, позволяет понимать изображение не как прямое отражение исторической реальности, а как некий медиум, транслирующий идеологию. При этом роль художника может быть понята как медиация, поскольку, для «культурной ситуации в России “осьмого на десять” века, куда как более важно было, *кто* изображен и для *кого* это сделано, нежели то, кем написан портрет» [1, с. 18].

Обращаясь к образам власти, вспомним Аристотеля, который говорил, что «государство представляет собой нечто составное, подобно всякому целому, но состоящему из многих частей» [18, с. 52]. Остановимся на моделях визуальной репрезентации такого рода – частей, составляющих целое, понимая заявленный в заглавии социальный порядок буквально как порядок соотношения, соподчинения элементов.

Одна из главных стратегий репрезентации государственной власти XVIII века – это персонификация. Она осуществлялась через ряд устойчивых образных формул, таких как монарх и его военные победы; монарх и родословная; монарх и его добродетели. К примеру, центральной стратегией репрезентации царствования Петра I был военный миф, подтверждением чему является гравюра П. Пикарта «Апофеоз воинской славы Петра I» (1717 г., ГЭ). Император стоит на вершине лестницы, ступени которой – это сцены сражений. За спиной Петра I гирлянда, составленная из планов крепостей, взятых им во время Северной войны. По обе стороны от лестницы – медальоны с портретами русских князей и царей, что символизирует царскую родословную. Тот же принцип воплощен в гравюре с изображением Екатерины I и Екатерины II (А.Ф. Зубов «Портрет Екатерины I в окружении медальонов с портретами русских царей», 1725, ГМИИ; Лубочная картина «Екатерина II в окружении 42 портретов российских царей» [10, с. 787]. Не имея кровнородственной связи с русскими царями, императрица, тем не менее, окружена портретами правителей

Древней Руси, начиная с Рюрика. Подобная визуализация власти была очень важна, поскольку она не только показывала связь со знатными людьми государства, но и доказывала легитимность восшествия на престол, о чем французский философ Л. Марен писал «Царь только тот настоящий царь, который изображен в образах» [21, с. 19].

Иной моделью репрезентации государственной власти становится идея обширности территориального пространства Российской империи, переданная через образ многообразия народов ее населяющих. Ярким примером тому могло бы служить празднование шутовской свадьбы с устройством Ледяного дома в 1741 году, некоторое представление о которой запечатлено на гравюре XVIII в. «Маскарадное шествие перед Ледяным домом». Для этого случая (шутовская свадьба составляла часть празднования «Славного мира» с Турцией) в столицу были привезены представители различных народностей и территорий. «В шествии участвовало около 300 пар, каждая был наряжена в национальный костюм, исполняла национальные песни и пляски, играла на национальных инструментах, угощалась во время свадебного пира национальными кушаньями...Собрание народов, “благодаря ступающих под скипетром императрицы”, как будто сошло со страниц отчетов В. Беринга, Г. Миллера, С.П. Крашенинникова. Перед Ледяным домом – театром экспериментальной физики – был разыграно зрелище этнографии» [9, с. 363].

Однако Е. Погосян «осторожно предполагает», что хотя для современников шествие народов казалось воплощением обширности империи, у маскарада была иная задача. Маскарадное шествие стало репрезентацией невиданного и невозможного, воплощением девиза петровского времени «небывалое бывает». Этим объясняется участие в действии персонажей, которые не входили в число подданных императрицы: они словно сошли со страниц рассказов Геродота и Плиния, демонстрировали какие-то необыкновенные умения (как «осинцы» – грузины), или вообще не были народами, как например ямщики, которые «высвистывали весну» [11, с. 80–109].

Образ народов присутствует в аллегорической композиции «Екатерина II, путешествующая в своём государстве в 1787 году. Аллегория» (1787–1788, ГТГ), выполненная фламандским живописцем Ф. де Мейсом. На полотне изображено знаме-

нитое путешествие императрицы по Новороссии и Крыму, на котором представители различных народов в национальных одеждах, приветствующие императрицу, олицетворяют вновь присоединенные земли. Подобные этнографические персонажи становились визуальным воплощением карты империи.

Особую тему составляет модель визуальной репрезентации через порядок сословий. А.Л. Зорин показывает, как образ единения сословий в период войны 1812 года формируется благодаря «простому, правдивому, искреннему, вместе с тем сильному и воодушевляющему к подвигу слову». Манифест А.С. Шишкова по созданию антинаполеоновского ополчения призвал соединить благородное дворянское сословие, духовенство и «народ Русской» «с крестом в сердце и оружием в руках» [3, с. 244]. Для визуальной демонстрации социального порядка в XVIII веке существовали иные модели. Но прежде несколько слов о визуальной узнаваемости представителей сословий.

Как известно, термином «сословие» обозначают «отдельную группу подданных, своим юридическим положением каким-либо определенным образом отличающихся от остального населения, причем отличия эти передаются по наследству» [6, с. 911]. Уже при Петре I из служилых людей «по-отечеству» начало складываться шляхетское (дворянское) сословие, из посадских – гражданское, из частновладельческих крестьян и холопов – крепостное, а из белого и черного духовенства – духовное сословие [7, с. 80]. После выхода в 1785 г. «Жалованной грамоты дворянству и городам» законодательно оформилось разделение общества на четыре «главных рода людей» (дворянство, духовенство, городские обыватели и сельские обыватели). Таким образом, к концу столетия были оформлены основные сословия, за каждым из которых закреплялись специфические права и социальные функции, приобретаемые по рождению, формировался особый менталитет.

Визуальной характеристикой того или иного сословия становились внешние отличительные признаки: одежда, прическа, характерные атрибуты, окружающая обстановка. Так мужчина-крестьянин часто представлялся в мешковатом подпоясанном кафтане с лаптями на ногах и бородатым лицом. Девушка-крестьянка традиционно была одета в русский сарафан или длинное платье-рубаху, на голове платок или праздничный головной убор.

Для купеческого сословия было характерно поясное изображение с прической «в скобку», отпущенной бородой, особым покроем костюма/кафтана. Острый с прищуром взгляд, легкая ухмылка свидетельствовали о деловитости данного сословия, детали (предмет в руках) указывали на род деятельности изображаемого. Дворянство и духовенство изображалось в парадных одеждах с характерными атрибутами, в торжественной обстановке, символизирующей военные победы или церковное служение.

Однако каждое из сословий внутри не было монолитным и однородным и, как заметил А.Б. Каменский, «в каждом из формальных сословий существовало немало социальных групп, подчас очень различавшихся между собой по образу жизни и самосознанию» [5, с. 79]. Подтверждением этому явился редкий пример парадного портрета крестьянина Н.А. Сеземова (1770, ГТГ), крепостного графа П.Б. Шереметьева. Никифор Артемьевич Сеземов был богатым откупщиком, умелым торговцем, занимался благотворительностью и имел даже собственных крепостных. Он был удостоен персонального портрета в так называемой Опекунской серии – «говорящий жест» указывает на лист бумаги с изображением Воспитательного дома, на строительство которого он пожертвовал значительную сумму.

Примером пространственной организации порядка сословий может служить картина немецкого художника И.К. Кестнера «Екатерина II на ступенях церкви Рождества Богородицы, приветствуемая духовенством в день воцарения 28 июня 1762 года» (конец XVIII в., ГЭ). На ступенях церкви, куда Екатерина II направилась сразу после провозглашения ее на престол гвардией, она встречается с высшим петербургским духовенством, благословившим ее восточеством на престол. В центре композиции помещены армия и дворянство – главная опора императрицы. По краям – представители городского сословия и крестьянства. Мы видим бородатых крестьян, женщин в сарафанах, детей, а также купца, который поднимает вверх шапку в знак одобрения и приветствия; у другого края картины – нищий с поводырем, продавщица рыбы, горожане, беседующие женщины в русских костюмах. Подобная картина характеризует соотношение сословий и их различную роль в судьбах государства. Крестьяне и горожане здесь лишь свидетели событий, их роль – приветствовать происходящее,

впрочем, некоторые изображены спиной к основному действию или заняты своим делом. Однако, само их присутствие превращает происходящее действие во всенародное событие – от крестьянина и нищего до родовитого дворянства.

Аллегорическая гравюра П.-Ф. Шоффара, посвященная главному политическому сочинению Императрицы Екатерины II – «Наказу» («Аллегория на императрицу Екатерину II с текстом «Наказа», 1778, ГЭ), совмещает две модели визуальной репрезентации власти: монарх и добродетели; монарх и народы империи. В центре гравюры представлена Екатерина II в окружении трех аллегорических фигур, символизирующих Мудрость, Правосудие и Справедливость. Слева у трона выстроены представители народностей империи, это представители азиатских народов. Они изображены довольно условно в этнографическом плане, но с характерными деталями: колчаны со стрелами, головные уборы, отороченные мехом, или тюрбаны, остроконечные свисающие усы. Справа даны образы русских крестьян. На гравюре предельно четко представлена иерархическая модель, воплощенная в тексте Наказа: «Гражданское общество так, как и всякая вещь, требует известного порядка. Надлежит тут быть одним, которые правят и повелевают, а другим – которые повинуются» [8, с. 108]. Однако состав повинующихся (азиатские народы и крестьяне) удивляет. Наличие первых, возможно, имеет отношение не только к обширности империи, но и к значимому для Наказа противопоставлению свободы европейских и несвободы азиатских государств, которым обещан закон.

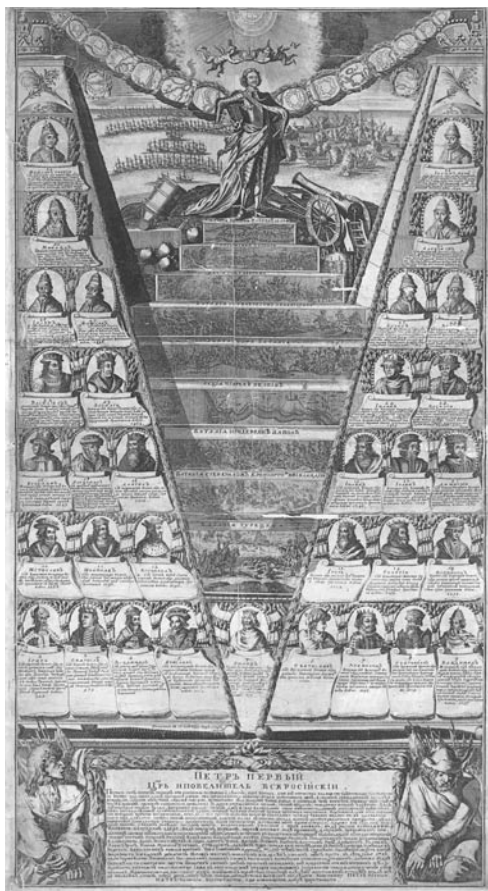
Образ социального порядка представлен и в жанре сельского праздника на картине И.М. Танкова «Усадьба Петра Григорьевича Демидова Сиворицы под Петербургом» (Начало 1790-х, Екатеринбургский музей изобразительных искусств). На склоне холма перед большим усадебным домом разворачивается целая панорама сцен, гуляний, игр, хороводов. Здесь рядом с чинно гуляющими господами веселятся и водят хороводы крестьянские девушки, а на переднем плане показаны пирующие крестьяне. В европейской жанровой живописи жанр сельского праздника имел довольно устойчивые черты, роднящие его со сценами вакханалий. В русской версии жанр сельского праздника приобрел черты социальной идиллии, где вместо единой карнавальной стихии праздника мы видим пространственную упо-

рядоченность и четкое разделение ролей. За играми и танцами локализованных групп крестьян благосклонно наблюдают дворяне.

Идиллические картины пасторальных пейзажей конца XVIII века неожиданным образом также отражают порядок господства и подчинения, примером чему ряд пейзажей Павловского парка. Увидеть в них модель социального порядка помогает исследование М. Мартин, посвященное дворцовым фермам. Как показывает М. Мартин, практика сельских занятий аристократии «восходит к традициям ренессансной гуманистической виллы, которая позволяла освежить свои социальные привилегии путем временного бегства в сельскую жизнь и приобщения к физическому труду». Сельские труды в буквальном и символическом плане утверждали власть над землей и природой. Особенно важны был «пасторальные практики» для коронованных дам, поскольку они давали «возможность самоутверждения и власти в завуалированной форме» [16, с. 15]. К пасторальным досугам особенно были склонны дамы, имевшими трудности с легитимацией, например, иностранки на престоле (Екатерина Медичи, Мария Антуанетта) или фаворитки (Мадам де Помпадур). Вероятно, аналогии можно обнаружить в сельских трудах хозяйки Павловского парка «венценосной молочницы» Марии Федоровны.

Хотелось бы подчеркнуть, что достаточно стереотипные пасторальные виды, тем не менее, представляют порядок подчинения сословий, хотя, казалось бы, не это является их художественной задачей. Так, на многих пасторальных гравюрах с изображением мирно пасущихся коров и отдыхающих пастухов, изображаются гуляющие господа (например, на гравюре К.В. Ческого «Вид башни Пиль в Павловском парке», первая половина 1800-х, ГЭ). А вот на акварели Г.С. Сергеева «Павловск, Старый Шале» (1799, ГМЗ «Павловск»), где крестьяне изображены за работой, дам и господ не видно. Однако, обращает на себя внимание выразительный мотив – пустая скамья на первом плане. Собственно и весь «сельский» пейзаж с работающими крестьянами как будто увиден от этой скамьи. Думается, это не только момент реальности, в которой гости императорского парка любовались сельскими картинами с определенных выгодных для обзора точек.

Композиция акварели – с местом для обзора на работающий люд – обнаруживает близость картине Николо дель Абба-



П. Пикарт Апофеоз воинской славы Петра, 1717. Оттиск второй половины XVIII века с двух досок. Офорт, резец. Источник: Ровинский Д.А. Подробный словарь русских гравируемых портретов. СПб., 1886–1889. Т. 3, стб. 1616–1622, №301



Неизвестный художник. С акварели И.-Г.-К. Кестнера. Екатерина II на ступенях Казанского собора, приветствуемая духовенством в день воцарения 28 июня 1762 года. Конец XVIII – первая треть XIX вв. Картон, акварель, гуашь. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Шоффар Пьер-Филипп. С рисунка: Ж. Монне, Шарль. Аллегория на императрицу Екатерину II с текстом «Наказа», 1778 г. Бумага, офорт, гравюра резцом. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



И.М. Танков (Тонков). «Усадьба Петра Григорьевича Демидова в Сиворичах под Петербургом». Начало 1790-х. Холст, масло. Екатеринбургский музей изобразительных искусств

те «Веяние зерна» (Nicolò dell' Abate, *The Winnowing of Grain*, с. 1570. Paris, Musée du Louvre), проанализированной в книге М. Мартин. «Весь сельский труд, показанный на картине, исполняется под внимательным взглядом элегантно одетых мужчины и женщины, которые сидят на низком пригорке на переднем плане, глядя вниз на изящную хореографию ландшафта и фигур <...> “Веяние зерна” изображает не просто сельский пейзаж, а сцену, разыгранную и наблюдаемую – “театр агрикультуры”». На картине Николло дель Аббате изображена не просто деревня, а королевская ферма Екатерины Медичи – «удачная эмблема Ми-Вуэ, места, которое служило образом заботы королевы о королевстве и подданных» [16, с. 59–60]. Представляет-

ся, что и на акварели «Старый Шале» скамья – это знак зрителя, знак наблюдения и попечительства. Только вместо образа зрителя – образ взгляда.

Итак, следуя в русле визуальных исследований, мы можем рассматривать искусство XVIII века как визуальное послание, частью которого становится социальный порядок. Важным аспектом является не только наличие образов сословий, но и их пространственное соотношение, позволяющее увидеть модель иерархии, отношения господства и подчинения. Очевидно, что искусство XVIII века репрезентирует модели социального порядка, увиденные глазами аристократического сословия, важно также, что и сам «взгляд» схвачен репрезентацией.

Список литературы:

- [1] Вдовин Г.В. Персона-Индивидуальность-Личность: Опыт самосознания в искусстве русского портрета XVIII века. – М.: Прогресс-Традиция, 2005. – 248 с.
- [2] Власть и образ: очерки потестарной имагологии / Отв. ред. М.А.Бойцов, Ф.Б. Успенский – СПб.: Алетейя, 2010. – 384 с.
- [3] Зорин А. Корма двуглавого орла... Русская литература и государственная идеология в последней трети XVIII – первой трети XIX века. – М.: НЛО, 2001. – 416 с.
- [4] Инишев И.Н. «Иконический поворот» в теориях культуры и общества // Логос – № 1(85), 2012. – С. 184–211.
- [5] Каменский А.Б. К проблеме сословности в России XVIII века // А.М.П. Памяти А.М. Пескова. – М.: РГГУ, 2013. – С. 79–93.
- [6] Лазаревский Н. Сословия // Энциклопедический словарь. Т.30а. –СПб., 1900.
- [7] Миронов Б.Н. Социальная история России периода империи (XVIII–начало XX в.). Т.1. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. – 548 с.
- [8] Наказ императрицы Екатерины II, данный Комиссии о сочинении проекта нового Уложения – СПб: Тип. Императорской Академии Наук, 1907. – 334 с.
- [9] Никифорова А.В. Чертоги власти: Дворец в пространстве культуры. – СПб.: Искусство-СПБ, 2011. – 703 с.
- [10] Подробный словарь русских гравированных портретов. Т. 2 / Сост. Д.А. Ровинский. – СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1886–1889. – 393 с.
- [11] Погосян Е. «И невозможное возможно»: свадьба шутов в ледяном доме как факт официальной культуры // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. IV (Новая серия). – Тарту, 2001. – С. 80–109.
- [12] Савчук В.В. Феномен поворота в культуре XX века // Международный журнал исследований культуры. – 2013, № 1(10). – С. 93–108.
- [13] Bohm G. *Wiederkehr der Bilder: Was ist ein Bild?* – München: WFV, 1994. – 270 p.
- [14] Fellmann F. *Symbolischer Pragmatismus: Hermeneutik nach Dilthey*. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verl., 1991. – 223 p.
- [15] Hartmann N. *Grundzüge einer Metaphysik der Erkenntnis*. – Berlin–Leipzig: De Gruyter, 1921. – 588 p.
- [16] Martin M.S. *Dairy Queens: The Politics of Pastoral Architecture from Catherine de' Medici to Marie-Antoinette*. – USA: Harvard University Press, 2011. – 328 p.
- [17] Mitchell W.J.T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. – Chicago, London: University Of Chicago Press, 1994. – 445 p.
- [18] *Politics Aristotle* /Translated by Benjamin Jowett. – Kitchener: Batoche Books, 1999. – 192 p.
- [19] Rorty R.M. *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method*. – Chicago: The University of Chicago Press, 1967. – 416 p.
- [20] Wittgenstein L. *Logical-philosophical treatise*. – Moscow: Foreign Literature, 1958. – 150 p.
- [21] Wortman R. *Visual Texts, Ceremonial Texts, Texts of Exploration: Collected Articles on the Representation of Russian Monarchy*. – Boston: Academic Studies Press, 2014. – 397 p.