

DOI 10.31250/2618-8600-2024-2(24)-87-114

УДК 39:738.1

А. В. Головнёв

Музей антропологии и этнографии
им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН
Санкт-Петербург, Российская Федерация
ORCID: 0000-0002-5716-655X
E-mail: Andrei_golovnev@bk.ru

■ Фарфоровая многонациональность

АННОТАЦИЯ. Российская империя в ходе самопознания раньше других, в XVIII столетии, осознала себя страной, богатой народами. Это самопознание, переросшее в самосознание, привело к зарождению в России науки народоведения (этнографии) и национальной идеи многонациональности (многонациональности). Через музей, маскарад, рисунки и гравюры изобразительная манера представлять многонациональную Россию распространилась в XVIII в. и на фарфор (в исполнении скульптора Рашетта). В честь 300-летнего юбилея дома Романовых Николай II распорядился извлекать скульптурную серию «Народности России» в фарфоре. Научным куратором проекта выступил академик Василий Радлов, директор Музея антропологии и этнографии (Кунсткамеры). По данным всеобщей переписи населения Российской империи 1897 г. он составил список из 150 народов, костюмы которых хранились в фондах Кунсткамеры или в рисунках. Работа над серией продолжалась десять лет, с 1907 по 1917 гг., и была прервана на 74-й скульптуре революцией и смертью Радлова, который выступал научным руководителем проекта и в какой-то мере режиссером «императорского театра фарфоровых кукол». Кунсткамера послужила лабораторией научного проектирования серии «Народности России». Не случайно в ее фондах сохранились бисквиты — неглазурованные и нераскрашенные образцы скульптурной серии. Сегодняшняя экспозиция Кунсткамеры воспроизводит замысел «фарфоровой России», в том числе заметные на фигурах хмурые выражения лиц, будто предвещающие грядущее восстание народов против империи народов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:
многонациональная Россия, этнография,
фарфор, Кунсткамера, Радлов

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ: Головнёв А. В.
Фарфоровая многонациональность. *Этнография*.
2024. 2 (24): 87–114. doi 10.31250/2618-
8600-2024-2(24)-87-114

A. Golovnev

Peter the Great Museum of Anthropology and
Ethnography (Kunstkamera) of the Russian
Academy of Sciences
St. Petersburg, Russian Federation
ORCID: 0000-0002-5716-655X
E-mail: Andrei_golovnev@bk.ru

■ Porcelain Multiethnicity

ABSTRACT. The Russian Empire, in the course of self-knowledge, earlier than others, in the 18th century, realized itself as a country rich in peoples. This self-knowledge, which developed into self-awareness, led to the birth in Russia of the science of ethnography and the national idea of multiethnicity (multinationality). Through the museum, masquerade, drawings and engravings, the pictorial manner of representing multinational Russia spread in 18th century to porcelain (performed by the sculptor Rachette). In honor of the 300th anniversary of the House of Romanov, Nicholas II ordered the sculptural series “Nations of Russia” to be sculpted in porcelain. The scientific curator of the project was Academician Vasily Radlov, director of the Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera). According to the general census of the Russian Empire in 1897, he compiled a list of 150 peoples whose costumes were kept in the funds of the Kunstkamera or in drawings. Work on the series lasted ten years, from 1907 to 1917, and was interrupted at the 74th sculpture by the revolution and the death of Radlov, who acted as the superwiser of the project and, to some extent, the director of the “imperial porcelain doll theater”. The Kunstkamera served as a laboratory for the scientific design of the “Nations of Russia” series. It is no coincidence that “biscuits” — unglazed and unpainted examples of the sculptural series — have been preserved in its collections. Today’s exhibition of the Kunstkamera reproduces the concept of “porcelain Russia”, including the gloomy facial expressions noticeable on the figures, as if foreshadowing the coming uprising of peoples against the empire of peoples.

KEY WORDS: multiethnic
Russia, ethnography, porcelain,
Kunstkamera, Radloff

FOR CITATION: Golovnev A. Porcelain
Multiethnicity. *Etnografia*. 2024. 2 (24):
87–114. (In Russian). doi 10.31250/2618-
8600-2024-2(24)-87-114

Близился 1913-й год — 300-летний юбилей дома Романовых. Среди молебнов, парадов, балов, медалей, монет, почтовых марок и других символов и торжеств в честь правящей династии затерялся проект создания образа многонародной империи: в 1907 г. последний русский царь Николай II лично распорядился извлекать скульптурную серию «Народности России» в фарфоре. Идея была не нова ни по форме, ни по содержанию, поскольку уже в XVIII в. сложилось представление о «богатой народами России», запечатленное как в академических трудах, так и в искусстве, в том числе, играх, гравюрах и скульптуре. Впрочем, ценность проекта состояла как раз не в новизне, а в поддержании традиции, которая стала основанием самосознания России и остается национальной идеей по сей день.

Значительную роль в концептуализации и создании серии сыграл директор МАЭ академик Василий Васильевич Радлов (Friedrich Wilhelm Radloff), чей творческий вклад в это произведение науки и искусства обычно остается в тени заслуг художественного исполнителя проекта, скульптора Павла Каменского и управляющего Императорским фарфоровым заводом в Петербурге барона Николая фон Вольфа. Однако и в этом случае дело не в распределении приоритетов между соисполнителями «фарфоровой России», а в выяснении оснований очередного (пусть и частичного) воплощения национальной идеи многонародной России накануне Октябрьской революции.

Траектория «фарфоровой России» обычно рисуется в привычной схеме западного заимствования: Екатерина II получила в дар от Фридриха II скульптурную композицию, изображающую императрицу в окружении народов России и пленных турок (1770–1772 гг.); история оттеняется упоминаниями о том, что Екатерине дар был настолько по вкусу, что она любила принимать гостей в зале с этой скульптурой. Несколько лет спустя приглашенный в Россию французский скульптор Жан-Доминик Рашетт изготовил первую серию фарфоровых статуэток «Народы Российского государства».

На самом деле история рождения идеи и ее воплощения много сложнее и интереснее. Чтобы отыскать ее истоки, придется вернуться в XVIII в., обратившись сначала к содержанию (многонародности), а затем к форме (фарфору). Но главными героями повествования все же остаются люди, а не куклы.

КОСТЮМЕРНАЯ МНОГОНАРОДНОСТИ

Рождение идеи многонародности, неоднократно описанное (Головнёв 2022), стало плодом самопознания Российской империи в ходе ряда масштабных экспедиций и академических штудий XVIII в. Начатые Петром I, эти путешествия и изыскания, включая Великую Северную

и Физические академические экспедиции, способствовали осознанию масштабов и границ империи, ее природы и народов. Открытие множества разноязыких самобытных народов, населяющих просторы империи, стало, пожалуй, самым ярким и оригинальным достижением наук той поры; не случайно журнал под красноречивым названием «Открываемая Россия» публиковал в своих номерах за 1772–1775 гг. костюмы народов, а первой сформировавшейся именно в России наукой стало народоведение (этнография) — «самая почвенная для России наука», «самая российская из наук», «коренная наука о коренных народах». Не только наука, но и светская мода XVIII в. была полна образов народов, и первой имперской демонстрацией этого веяния стала «потешная свадьба» 1740 г. — по существу, карнавал народов России, организованный по соизволению Анны Иоанновны кабинет-министром Артемием Волынским при поддержке Академии наук и Кунсткамеры. Сама по себе грандиозная «этносвадьба» была эхом открытий Великой Северной (Второй Камчатской) экспедиции и прологом «моды на народы», вылившейся в научные труды, увеселения, искусства и национальную идею многонародности. Немалую роль в этой траектории самопознания-самосознания сыграли изобразительные искусства, включая музейные экспозиции, театрализованные представления-шествия и книжные рисунки-гравюры. Кунсткамера оказалась на перекрестке этих изысканий и экспериментов, соединяя в себе функции исследовательской лаборатории, хранилища коллекций (в том числе костюмов и их рисунков), выставочного пространства для публичной демонстрации этнографических предметов и даже «костюмерной» для этномаскарада 1740 г.

Как известно, организаторы «потешной свадьбы» позаимствовали в Кунсткамере для «парада народов» немало костюмов (и, по словам хранителей фондов МАЭ РАН, до сих пор не все вернули). 27 декабря 1739 г. в Академию поступил запрос:

Понеже по именному Ея И. В. указу приуготовляется некоторый маскарат, к чему потребно ис платья, имеющегося в де сианс академии в натуре разных народов, а именно: мордовского, черемисского, чувашского, вотяцкого, тунгусского, лопанского, самоедского и протчих сибирских народов, и одну острабацкую лодку: того ради чтоб повелено было означенных народов платье, також и острабацкую лодку к тому приуготовлению маскарата прислать с кем надлежит (Материалы 1886–1887, IV: 276).

Без малого четыре месяца спустя, 14 апреля 1740 г., в академический музей вернулись взятые для маскарада костюмы (башкир, лопарей, мордвы, чувашей, самоедов, камчадалов, тунгусов), «кроме осьми кафтанов мордовских и чуваских белых с прошвами, одной птичьей шубы, одного колпака лопанского оленьего, что употреблено в дело маскаратное»

(Материалы 886–1887, IV: 367). Кое-что поступило в испорченном виде, о чем до сих пор сожалеет главный хранитель фондов МАЭ РАН Н. П. Копанева в эссе о «Нарисованном музее» XVIII в.:

На одном из листов «Нарисованного музея» осталась горькая запись о платье, которое использовалось на устроенном маскараде и было испорчено: «девятой куншт сего платья приложен для того что оставшия четыре кафтана принятых из комиссии... из тех один переправлен или вновь зделан кои общиты разными лентами не против природы» (Копанева 2004: 13).

Горечь главного хранителя понятна: все музейщики обладают обостренным «инстинктом хранения» (Головнёв 2019). Один из руководителей музея, Р. Ф. Итс, сопоставил «потешную свадьбу» 1740 г. с кошмарным пожаром, случившимся в Кунсткамере семь лет спустя, в 1747 г.

Кунсткамере пришлось пережить два крупных потрясения [«потешную свадьбу» и пожар], нанеших значительный урон ее этнографическим коллекциям и уникальному Готторпскому глобусу. То, что случилось зимой 1739/40 года, было подобно стихийному бедствию... Лишь через несколько месяцев Кунсткамера получила обратно выданные вещи, и те — не полностью, а лишь частично, притом в испорченном, непригодном для экспонирования виде. Многие костюмы, утварь, оружие, средства транспорта были взяты придворными «на память». Так был нанесен урон музею, одному из центров науки и культуры того времени. Лишь в 1783 году, когда во главе Академии стала Екатерина Дашкова, она предприняла энергичные розыски предметов, взятых на «потешную свадьбу», и кое-что ей удалось вернуть в Кунсткамеру (Итс 1980: 19–21).

Мрачных тонов в картину этномакарада 1740 г. можно добавить, если представить время правления Анны Иоанновны беспросветной «бионовщиной», а Великую Северную экспедицию — отчаянным штурмом ледовитых морей, сопровождавшимся множеством жертв, в том числе гибелью капитан-командора Витуса Беринга. В том же свете «потешная свадьба» рисуется как унижение согнанных на царскую потеху народов; ко всему прочему главный распорядитель маскарада А. Волынский через полгода был казнен по наветам Бирона, а еще три месяца спустя скончалась сама императрица. В подобном историографическом контексте «потешная свадьба» рисуется не комедией, а трагедией.

Так уж устроена природа, что роды не протекают без боли и мук — и рождение идеи многонародности не обошлось без страданий и жертв. И Кунсткамере довелось совершить жертвоприношение

имперскому игрищу, в котором зарождалась «мода на народы», с последующим преобразованием в идею многонародности России.

Кунсткамера служила не только лабораторией и костюмерной, но и рисовальной студией. При подготовке того же маскарада велено было отыскать в коллекциях музея «куншты» (рисунки) народных костюмов, а если таковых нет, то «по собранию и описанию из книг скунштовать... А буде так скоро не можно срисовать, то хотя им описание сделать точное» (Материалы 1886–1887, IV: 277–278). Поскольку музей и библиотека располагались тогда в крыльях одного здания, рисовальщики могли делать «куншты» как с музейной натуры, так и из книг.

Продолжающаяся в Кунсткамере по сей день практика рисования «с натуры» зародилась при Петре I, в 1723 г., когда он поручил приглашенной на государеву службу голландке Доротее Марии Графф вместе с мужем, художником Георгом Гзеллем, «быть при кунст-каморе и оную кунст-камору по классирам водяными красками смалевать» (Копанева 2004: 8). Позднее они, их ученики и другие художники создали «Нарисованный музей» — коллекцию зарисованных экспонатов Кунсткамеры. При этом Петербург настолько увлекся этим изобразительно-музейным делом, что, по признанию голландских историков, превзошел Европу:

Россия столь целенаправленно ликвидировала отставание от стран Западной Европы, что даже обогнала европейские образцы. В результате в Петербурге были зарисованы (почти) все разделы коллекции и деятельность велась во всех... разновидностях жанра, — таких результатов не достигал никто и нигде.

Россия превзошла всех. Здесь рисование предметов, привезенных из Сибири, было частью программы Академии наук, особенно с середины 1740-х годов (Мейерс 2003: 30, 38).

Увлечение музейными кунштами захватило и взошедшего в 1727 г. на престол 11-летнего императора Петра II, который велел напечатать каталог коллекций Кунсткамеры, сопроводив его гравировальными иллюстрациями (Материалы 1886–1887, I: 295). При Анне Иоанновне, в середине 1730-х гг., зарисовывание экспонатов в Кунсткамере было поставлено на поток. В фонде «Нарисованного музея» значительную часть составляют рисунки, датированные 1735–1738 гг. — временем Второй Камчатской экспедиции и роста интереса к ее открытиям. Возвращавшиеся отряды экспедиции, прежде всего академический, доставляли в Академию наук коллекции натуралий и артифициалей, а также рисунков, выполненных художниками экспедиции — тремя Иоганнами: Беркханом, Люрсениусом и Деккером. Сами рисовальщики после экспедиции, с некоторыми паузами, продолжили работу с музейными коллекциями: Беркхан с 1747

по 1751 г. рисовал «платья азиатских народов» (используя хранившийся в Рисовальной палате металлический манекен *глицерман*); Люрсениус с 1749 г. выполнял для историографа Академии Г. Ф. Миллера «рисунки до сибирских описаний касающиеся»; Деккер также был задействован для рисования платьев сибирских народов, «древностей» и «проспектов» сибирских городов (Материалы 1900, X: 246; Стецкевич 2003: 52–53).

Этим рисункам суждено было не только войти в фонд «Нарисованного музея», но и сыграть ключевую роль в появлении на свет науки этнографии. Первыми ее ростками стали рисунки костюмов (Головнёв 2018), которые, в свою очередь, были отчасти выполнены по образцам коллекций Кунсткамеры. Из рапорта художника И. Беркхана следует, что из пожара 1747 г. были спасены «30 рисунков разных сибирских народов, деланных красками» (Копанева 2004: 19), а 6 изображений, опубликованных в журнале «Открываемая Россия, или Собрание одежд всех народов в Российской империи обретающихся», вошли в основополагающий народоведческий труд академика Иоганна Георги «Описание всех обитающих в Российском государстве народов» при этом изображения выполнены «частью с находящихся рисунков и фигур при Императорской Санкт-Петербургской академии наук в Кунсткамере, а частью с живых подлинников» (Копанева 2004: 16). Искусствоведы отмечают, что знаменитые «рисунки Георги» (или «костюмы Георги») нередко выглядят так, будто срисованы с экспонатов на музейных подиумах (Вишленкова 2011: 45).

Другим видом изображений, повлиявших на становление науки этнографии и формирование идеи многонародности, были карты, на которых географические обозначения иногда дополнялись фигурами народов (таким образом, сочеталось впечатление от карт и картинок). Нетрудно представить, какими размышлениями сопровождалось составление на основе материалов Великой Северной экспедиции Атласа Российской империи. Его в конце 1730-х — начале 1740-х гг. взялись исполнять санкт-петербургские академики, в том числе Леонард Эйлер — выдающийся математик и мастер синтеза наук и искусств: ему принадлежит первый опыт «оцифровки музыки» (концепция «звуковой температуры» и *suavitatis*, ‘благозвучия’); его же рукой в 1745 г. выполнены изображения представителей разных народов для иллюстрированного Атласа Российской империи, который впоследствии послужил визуальным пособием «для разработки первых фарфоровых статуэток на этнографические темы» (Хмельницкая 2014: 15).

С этого момента (1745 г.) одна из нитей, из которых был соткан образ многонародности в науках и искусствах, уходит через Эйлера (вернее, вместе с Эйлером, мигрировавшим между Россией и Пруссией) в Берлин, откуда в 1772 г. возвращается в Петербург в виде дара Фридриха II Екатерине II *surtout-de-table* «Десерт-Триумф», изображающего сидящую на троне под балдахином императрицу в окружении сорока фарфоровых фигур представителей народов России и покоренных турок (за авторством

скульпторов Ф. Э. и В. Х. Мейеров). «Десерт-Триумф» так нравился Екатерине, что в августе 1772 г. она торжественно демонстрировала его гостям, а затем поместила в Эрмитаж, куда приглашала посетителей пить кофе и любоваться фарфоровым чудом (Хмельницкая 2014: 14–16). Тем самым императрица обеспечила популяризацию идеи многонародности империи.

В развитие идеи «народов в фарфоре» в Петербург был приглашен французский скульптор Жан-Доминик Рашетт, создавший первую серию фигур на Императорском фарфоровом заводе. Образцами для скульптур Рашетта послужили гравюры из «Открываемой России» и «Описания» И. Г. Георги (Чаус 2012: 98). Первоначально скульптуры высотой от 25 до 40 см, изображавшие облик и занятия народов империи, предназначались для украшения праздничного стола, по образцу берлинского «Десерт-Триумфа», а затем обрели собственную ценность и превратились в настолько дорогой раритет, что «немецкие фарфоровые заводы давно уже стали искусно подделывать их» (Хмельницкая 2014: 18).

Так в Петербурге 1770-х переплелась и замкнулась замысловатая траектория идеи изображения народов, родившаяся в академических экспедициях и рисовании «кунштов» в Кунсткамере 1730–1740-х гг., а затем сновавшая, будто челнок, между Петербургом и Берлином — от художников академии к Эйлеру и Мейерам, от Фридриха к Екатерине, от Георги к Рашетту.

НЕИЗБЕЖНОСТЬ МНОГОНАРОДНОСТИ

В начале XIX в. Россия преуспела в продвижении на запад — до Франции (при взятии Парижа) и на восток — до Калифорнии (Русская Америка числилась в составе Сибирского генерал-губернаторства), ввиду чего ее прежний, характерный для XVIII в. образ «северного колосса» померк на фоне размаха империи по широтной оси Европа–Азия, ставшей отныне кодом идентичности и породившей дилемму «Россия — Запад или Восток?». В действительности Россия — по-своему и Запад, и Восток, и Юг, но лишь Север представляет ее естественной пространственной идентичностью, где страна в полной мере обладает самобытностью и пребывает «дома» (подробнее: Головнёв 2022). Именно взгляд с севера — в ходе Великой Северной экспедиции — открыл России ее многонародность как состояние и достояние. В XIX в. ось самоопределения преломилась в широтной проекции, и новые цивилизационные горизонты затмили, помимо прочего, идею многонародности. Для России северность в земном пространстве, как Полярная звезда в небесном, служит опорой (идентичностью), без которой теряются естественные ориентиры и открываются шлюзы для внешних влияний и увлечений. Если северный ракурс сменяется проекциями Запада, Востока или Юга, то открывается взгляд со стороны, для которого Россия — недозапад,

недосток или недоюг. В XIX в. империя, преуспев в экспансии во всех названных направлениях, попала в её же расставленные ловушки искушений, увлекшись иллюзиями своей принадлежности к одному или нескольким из этих миров (Второй Иерусалим, Третий Рим и т. д.), тем более что с давних пор религиозными узами она связана с Югом, военно-политическим наследием — с Востоком, просвещением и культурным притяжением — с Западом.

Впрочем, полиэтничность империи никуда не делась, а лишь утратила свежесть открытия, впечатлявшую исследователей XVIII в., и перешла в разряд рутинных знаний и практик. В этом качестве она послужила концептуальной основой реформы М. М. Сперанского — Устава «О управлении инородцев» 1822 г., распредившего народы империи на разряды: «оседлых», «кочевых» и «бродячих», с разными статусами и правами. Эта практическая систематизация многонародности, построенная на изучении традиций и обычного права народов империи, была, с одной стороны, «правовым захватом» народов империей, с другой — средством интеграции различных по образу жизни и месту жительства народов в имперскую общность.

Разгоревшаяся в дихотомии «Запад–Восток» полемика между западниками («петербуржцами», карамзинистами) и восточниками («москвичами», славянофилами) свелась в основном к теме истинности веры (кстати, с исходной ориентацией на Юг). Поиск баланса в формуле «официальной народности» — уваровской идеологеме православие, самодержавие, народность, претендовавшей на национальную идею России, обнаружил уязвимость первого же звена, поскольку доминанта «православия» лишала места иные религии (ислам, буддизм, прочие ветви христианства и др.).

Вместо панорамы многонародности центральное место в мировоззрении заняла пирамида прогресса на основе эволюционизма, провозгласившего себя истинной наукой и предложившего концепцию развития, в которой Запад занял вершину пирамиды (ступень цивилизации), оставив прочим племенам и народам ступени дикости и варварства. Философия Гегеля, вдохновившая эволюционизм, замкнулась на абсолюте Запада: как подметил Ницше, «для Гегеля вершина и конечный пункт мирового процесса совпали в его собственном берлинском существовании» (Ницше 1990: 210). Гегельянская диалектика универсального развития в середине XIX в. лавиной накрыла научную мысль России, отозвавшись в пародийных виршах Алексея Жемчужникова:

В тарантасе, в телеге ли
Еду ночью из Брянска я,
Все о нем, все о Гегеле
Моя дума дворянская.

Обаяние «истинного знания» (эволюционизма) было столь неотразимо, что российские исследователи самоотверженно забыли отечественные научные достижения. В этом достойном удивления и изучения мировоззренческом опрокидывании двойко сработала религиозная традиция: во-первых, в концептуализации эволюционизм выдал себя за единственно верное учение в стиле креационизма (религиозной максимы); во-вторых, в его популяризации сыграло роль религиозное правило предаваться всей душой «истинному учению», решительно отвергая прочие. Попытка Николая Данилевского критически переосмыслить эволюционизм и дарвинизм (Данилевский 1885; 1889), противопоставив ему релятивистскую концепцию локальных цивилизаций (культурно-исторических типов), утонула в шуме голосов поборников универсального учения, включая Д. Н. Анучина, М. М. Ковалевского, В. С. Соловьева и др.

И все же природа России брала свое. Западный универсализм, переосаженный на российскую почву, неизбежно прорастал многонародностью, как это случилось при подготовке Всероссийской этнографической выставки в Москве (в Манеже на Моховой) в 1867 г. Выставка была организована созданным при Московском университете Обществом любителей естествознания, антропологии и этнографии (ОЛЕАЭ) по инициативе профессора Анатолия Богданова, зоолога (его магистерская диссертация называлась «О цветности пера птиц») и археолога (докторская диссертация написана на основе раскопок под Москвой на тему «О московском курганном племени»). Молодой и энергичный ученый в ту пору неоднократно бывал за рубежом, знакомился с новейшими достижениями наук, увлекался эволюционной теорией Дарвина и в числе прочего в 1859 г. посетил в пригороде Лондона, Хрустальном дворце в Сиденхэме, экспозицию Всемирной выставки промышленных работ всех народов (1851). Выдержанная в эволюционистском стиле и экологическом дизайне, выставка представляла экзотические племена и народы под сенью «империи, над которой никогда не заходит Солнце». Богданов вернулся в Россию одержимый идеей организовать подобную выставку в Москве. Таким образом, по своим истокам Всероссийская этнографическая выставка была калькой с британского оригинала, и в описании ее замысла ни словом не упоминалось академическое народоведение России XVIII в., будто его вовсе не было или о нем неловко было вспоминать на фоне достижений новейшей английской антропологии.

Никто, вероятно, не станет спорить с тем, что публика более знакома хотя с главнейшими особенностями племен Африки и Австралии, чем с племенами, населяющими Россию.

Кому не известно, что русские люди еще не так давно почти единственно ограничивались изучением того, что относится к Западной Европе. Редкому из них приходило на мысль, что Россия в научном отношении представляет столько же, или еще более интереса, чем западные страны.

...устроенная Обществом Любителей Естествознания этнографическая выставка была лишь первою попыткой ознакомить публику с населением России и соседних с нею Славянских земель (Всероссийская 1867: 2, 30, 72).

Впрочем, по мере подготовки выставки российская практика одолела английскую теорию. Британский дизайн предполагал показ «примитивных народов» в их природной среде отстраненно от европейцев, носителей промышленной цивилизации (Knight 2001: 3, 11), тогда как в российской версии все народы, включая русский, оказались в едином сообществе, распределенные по географии с севера на юг. Если антропология по-английски предполагала статус англичан как сценаристов шоу разных племен, то этнография по-русски состояла в непосредственном участии русских в выставке народов. Верный идеям западного эволюционизма Богданов пытался удержать приоритет антропологии, убеждая коллег, что этнография «при изучении антропологии занимает подчиненное положение и служит в основном как дополнительный источник сведений, помогающий подтвердить биологические выводы». Но этнография решительно наступала, и председатель комитета по устройству выставки Василий Дашков настаивал:

...на выставке нет теперь ничего, чтоб было копиею с иностранного, чтобы было сделано ими. Все задумано и сделано Русскими, сделано при их исключительном содействии и исключительно для них (Всероссийская 1867: 37).

В речах организаторов звучали эпатажно пренебрежительные нотки в отношении западных коллег, например, по поводу совпадения сроков Московской и Парижской выставок весной 1867 г.:

Вполне сочувствуя успеху Парижской выставки, Общество [ОЛЕАЭ] однакож полагает, что для нас, Русских, на первом месте должны стоять заботы об успехе нашей первой русской этнографической выставки в Москве, имеющие послужить основанием русского этнографического музея (Всероссийская 1867: 19).

Решительный тон устроителей российской выставки был связан с усилением первоначально отсутствовавших или скрытых мотивов славянского единения и особой ролью в этом объединении великороссов.

К открытию выставки был приурочен Славянский съезд (Съезд славянских представителей)¹, на котором обсуждались амбициозные проекты «Западнославянской империи» и «общеславянского языка». В те годы Европа была ареной этнонациональных проектов: Италию охватило движение Рисорджименто, а Германия близилась к имперскому единению, в связи с чем немецкая пресса пестрела текстами «о германском родстве, налагающем политические обязанности». На этом фоне движение за объединение славян под скипетром Белого царя никого не удивило, хотя и вызвало шквал протестов в Турции, Австрии и Пруссии. Во многом под воздействием опытов нациестроительства в Европе российская концепция «официальной народности» эпохи Николая I склонилась к «великоросскому национализму» Александра III.

Всероссийская этнографическая выставка 1867 г., оказавшаяся на перекрестке этих умонастроений, сочетала в себе черты европейского эволюционизма, российской многонародности и доктрины панславизма. Вторая и третья темы отозвались в немногословных репликах Александра II, посетившего выставку вместе с наследником-цесаревичем 24 апреля. В связи с многонародностью примечателен такой факт: государь, разглядывая наряд казанской татарки, спросил, не тот ли это костюм, что подарен выставке им самим, и получил утвердительный ответ. Подобный вопрос он повторил у манекенов якута и якутки, самоеда и самоедки, услышав в ответ, что эти костюмы получены в дар от императрицы. Далее выяснилось, что наряд калмычки подарен выставке наследником-цесаревичем. Таким образом, символическим вкладом императорской семьи оказались костюмы народов России, ярко выражавших этническую самобытность, — татар, якутов, ненцев (самоедов), калмыков.

«Славянское единство», обозначенное включением костюмов зарубежных славян во Всероссийскую выставку, было «завизировано» рядом одобрительных реплик, которыми император сопровождал осмотр фигур русин, гуцулов, лемков, бойков, поляков, мазур, чехов, словаков, булаков, вендов, хорватов, сербов, черногорцев, болгар и других славян Сербии, Черногории, Австро-Венгрии, Турции, Пруссии и Саксонии. Рассматривая русские композиции, государь уделил основное внимание христианской символике (иконам, крестам и др.), обнаружил знание особенностей русских костюмов разных губерний, а по поводу ярмарочной сцены заметил, что лица великорусских женщин «могли бы быть красивее, если б сделать строгий выбор» (Всероссийская 1867: 48).

В этой части обеспокоенность императора недостаточно явленной на выставке красотой русских женщин смыкается с важной для российской изобразительно-этнографической традиции физиономической точностью

¹ Австрийская пресса клеймила Славянский съезд как «панславистское сборище», а Отто фон Бисмарк призвал австрийские власти арестовать всех, кто поехал в Москву, как государственных изменников (Никитин 1960: 171–173).

в передаче этнических черт — эта манера берет начало в рисунках и гравюрах экспедиций XVIII в., продолжается в выставках, музейных экспозициях и публикациях XIX в. и до сих пор сохраняется в экспозиционной практике (например, в изготовлении манекенов с «типичными» чертами народов России для новых экспозиций МАЭ РАН). Александр II, осматривая фигуры тунгусов и алеутов, спросил, «типичны ли их лица», и услышал в ответ, что они исполнены по фотографиям и рисункам (Всероссийская 1867: 43). Художники выставки следовали специальной инструкции, гласившей:

Головы, выполняемые художником для фигур, должны представлять верные портреты лиц, характеристических для данного племени. В удовлетворение этого условия они должны быть вылеплены по маскам, снятым с представителей племени, или же по фотографиям, которые с этою целью должны представлять каждое лицо в фас и в профиль (Всероссийская 1867: 11).

Выставка стала выдающимся научным и мировоззренческим событием, вызвав «чрезвычайное сочувствие» во всей России, «начиная от ступеней трона до последнего крестьянина»; столь грандиозной демонстрации народов империи российская общественность не знала со времен «карнавала народов» 1740 г. Сюжетными композициями, костюмами на манекенах, предметами быта и культа, фотографиями и рисунками она представляла 60 народов (критики составляли списки и замечали отсутствие костюмов осетин, чеченцев, карелов, удмуртов, мещеряков, камчадалов). За два месяца (с 23 апреля до 18 июня) выставку посетило более 90 тыс. человек. Собранная на ней этнографическая коллекция (включая 288 манекенов, 450 костюмов, 1200 предметов и моделей, 2000 рисунков и фотографий) составила основу Дашковского (Московского публичного) этнографического музея (Всероссийская 1867; Этнографическая 1878), а после революции была передана в Музей народов СССР, затем в Российский этнографический музей. По оценке историографов, Всероссийская этнографическая выставка 1867 г. открыла новый этап в развитии этнографической науки в России (Керимова 2022: 12).

Выставка сопровождалась бурным всплеском интереса к этнографии и народам. Как отметил на торжественном обеде по случаю ее открытия профессор Петербургского университета, председатель Этнографического отделения при Императорском Русском географическом обществе Владимир Ламанский, «нынешнее пробуждение народного самопознания» обязывает к «строгой научной обработке важнейших вопросов русского народоведения» (Всероссийская 1867: 70).

«Народное самопознание» в очередной раз привело к осознанию многонародности. Полвека спустя Петр Струве удачно сформулировал соотношение понятий «многонародный» и «многонациональный»: «Русское

государство... будучи многонародным, в то же время обладает национальным единством» (Струве 1914: 177). Позднее эту формулу вписал в концепцию евразийства Николай Трубецкой: «национальным субстратом того государства, которое называется СССР, может быть только вся совокупность народов, населяющих это государство, рассматриваемая как особая многонародная нация и в качестве таковой обладающая своим национализмом. Эту нацию мы называем евразийской, ее территорию — Евразией, ее национализм — евразийством» (Трубецкой 1995: 423)².

НЕОКОНЧЕННАЯ ПЬЕСА ДЛЯ ТЕАТРА ФАРФОРОВЫХ КУКОЛ

Последний российский монарх Николай II, наряду со стремлением к единству империи, отдавал должное ее этническому многообразию, и когда пришла пора готовиться к 300-летию дома Романовых, в январе 1907 г. в разговоре с директором Императорского фарфорового завода бароном Николаем фон Вольфом «высочайше соизволил выразить желание, чтобы на Императорском заводе была исполнена коллекция раскрашенных фарфоровых фигур, изображающих народности России» (РГИА. Ф 503. Оп. 1/562/2428. Д. 21. Л. 52, 54 об.)³.

Барон Вольф подобрал подходящего скульптора для серии «Народности России» — им стал 44-летний надворный советник Павел Каменский, обладавший художественным талантом и профессиональным опытом, однако по постановлению врачебной комиссии от 13 сентября 1901 г. уволенный с должности заведующего бутафорией Императорских театров ввиду того, что «страдает артериосклерозом, хроническим интерстициальным гепатитом, пороком сердца и хроническим воспалением суставов»; а самой его «безнадежной болезнью был алкоголизм, вызывавший буйство». Помимо Каменского, изготовлением моделей занимались А. Лукин, П. Шмаков, И. Зотов, К. Захаров, А. Дитрих, А. Эйснер, А. Соловкин, О. Гейлер; большинство статуэток расписала М. Герцак, несколько экземпляров — Л. Мидина (Хмельницкая 2014: 40, 52).

Поскольку проект предполагал этнографическое сопровождение (по существу, научное руководство), Вольф 5 февраля 1907 г. обратился за помощью к управляющему Русским музеем Александра III графу Д. И. Толстому:

² До сих пор концепция многонародной нации не вошла в российский мировоззренческий обиход, хотя поддержана авторитетными учеными и общественными деятелями, в том числе В. А. Тишковым, В. А. Никоновым и др.

³ Пользуясь случаем, выражаю признательность главному хранителю фондов МАЭ РАН Н. П. Копаневой и директору Российского государственного исторического архива С. В. Штуковой за содействие в моих архивных изысканиях.

Милостивый государь граф Дмитрий Иванович... Принимая во внимание, что за последние годы собран огромный материал по этнографии России для музея императора Александра III и имея в виду обещание хранителя будущего отдела о своем просвещенном содействии, считаю долгом обратиться к Вам с покорнейшей просьбой не отказать в сообщении списка народностей России, относительно которых в Музее имеются фотографические снимки, по крайней мере с двух сторон, что необходимо для работы скульптора, с отметкой против каждого типа о том, имеются ли маски и полные костюмы. За сим не откажите сообщить, есть ли возможность, чтобы сперва скульптора и впоследствии живописцы работали непосредственно в помещении Музея, дабы избежать перенесения драгоценных предметов коллекции в посторонние учреждения или места, что могло бы вредно отзываться на их сохранности (РГИА. Ф. 503. Оп. 1/562/2428. Д. 21. Л. 1–1 об.).

Граф Толстой ответил барону Вольфу три месяца спустя, 3 мая 1907 г., вежливым отказом:

Милостивый государь Николай Борисович... Этнографический отдел с полной готовностью рад служить Вам своими материалами; но вместе с тем он считает своею обязанностью сообщить Вашему Превосходительству о тех неудобствах и затруднениях, с которыми придется считаться тем лицам, которые при настоящем положении возьмутся за подобную работу. Прежде всего у нас нет хотя бы сколько-нибудь подходящего помещения, где бы можно было работать художнику над компоновкой статуй. При этом в настоящее время трудно сделать выбор материала. Все костюмы наши уложены в герметических ящиках, которые хранятся в полутемных подвалах. Эти подвалы темны и удобны для хранения вещей, но не для разборки и осмотра материала (РГИА. Ф. 503. Оп. 1/562/2428. Д. 21. Л. 58).

Все эти долгие месяцы Вольф не сидел в томительном ожидании. Не получив в течение десяти дней отклика от Толстого, он 16 февраля 1907 г. направил письмо директору Музея антропологии и этнографии академику Радлову:

Милостивый государь Василий Васильевич. Его Императорскому Величеству угодно было выразить мысль об изготовлении на императорских заводах коллекции фарфоровых фигур, изображающих народности России. Ввиду того, что при осмотре имеющегося в этнографическом отделе Императорской Академии наук материала выяснился список народностей, изображения коих надлежало бы включить в первую очередь означенной коллекции, а равно то обстоятельство, что в музее Академии имеется достаточно полный материал, чтобы немедленно приступить к работе, считаю

долгом обратиться к Вам с покорнейшею просьбою уведомить, является ли возможным, чтобы во избежание перенесения драгоценных предметов коллекции в посторонние помещения или места, сперва скульптору Каменскому, которому предполагается поручить исполнить пробные экземпляры, а впоследствии и живописцу, на которого будет возложено расписывание фарфоровых фигур, было разрешено работать в помещении Музея, с тем чтобы в том и другом случае со стороны этнографического отдела работа была освидетельствована в отношении верности и точности с точки зрения этнографической науки (РГИА. Ф. 503. Оп. 1/562/2428. Д. 21. Л. 8–8 об.).

Положительный отклик был получен незамедлительно, и на следующий день, 17 февраля 1907 г., Вольф отписал Каменскому:

Управление Императорскими заводами просит приступить к исполнению первых пробных моделей типов народностей России, высотой в 42 сантиметра, предназначенных для воспроизведения фарфором, причем считает долгом присовокупить, что, ввиду последовавшего на это согласия со стороны Академика Тайного Советника Радлова, означенные работы могут быть произведены при помещении Этнографического музея Императорской Академии наук и под наблюдением, что касается точности деталей в этнографическом и антропологическом отношениях, со стороны этнографов при музее, куда Управление Императорскими заводами Вас просит обратиться в понедельник, 19 сего февраля, в 12 час. дня. Для первых работ намечены модели гольда и енисейца (РГИА. Ф. 503. Оп. 1/562/2428. Д. 21. Л. 9–9 об.).

С енисейцем пришлось повременить, а вместо гольда первой пробой стала фигура гилеяка, но эти поправки не умаляют впечатления от быстроты реакции академика: судя по календарю, Вольф направил свое обращение в субботу, а Радлов назначил начало работ уже на следующий понедельник, причем ровно в полдень, будто счет шел не на дни, а на часы. МАЭ и РЭМ (Этнографический отдел Русского музея) в то время заметно разнились по скорости принятия решений. Официальный ответ Радлова последовал чуть позже, 23 февраля 1907 г. В нем читается не просто готовность к содействию, но и предложение встречных действий, в том числе для пополнения коллекции музея:

...с моей стороны не встречается препятствий к тому, чтобы назначенные Вами скульптор и художник приступили к работе по изготовлению, согласно желания Его Императорского Величества, коллекции фарфоровых фигур, в помещении музея, в особо отведенной для этого комнате. При этом долгом считаю сообщить, что, согласно личным нашим переговорам, скульптору и художнику будет предоставлен весь необходимый для работы этнографический материал, как имеющийся в музее, так и тот, который будет Музеем

специально для сего приобретен. Равным образом, персоналом вверенного мне музея будут даны скульптору и художнику все необходимые разъяснения и указания для возможно правильного и точного, в антропологическом и этнографическом отношении, выполнения типов и костюмов изображаемых народностей (РГИА. Ф. 503. Оп. 1/562/2428. Д. 21. Л. 11–11 об.).

Радлов жертвовал не только тем, чем был богат, — экспонатами и материалами, но и тем, чего остро не хватало, — временем и пространством: с последним в МАЭ были такие затруднения, что отведение для проектных работ особой комнаты граничило с самодурством. Владимир Богораз, свидетель событий, живо описал присущую Кунсткамере сверхтесноту:

Каждая зала и каждый шкаф громко вопили о недостатке места. Музей задыхался от коллекций и вещи в шкафах были развешены в семь рядов. Даже на стеклах дверей были развешены особые добавочные выставки. Многие шкафы были просто набиты вещами почти до половины. И только повыше начиналась так называемая выставка. В музее сохранились фотографии этих замечательных музейных выставлений по методу сверхтесноты (Богораз 1927:278).

Причину сговорчивости академика видят в попытке заслужить милость царя в условиях нарастающей конкуренции между МАЭ и Этнографическим отделом Русского музея императора Александра III, пользовавшимся особым августейшим покровительством Николая II в память об убиенном отце: «Радлов рассчитывал привлечь внимание членов императорской фамилии и к своему музею» (Хмельницкая 2014: 28). Честь и хвала директору, жертвовавшему временем и силами ради руководимого учреждения, но, думаю, Радлову пришлось по душе и сам проект — обращенностью к народам, этнографии, главному профилю МАЭ, в противовес анатомии с тератологией, которую он экспонировал вне исторического здания Кунсткамеры.

Радлов взялся и за правку предварительного списка народов, опираясь на данные Всеобщей переписи населения Российской империи 1897 г. 5 апреля 1907 г. Вольф докладывал в Кабинет Его Императорского Величества о подсчетах Радлова:

По собранным сведениям, таковых народностей имеется около 150⁴, так что при исполнении для каждой народности по мужской и женской фигуре и для некоторых народностей, как, например, великороссов, монголов, татар и черкесов по несколько типов, общее количество подлежащих

⁴ Список народов при разных подсчетах колебался вокруг 150 — от 146 до 152.

изготовлению фигур определилось бы в 400 отдельных фигур. Принимая, однако, во внимание, что некоторые народности имеют общую одежду и незначительно различаются по типу, для других представляются крупные затруднения в отыскании образов одежды, в настоящее время в первую очередь намечено к исполнению 73 народности и типа народностей, т. е. 146 отдельных фигур... помещенные в прилагаемом списке 73 типа для первой очереди намечены по совещанию с академиком Радловым (РГИА. Ф. 503. Оп. 1/562/2428. Д. 21. Л. 51–51 об., 54 об.).

Если читать публикации о создании фарфоровой серии, то останется неясным, кто выполнял эти работы (не то персонально скульптор Каменский, не то творческий коллектив под его началом) и где (не то в разных музеях, не то на фарфоровом заводе). Если читать архивные документы, то картина проясняется: творческие работы выполнялись под научным руководством Радлова в Кунсткамере, служившей мастерской проекта «фарфоровой России»:

...скульптор работает в Императорской Академии наук под руководством в этнографическом и антропологическом отношении академика В. В. Радлова, изготавливая одну-две фигуры в месяц, в заведываемом им Музее; раскраска этих фигур производится под надзором того же академика на основании научных данных, как печатанных, так и не изданных в печати (РГИА. Ф. 503. Оп. 1/562/2428. Д. 21. Л. 90).

Полгода понадобилось Радлову и Каменскому для достижения первого осязаемого результата: 9 августа 1907 г. Вольф направил на согласование в Кабинет Его Императорского Величества «экземпляр фигуры гиляка» и «список народностей... с показанием очередей, по которым предполагается исполнить коллекцию фигур». К посланию был и приложены копия письма Толстого от 3 мая об отказе в помощи и уведомление о том, «(1) что список [народов] составлен при содействии академика тайного советника Радлова, на основании данных, имеющихся в Музее Академии и в других научных материалах, как печатных, так и неизданных в печати, и 2) что по отзыву академика Радлова как работа скульптора, так и работа живописца в антропологическом и этнографическом отношении является вполне верной и удовлетворительной» (РГИА. Ф. 503. Оп. 1/562/2428. Д. 21. Л. 63).

13 декабря Кабинет получил еще один рапорт Вольфа, в котором он в очередной раз хвалил МАЭ и хлопотал о передаче музею коллекции изготовленных скульптур — как вознаграждение за сотрудничество:

При работах по исполнению коллекции фарфоровых фигур, изображающих народности России, особое содействие оказали Императорским заводам

чины музея по антропологии и этнографии Императорской Академии наук. В помещении Музея, непосредственно по образам такового, работают скульптор, а равно и живописец, причем служащие по Музею проверяют работу с подлинниками. Принимая во внимание это обстоятельство, а равно и то, что коллекция *народностей народных типов* [зачеркнуто и выделено курсивом Н. фон Вольфом. — А. Г.] представляла бы для Музея Академии значительный интерес, Управление Императорскими заводами испрашивает, не будет ли признано возможным предоставить названному Музею по одному экземпляру намеченных к изготовлению из фарфора фигур (РГИА. Ф. 503. Оп. 1/562/2428. Д. 21. Л. 70).

После повторных просьб, колебаний и калькуляций Кабинет Его Императорского Величества 30 мая 1908 г. позволил передавать МАЭ «по одному экземпляру из бисквита — каждого типа коллекции народностей России, изготовляемой на императорских заводах». 28 июля в Кунсткамеру были доставлены первые девять «бисквитных фигур» — гиляк, киргиз, сойотская женщина, коряцкая женщина, якутка, гольдская женщина, чукча, остяк и ламут (РГИА. Ф. 503. Оп. 1/562/2428. Д. 21. Л. 83 об. — 85). Так началось формирование коллекции «Народностей России» в Кунсткамере, которая насчитывает 74 фигуры⁵.

Радлов начал работы с той области России, которую лучше знал сам и мог обеспечить экспертизой своих ближайших коллег и сотрудников. Не случайно в списке фигур первоочередного исполнения (в 1907 г.) оказались гиляки, гольды, коряки и ламуты, хорошо знакомые Л. Я. Штернбергу и В. Г. Богоразу (по факту изготовления в начальной серии значатся и чукчи с якутами). Как председатель Общества изучения Сибири Радлов способствовал тому, чтобы сибирская галерея вскоре пополнилась скульптурами тунгусов, алеутов, айнов, вогулов, остяков, самоедов, качинцев, тувинцев, бурят. Востоковед Радлов не мог не начать с Востока и не доставить в «фарфоровой России» места монголам, корейцам, маньчжурам и китайцам.

Русская серия включала в основном костюмы жителей северных губерний — Архангельской, Вологодской, Олонецкой. Впрочем, в русских костюмах обнаруживается путаница: по сегодняшним искусствоведческим определениям, женский праздничный костюм из Вологодской губернии ошибочно назван «Саратовской женщиной», крестьянка Рязанской губернии — «Великоросской с Дону». Крестьянин Рязанской губернии изображен не стоящим, как другие фигуры, а разбрасывающим семя из лукошка, и названа эта фигура не «русским», а «Сеятелем»⁶. Наряды

⁵ В числе 74 единиц хранения: 67 — бисквиты, 4 — гипсовые статуэтки, 3 — гипсовые бюсты (гипсовые фигуры работы П. П. Каменского, вероятно, служили пробными моделями для фарфоровых скульптур).

⁶ В коллекции МАЭ на статуэтке надпись: «Великоросс Рязанской губернии».

малоросских скульптур выглядят «обобщенно», состоят из элементов одежды жителей Киевской, Полтавской и Черниговской губерний (Хмельницкая 2014: 50, 75, 106, 114).

Вольности в изображении великороссов и малороссов могут быть связаны как с настроениями Каменского и Радлова, так и с нехваткой этнографических данных. После пяти лет работ, в ноябре 1912 г., Каменский сетовал на неспешность Радлова в получении новых материалов (в том числе с Кавказа и из Варшавы) и выражал скепсис в отношении всего проекта: «Вообще я начинаю разочаровываться в нужности этой работы». В ответ Радлов в декабре 1912 г. заявил об отсутствии причин для остановки работ и необходимости их продолжения: «...считаю долгом сообщить, что, по моему мнению, серия типов народностей России, так широко задуманная... и столь блестяще до сих пор выполненная, должна быть продолжена и закончена» (РГИА. Ф. 503. Оп. 1/562/2428. Д. 21. Л. 134, 148). К 1913 г. было изготовлено 53 фигуры, к 1914 г. — 66. На 74-й скульптуре работы были прерваны Февральской революцией 1917 г., а в мае 1918 г. умер Радлов.

Сегодня скульптурную серию с легкой руки Т. А. Зиновьевой (1982) называют «фарфоровым учебником этнографии». На самом деле внимательный взгляд находит немало неточностей, например в фигуре мокшанки:

скульптор неверно воспринял височные кисти как нагрудное украшение, низкими раковин каури украсил грудь, хотя на самом деле они должны закрывать спину, а уже по ним должна спускаться плеть «пула пунят», которая пропущена между боковыми полотенцами. Еще одна грубая ошибка: рубаху следовало поддернуть до колен, с большим напуском, при этом колени прикрыть вязаными наколенниками «цолкат». Боковые полотенца располагаются по бокам, а не сзади. Наплечное украшение надето задом наперед. Отсутствуют шейно-нагрудные украшения, традиционно входящие в данный комплекс: ансамбль не дополнен комплексом «гайтанов», ожерелий, нет фибулы — «сюлгам». Накосник, традиционное украшение девичьей косы, изображен закрепленным на поясе сзади. Подобное украшение является принадлежностью костюма девушки, а фигурка Каменского облачена в одежду женщины (Хмельницкая 2014: 137).

Если к этому добавить огрехи в цветной росписи, то останется делать акцент не на научной, а на художественной ценности кукол-народов. Однако и в этом отношении звучат нарекания относительно «манекенности» фигур. В свое время открыла эту тему Е. Я. Данько фразой: «С 1907 г. завод начал выпускать серию фигур “Народности России” работы П. Каменского, сделанные по манекенам Этнографического музея»

(Данько 1938: 17). С той поры слово «манекен» в связи с «фарфоровой Россией» приобрело оттенок укора. В экспрессии по этому поводу всех превзошла Л. В. Андреева:

... печать страшной мертвенности лежит на скульптурах серии народностей России, которую нельзя воспринять иначе как собрание уменьшенных в размере этнографических манекенов... Академически верная скульптурная форма суха, навязчиво многословна, педантично перечислительна и подчинена передаче этнографических подробностей и деталей. Сходство с музейными манекенами возникает из-за статичности и скованности фигур, однообразия поз, положений и жестов. Тяжелое впечатление от угрюмых и сумрачных лиц, оцепеневших фигур усугубляется окраской скульптур — тяжелым, неподвижным буро-красным и глухим коричневым цветом (Андреева 1975: 27).

Речь идет (или должна идти) о манекенах МАЭ (Этнографического музея академии), в котором под научным руководством Радлова работали художники и скульпторы. При этом необходима оговорка об особенностях манекенов Кунсткамеры, которые, в отличие от многих других музеев, выполнены в живой пластике с реальных прототипов; в этом смысле манекены МАЭ — сами по себе экспонаты, произведения науки и искусства. Эскизы для первых манекенов Кунсткамеры делали те же художники (И. Люрсениус и др.), что рисовали костюмы народов в ходе Великой Северной экспедиции.

В пассаже Андреевой этнографичность (научность, музейность) ассоциируется со «страшной мертвенностью», «статичностью и скованностью». Замечу, что этнографы, действительно, иногда умудряются писать скучно о таких вкусных и теплых вещах, как пища и жилище, но дело тут не в мертвенности этнографии. Та же этнографичность в свое время вдохновила участников Академических экспедиций на открытия, организаторов «карнавала народов» — на потехи и увеселения, издателей «Открываемой России» — на яркие художественные решения, организаторов Всероссийской этнографической выставки — на представление грандиозного зрелища. И скульптуры Рошетта выглядят жизнерадостнее угрюмых, смотрящих исподлобья фигур Каменского; из общего ряда выбиваются только размашистый «Сеятель» (и тот хмурится) и кокетливая «Женщина Саратовской губернии» (которая, по мнению искусствоведов, одета по-вологдски) (рис. 1, 2). Подобное настроение отчасти, вероятно, перекликалось с персональными переживаниями Радлова и Каменского, а в какой-то мере — с разлитым в воздухе предчувствием грядущей революции.

В «фарфоровой России» различимы не только детали одежды, но и многонародность: при экспонировании куклы-народы будто сами



Рис. 1. «Великоросс. Рязанская губерния» («Сеятель»). Скульптор П. П. Каменский. Императорский фарфоровый завод, 1907–1908. Бисквит. Фото А. Н. Копанева

Fig. 1. “Great Russian. Ryazan Province”. (“Sower”). Sculptor P. Kamensky. Imperial Porcelain Factory, 1907–1908. Biscuit. Photo by A. Kopanev



Рис. 2. «Русская женщина. Саратовская губерния». Скульптор П. П. Каменский. Императорский фарфоровый завод, 1907–1908. Бисквит. Фото А. Н. Копанева

Fig. 2. “Russian woman. Saratov province”. Sculptor P. Kamensky. Imperial Porcelain Factory, 1907–1908. Biscuit. Photo by A. Kopanev

собой выстраиваются в общность. При этом, как уже отмечалось, бросаются в глаза выражения лиц представителей народов николаевской России — хмурые, без тени улыбки (рис. 3–7). При осмотре новых фигур на Рождество (такой был заведен порядок) царь мог уже тогда встревожиться угрюмым видом кукол-народов: создатели серии будто предупреждали его о состоянии духа многонародной России.

В числе прочих тревожных наблюдений замечено, что «статуэтка поляка не фигурирует ни в одном официальном документе Императорского фарфорового завода... А статуэтка еврея хоть и была включена



Рис. 3. «Вотячка». «Зырянин». «Остячка». «Вогулка». Скульптор П. П. Каменский. Императорский фарфоровый завод, 1907–1908. Бисквит. Сцена на экспозиции «Многонародная Россия», МАЭ РАН. Фото А. В. Головнёва

Fig. 3. “Votyak.” “Zyryanin”. “Ostyak”. “Vogul”. Sculptor P. Kamensky. Imperial Porcelain Factory, 1907–1908. Biscuit. The scene at the exhibition “Multinational Russia”, MAE RAS. Photo by A. Golovnev



Рис. 4. а) «Русская женщина. Олонецкая губерния»; б) «Финн»; в) «Семейная женщина» (русские Алтай). Скульптор П. П. Каменский. Императорский фарфоровый завод, 1907–1908. Бисквит. Фото А. Н. Копанева

Fig. 4. a) “Russian woman. Olonets province”. b) “Finn”. c) “Family woman”. Sculptor P. Kamensky. Imperial Porcelain Factory, 1907–1908. Biscuit. MAE RAS. Photo by A. Kopanev

в список фигур первой очереди, но ее исполнение постоянно откладывалось» (Хмельницкая 2014: 47). Бытует предание, будто царь собственной рукой вычеркнул из списка «фарфоровой России» евреев и поляков, за что вскоре поплатился революционным явлением недостающих фигур в лице Троцкого и Дзержинского, а также фамильного палача Юровского, вычеркнувшего Николая Романова из жизни.

МАГИЯ КУКОЛ (ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ)

Кукольный театр — распространенная по всему свету серьезная игра в куклы. Этнографии известно немало примеров особого отношения к куклам, особенно к тем, у которых изображены глаза. У многих народов и в разных религиях изваяние считается реальным воплощением человека или бога, а религиозная церемония воспринимается в какой-то мере как театр. «Кукольными театрами» (если греческое *θέατρον* воспринимать в исходном значении ‘зрелища’) были по-своему не только религиозные церемонии, но и разного рода «игры в солдатиков», от индийских шахмат до китайских терракотовых армий.

По-своему играли в народы и ваявшие их фарфоровые образы скульпторы Рашетт и Каменский, и вдохнувший в них дух этнографической подлинности академик Радлов, но прежде всего те, кому по статусу надлежало вершить судьбы империи, — Екатерина II и Николай II. Фарфор был раритетом, доступным лишь августейшим и немногим другим особам, и Императорский фарфоровый завод работал почти исключительно для нужд двора (Кудрявцева 2003). Поэтому если и называть эту серию «фарфоровым учебником этнографии», то следует понимать, кому был доступен такой учебник. Наверное, точнее сопоставлять ее с императорским кукольным театром.

Игра в фарфоровые куклы-народы — привилегия царей. Не случайно в Кунсткамере фарфоровым статуэткам нашлось место не где-нибудь, а в Имперском зале (прежде они не экспонировались). Впрочем, эта игра настолько же царственна, насколько и рискованна. Живут ли в фарфоровых куклах души народов? Если долго вглядываться в витрины Имперского зала, может показаться, что куклы — живые, а собранная в них «фарфоровая многонародность» взглядами исподлобья напоминает не шумный ярмарочный сход, а (как у Пушкина) «безмолвствующий народ» — затишье перед смутой. Это художественная аллюзия предчувствия революций XX в., когда империя народов была снесена восстанием народов (роль националистических мотивов в 1917 г. еще ждет осмысления), после чего сложился союз народов под названием СССР, а в конце того же века он сменился «парадом суверенитетов» народов. Пьесы в театре фарфоровых кукол-народов могут иметь как успех, так и провал или

вдруг прерываться, как случилось с «фарфоровой Россией», выполненной лишь наполовину — в количестве 74 кукол из задуманных 150.

Искусствоведы полагают, что большинство кукол-народов нашли приют в Эрмитаже, Русском музее, Российском этнографическом музее, Государственном историческом музее, Петергофе и др. (Чаус 2012: 99; Хмельницкая 2014: 53). Там они представлены во всей своей раскрашенности (по закону жанра, статуэткам полагалась надглазурная и подглазурная полихромная роспись). Кунсткамера, в отличие от других музеев, хранит скульптуры без раскраски, так называемые бисквиты. Эта бисквитность ценна как свидетельство того, что Кунсткамера была той самой лабораторией, в которой изготовлялись опытные образцы — «полуфабрикаты», переданные затем по особому распоряжению в фонды МАЭ. Кроме того, своей античной бесцветностью (или ангельской бесплотностью) они устраняют отмеченную выше тяжесть буро-красного и глухого коричневого цветов раскрашенных фигур и тем самым смягчают тонировку этничности, которая в зависимости от обстоятельств может восприниматься то как демон-губитель, то как ангел-хранитель.

Остался вопрос о режиссере, по воле которого хмурые куклы-народы празднуют 300-летний юбилей обреченной династии. Судя по плотному наставничеству, которым сопровождалось научное руководство, Радлов мог корректировать не только фасон одежды, но и позу с выражением лица. По отношению к власти он был одновременно лоялен и взыскателен, имея дело и с государем императором, и с евреями-народовольцами. На этом основании смею предположить, что заданное народам-в-фарфоре хмурое настроение — режиссура академика Радлова, а не депрессия скульптора Каменского.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

- Андреева Л. В.* Советский фарфор. 1920–1930-е годы. М.: Сов. художник, 1975. 339 с.
- Богораз В. Г. Л. Я.* Штернберг как человек и ученый // *Этнография*. 1927. № 2 (кн. IV). С. 269–282.
- Вишленкова Е. А.* Визуальное народоведение империи, или Увидеть русского дано не каждому. М.: Новое лит. обозрение, 2011. 384 с.
- Всероссийская этнографическая выставка, устроенная Императорским обществом любителей естествознания, состоящем при Московском университете в 1867 году. М.: ОЛЕАиЭ, 1867. 114 с.
- Георги И. Г.* Описание всех обитающих в Российском государстве народов, обыкновенней, одежд, жилищ, упражнений, забав, вероисповеданий и других достопамятностей. Ч. I–III. СПб.: Изд. К. В. Миллера; тип. Кадетского корпуса, 1776–1777.
- Головнёв А. В.* Этнография в российской академической традиции // *Этнография*. 2018. № 1. С. 6–39.

Головнёв А. В. Многонародность России: взгляд с Севера // Этнография. 2022. № 4 (18). С. 6–32.

Данилевский Н. Я. Дарвинизм: Критическое исследование. М.: Изд. М. Е. Комарова, 1885; 1889. Т. 1, 2.

Данько Е. Я. Завод им. Ломоносова (бывш. Императорский фарфоровый завод). 1744–1917 // Художественный фарфор. Каталог. Л.: Наркомтяжпром, Главтехстекло, 1938. С. 7–46.

Зиновьева Т. А. Этнографические фарфоровые фигурки // Декоративное искусство СССР. 1982. № 11. С. 47–48.

Итс Р. Ф. Кунсткамера. Л.: Лениздат, 1980. 135 с.

Керимова М. М. Всероссийская выставка 1867 г. — новый этап в развитии этнографической науки // Вестник Томского государственного университета. 2022. № 476. С. 5–13.

Копанева Н. П. «Нарисованный музей» Петербургской Академии наук: цели создания и практическое использование // «Нарисованный музей» Петербургской Академии наук 1725–1760. Т. II. СПб.: Европейский Дом, 2004. С. 5–20.

Кудрявцева Т. В. Русский императорский фарфор. СПб.: Славия, 2003. 279 с.

Материалы для истории Императорской Академии наук. Т. IV. СПб.: Тип. Имп. Академии наук, 1886–1887. 635 с.

Материалы для истории Императорской Академии наук. Т. X. СПб.: Тип. Имп. Академии наук, 1900. 777 с.

Мейерс Д. Й. «Нарисованный музей» как жанр. Петербургский корпус рисунков в европейском контексте // «Нарисованный музей» Петербургской Академии наук 1725–1760. Т. I. СПб.: Европейский Дом, 2003. С. 16–43.

«Нарисованный музей» Петербургской Академии наук 1725–1760. Т. II. СПб.: Европейский Дом, 2004. 188 с.

Никитин С. А. Славянские комитеты в России в 1858–1876 годах. М.: МГУ, 1960. 364 с.

Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1990.

Стецкевич Е. С. Художественные палаты Петербургской Академии наук и создание рисунков экспонатов Кунсткамеры // «Нарисованный музей» Петербургской Академии наук 1725–1760. Т. I. СПб.: Европейский Дом, 2003. С. 44–55.

Струве П. Б. Великая Россия и Святая Русь // Русская мысль. 1914. № 12. С. 176–180.

Трубецкой Н. С. История. Культура. Язык. М.: Прогресс, 1995. 800 с.

Хмельницкая Е. С. «Фарфоровая Россия» П. П. Каменского (1907–1917). М.: Любимая книга, 2014. 597 с.

Чаус Н. В. Народы России в фарфоровой миниатюре и кукольном промысле // Российский сувенир. 2012. № 4. С. 97–102.

Этнографическая выставка 1867 года Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии // Известия ОЛЕАиЭ. Т. XXIX. М.: Тип. М. Н. Лаврова и Ко, 1878. С. 1–93.

Knigh N. The Empire on Display: Ethnographic Exhibition and the Conceptualization of Human Diversity in Post-Emancipation Russia. Washington: The National Council for Eurasian and East European Research, 2001. 28 p.

REFERENCES

- Andreyeva L. V. *Sovetskiy farfor. 1920–1930-ye gody* [Soviet porcelain. 1920–1930*]. Moscow: Sovetskiy khudozhnik Publ., 1975. (In Russian).
- Bogoraz V. G. [L. Ya. Sternberg as a person and scientist]. *Etnografiya* [Ethnography], 1927, no. 2 (Book 4), pp. 269–282. (In Russian).
- Chaus N. V. [Peoples of Russia in porcelain miniatures and puppetry]. *Rossiyskiy souvenir* [Russian souvenir], 2012, no. 4, pp. 97–102. (In Russian).
- Dan'ko Ye. Ya. [Plant named after. Lomonosov (formerly Imperial Porcelain Factory). 1744–1917]. *Khudozhestvennyy farfor. Katalog* [Artistic porcelain. Catalog]. Leningrad: Narkomtyazhprom, Glavtekhsteklo Publ., 1938, pp. 7–46. (In Russian).
- Golovnov A. V. [Ethnography in the Russian academic tradition]. *Etnografia*, 2018, no. 1, pp. 6–39. (In Russian).
- Golovnov A. V. [Multinationality of Russia: a view from the North]. *Etnografia*, 2022, no. 4 (18), pp. 6–32. (In Russian).
- Its R. F. *Kunstkamera* [Kunstkamera]. Leningrad: Lenizdat Publ., 1980. (In Russian).
- Kerimova M. M. [All-Russian exhibition of 1867 — a new stage in the development of ethnographic science]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Tomsk State University], 2022, no. 476, pp. 5–13. (In Russian).
- Khmelnitskaya Ye. S. «*Farforovaya Rossiya*» P. P. Kamenskogo (1907–1917) [“Porcelain Russia” by P. P. Kamensky (1907–1917)]. Moscow: Lyubimaya kniga Publ., 2014. (In Russian).
- Knight N. *The Empire on Display: Ethnographic Exhibition and the Conceptualization of Human Diversity in Post-Emancipation Russia*. Washington: The National Council for Eurasian and East European Research, 2001.
- Kopaneva N. P. [“The Painted Museum” of the St. Petersburg Academy of Sciences: goals of creation and practical use]. «*Narisovanny muzey*» Peterburgskoy Akademii nauk 1725–1760 [“The Painted Museum” of the St. Petersburg Academy of Sciences 1725–1760]. Vol. 2. St. Petersburg: Yevropeyskiy Dom Publ., 2004, pp. 5–20. (In Russian).
- Kudryavtseva T. V. *Russkiy imperatorskiy farfor* [Russian imperial porcelain]. St. Petersburg: Slaviya Publ., 2003. (In Russian).
- Meyyers D. Y. [“The Painted Museum” as a genre. St. Petersburg Corps of Drawings in the European Context]. «*Narisovanny muzey*» Peterburgskoy Akademii nauk 1725–1760 [“Drawn Museum” of the St. Petersburg Academy of Sciences 1725–1760]. Vol. I. St. Petersburg: Yevropeyskiy Dom Publ., 2003, pp. 16–43. (In Russian).
- Nikitin S. A. *Slavyanskie komitety v Rossii v 1858–1876 godax* [Slavic committees in Russia in 1858–1876]. Moscow: MGU Publ., 1960. (In Russian).
- Stetskevich Ye. S. [Art chambers of the St. Petersburg Academy of Sciences and the creation of drawings of exhibits of the Kunstkamera]. «*Narisovanny muzey*» Peterburgskoy Akademii nauk 1725–1760 [“Drawn Museum” of the St. Petersburg Academy of Sciences 1725–1760]. Vol. I. St. Petersburg: Yevropeyskiy Dom Publ., 2003, pp. 44–55. (In Russian).
- Trubetskoy N. S. *Istoriya. Kul'tura. Yazyk* [History. Culture. Language]. Moscow: Progress Publ., 1995. (In Russian).

Vishlenkova Ye. A. *Vizual'noye narodovedeniye imperii, ili Uvidet' russkogo dano ne kazhdomu* [Visual folk studies of the empire, or Not everyone can see a Russian]. Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2011. (In Russian).

Zinov'yeva T. A. [Ethnographic porcelain figurines]. *Dekorativnoye iskusstvo SSSR* [Decorative art of the USSR], 1982, no. 11, pp. 47–48. (In Russian).

Submitted: 30.04.2024

Accepted: 10.05.2024

Article published: 01.07.2024