



МАТЕРИАЛЬНЫЕ ВОПЛОЩЕНИЯ И ОБРАЗЫ «РУССКОЙ НАЦИОНАЛЬНОСТИ» В ВЫСТАВОЧНЫХ ЭКСПОЗИЦИЯХ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА: ОЖИДАЕМОЕ, ДЕЙСТВИТЕЛЬНОЕ, ИДЕАЛЬНОЕ

© 2019 г. М.В. Лескинен

Д-р ист. наук, ведущий научный сотрудник Института славяноведения РАН

E-mail: Maria.Leskinen.marles@gmail.ru

Статья выполнена при поддержке гранта РФФИ «Визуальные воплощения великорусской этничности и репрезентация русскости в национализирующем дискурсе Российской империи (вторая половина XIX в.)» (№ 18-09-00105а).

В статье предпринята попытка реконструкции представлений о русском национальном своеобразии на материале обзоров и оценок выставочных российских экспозиций второй половины XIX в. (Всемирных промышленных и Этнографической 1867 г.). Рассмотрены некоторые наиболее характерные элементы внешнего облика, содержания и декора павильонов, ставшие поводом для дискуссии о русскости и историческом наследии России. Задачи внешней репрезентации страны («на экспорт») обострили вопрос о символах и воплощениях «настоящей» русскости. В центре внимания — инструменты и стратегии ее визуализации в период создания нации в Российской империи.

Ключевые слова: Российская империя, Всемирные выставки, Этнографическая выставка 1867 г., визуализация этничности, национальные репрезентации, стереотипы России и русских, нациестроительство в Российской империи.

DOI: 10.31857/S0869544X0004197-9

История промышленных, художественных и научных выставок XIX в. давно привлекает к себе внимание специалистов из различных областей гуманитарной науки. Эту историю рассматривают в соотношении с состоянием западноевропейской промышленности и торговли, со стремительным совершенствованием технологий, изобретением новых технических средств и инструментов. Выставки как масштабные мероприятия-праздники вполне закономерно трактовать как первые «смотрины» возможностей экономического сотрудничества и конкурентоспособности разных стран, а также связывать их с эволюцией рекламы товаров и услуг [1]. Вследствие актуализации изучения формирования национальной идентичности и воспроизводства этничности выставочная и музейная деятельность XIX в. стала объектом анализа ученых (в частности специалистов по культурной антропологии

и визуализации этничности [2; 3; 4]), реконструирующих формы трансляции идеологии и культурных смыслов, связанных с процессами европейской модернизации и нациестроительства. «Анализ репрезентаций тех или иных стран на выставках позволяет поймать в фокус те особенности конструирования образа нации, которые в столь концентрированной форме не выражаются ни в одном другом культурном явлении этого времени» [5. С. 29]. Нет сомнений, что одной из целей стран-участниц было показать собственную самобытность (государство, его жителей, культуру народа-нации) в том ее виде, в котором она трактовалась в ходе складывания национальной идентичности в умах европейских интеллектуальных элит и который сложился в представлениях об историческом прошлом народов, их древних традициях, наследии, национальных идеалах, ценностях и достижениях цивилизации в целом. Автопортреты наций и образы государств нашли отражение в зримых формах (декор, архитектура и дизайн экспозиций, национальная символика в ее материальных, вещных формах, узнаваемые изображения, метафорические воплощения и собирательные типы, и т.п.)

Организаторы выставок Российской империи также были вынуждены разрабатывать соответствующую концепцию экспонирования. Однако стройной и согласованной позиции по этому вопросу часто трудно было достичь вследствие различных принципов отбора экспонентов: на участие в одних производители и торговые компании подавали заявки напрямую, для других в период подготовки создавалась специальная внутрироссийская отборочная комиссия с жестким набором требований. В полной мере эти и другие организационные противоречия удалось преодолеть к парижской выставке 1900 г., которая считается самой успешной российской национальной репрезентацией [5. С. 29–47], и именно по этой причине она остается за пределами нашего рассмотрения.

Несмотря на то, что главной задачей Всемирных выставок была демонстрация промышленно-хозяйственных возможностей стран и перспективы торговых связей, одной из важнейших интенций этих грандиозных европейских мероприятий-праздников, по мнению исследователей, стало соперничество на мирном фронте — «соревнование наций» («соревновательными фестивалями» назвал всемирные выставки Б. Бенедикт [4. Р. 5]). Стратегии, которые страны «выбирали» для воплощения своих достижений, во многом не зависели от характера экспонирования: и промышленные, и художественные выставки — международные («Всемирные»), региональные (например «Северная выставка» стран Северной Европы, включая Россию), а также исключительно национального масштаба (в частности Всероссийские художественно-промышленные выставки-ярмарки), имели схожие задачи и принципы экспонирования, и потому могут рассматриваться в качестве единого комплекса примера репрезентационных стратегий. Несмотря на различие задач, стоявших перед создателями научных и промышленных выставок, перед ними неизбежно вставал вопрос о том, как визуализировать и материализовать русскость, как адекватно показать ее — и прежде всего «обычной» публике. При этом во второй половине XIX в. этнографические (антропологические) и художественные отделы часто являлись частью этих промышленных смотров. А первые российские научные выставки — Этнографическая (1867) и Антропологическая (1879) были инициированы ее организаторами (в частности антропологом А.П. Богдановым) именно под влиянием посещения европейских всемирных выставок [6. С. 437–439].

Исследования, посвященные истории российского участия в европейских выставках, показывают, что оно самым непосредственным образом связано с концептуализацией представлений о российской нации и о русскости в целом, притом не только и не столько в высших кругах и властных сферах, сколько в общественном и массовом сознании [7; 8]. Американская исследовательница К. Дианина доказала, что именно первая Всемирная выставка в Лондоне (1851) стала для Российской империи поводом к началу серьезного общественного обсуждения вопроса о специфике русской национальной культуры [9], и что ведущую роль в этой широкой дискуссии играли, в частности, «залы выставок» и «газетные развороты» [10. Р. 7–12]. Полемика о месте России среди европейских народов, в современной цивилизации, была спровоцирована в немалой мере возможностью зримого сопоставления достижений государств на Всемирной выставке: «Русским, как и другим участникам Великой выставки, тоже пришлось взглянуть на свою империю под углом национального содержания» [9. С. 108–109]. Дианина убедительно проиллюстрировала влияние «эффекта отражения»: оценки европейских журналистов, репортажи о выставках, регулярно публиковавшиеся в зарубежных газетах и журналах, стимулировали эмоциональное обсуждение проблемы сущности русскости, касавшееся, прежде всего, избрания адекватных форм ее материальной и визуальной репрезентации вовне, для иностранного зрителя. «Сторонний взгляд» на Россию и русскость стал своеобразной исходной точкой расхождения мнений и началом сознательного формирования «экспортной версии русской культуры» [10. Р. 59–63].

Обратимся в этом контексте к проблеме визуальной репрезентации России в оценках русских современников, — через призму восприятия посетителей выставочных экспозиций.

Лондонская выставка (1851):

«варварское великолепие» уральских малахитов без самоваров

На первой выставке в Лондоне (1851) Российская империя была представлена довольно скромно, и лишь благодаря частной инициативе. Российский отдел никакого специального оформления не имел. Страна демонстрировала предметы главным образом ремесленного, ювелирного и текстильного (прежде всего ручного) производства, хотя среди экспонатов была продукция горнозаводской промышленности А.Н. Демидова, холодное и огнестрельное оружие [11. С. 26–27]. Следует упомянуть ожидания публики: ее удивило отсутствие самоваров, киевского сухого варенья и привычных российских экспортных товаров — мехов и кож, пеньки и парусины [12. С. 10; 11. С. 26], зато, по словам Кошелева, «наша выставка особенно блестит» малахитами Демидовых, бронзой и серебряными изделиями (Санкт-Петербургской фабрика золотых и серебряных изделий И.П. Сазикова), а также парчой [12. С. 18]. Обозреватель «Московских новостей» А. Экирос девять лет спустя иронически отмечал, что Россия на выставке 1851 г. пыталась поразить «варварским великолепием» «малахитовых дверей, яшмовых шкатулок и золотых тканей» (цит. по [11. С. 38]).

Сазиковская коллекция стала самым, пожалуй, впечатляющим из экспонатов. Известный фабрикант, продолжатель знаменитой династии, в скором будущем получивший звание придворного поставщика, привез в Лондон собрание из 19 предметов. Все они были так или иначе связаны с «народной» темой, а их сюжеты представляли «русские типы» — жанровые фигурки, сделанные в технике чеканки на изделиях из золота и серебра, выполненные по

живописным изображениям 1830—1840-х годов: петербургская охтинка-молочница, казачка, малороссийский бандурист. Таким образом крестьянская тема в дорогостоящих ювелирных изделиях оказалась презентацией этнографической русскости.

Золотой медали выставки был удостоен не крестьянский, а исторический сюжет: канделябр в виде скульптурной группы, в центре которой был Дмитрий Донской, лежащий под елью в окружении бояр, военачальников, знаменосца и всадника, рассказывающих ему о победе в Куликовской битве (скульпторы И. Витали и П. Клодт, под наблюдением академика Ф. Солнцева). Однако наиболее яркое впечатление на иностранных посетителей произвела серебряная фигура «русского мужичка с медведем» [12. С. 18—19] (композиция называлась «Медведь с поводырем», сюжет ее восходил к известным литографиям из русской этнографии и быта начала XIX в.).

Оба персонажа скульптуры — русский мужик и медведь станут постоянными воплощениями выставочной русскости более чем на полвека, устойчиво ассоциируясь с ней.

Лондонская выставка 1862 г: самовары и медведь

На этой, тоже Лондонской, выставке, стереотипные ожидания все же оправдали себя: можно было увидеть традиционные меховые изделия (в том числе и экзотические — из оленьих шкур). Этот отдел открывался чучелом бурого медведя на задних лапах. Необходимо, однако, подчеркнуть, что оно традиционно сопровождало экспозиции меховых изделий, пользовавшиеся неизменным успехом как у европейских зрителей, так и у покупателей. Несмотря на то, что сложилась устойчивая ассоциативная связь между медведем и российскими мехами, сами организаторы были далеки от идеи использовать зверя как символ и тем более метафору России, к тому времени вполне сложившиеся в европейской культуре [13. С. 25—60; 14]. Медведь призван был подчеркнуть идею богатства пушных ресурсов.

Лен, воск, пенька и полотно, как традиционные предметы русского экспорта, не были открытием; появились ожидаемые русские самовары; удивил европейцев лишь русский шелк. В 1862 г. показывали также копию подмосковной избы, привлекавшую внимание посетителей [11. С. 39].

Наиболее известным и постоянным обозревателем Всемирных выставок был В.В. Стасов [15], его подробные отчеты не только павильонов, но и многочисленных мероприятий, приуроченных к выставкам, неизменно привлекали читателей, зачастую вызывая бурную полемику в прессе. Российский павильон второй Лондонской выставки он оценивал резко негативно, считая экспозицию неструктурированной и потому крайне неудачной: «хаос аукционной камеры, [...] безобразие варварства и бессознательность дикого невежества!» [16. Стлб. 98]. Разбирая вопрос о демонстрации национальной продукции, он сетовал на отсутствие колоколов как специфически русского «произведения»: «русские колокола с их чудным густым звуком, эта давнишняя наша слава и гордость, любимое и чудесно выросшее дитя нашего народа» [16. Стлб. 100]. Вместо них в павильоне можно было увидеть только небольшие колокольчики, да модели храма и избы — «лакированных и игрушечных», по мнению Стасова. В отличие от обозревателя «Московских новостей» Экироса, в негативном ключе комментировавшего стремление России показать «восточное» или «византийское» начало в дорогих произведениях ткачества, критик приветствовал такую попытку представить Россию

культурной наследницей греческого Востока и потому возмущался отсутствием на выставке изделий, которые, по его убеждению, как раз и демонстрировали эту связь: ювелирных украшений («Где была знаменитая с глубокой древности серебряная чернь наша, наследство Востока? Где филигрань, перенесенная к нам еще из Византии?» [16. Стлб. 100]) и драгоценных тканей («А наши парчи, штофы, золотые бархаты? Много до сих пор уцелело у нас удивительных из их запаса, до сих пор не перевелась еще у нас древняя работа их, наследие Востока, соперничающая с лучшим и роскошнейшим, что до сих пор производит Индия...» [16. Стлб. 100]). И Экирос, и Стасов призывали побороть образ России как богатой, но варварской страны, однако понимали решение этой задачи по-разному: Стасов ратовал за актуализацию русской культуры как органической части европейской цивилизации в ее византийской ипостаси.

Парижская выставка 1867 г.: изба, резьба, осетрина

На следующих выставках вопрос о дизайне русских павильонов, о привлечении в них публики и профессионально заинтересованных посетителей уже стал предметом специального рассмотрения и подготовки. Всемирная Парижская выставка 1867 г. обострила проблему репрезентации русскости, так как в соответствии с задумкой французских организаторов каждый из павильонов должен был быть выполнен в национальном стиле, а все они располагались в одном ряду, на так называемой Улице Наций. Кроме того, частью всеобщей экспозиции должна была стать выставка жилищ разных народов («История жилищ»), а также древних и современных орудий труда и предметов народного искусства («История орудий»). Стало очевидно, что привычных русских экспортных товаров недостаточно. Необходимо было представить узнаваемые приметы русскости, т.е. создать национальное «лицо» и павильона, и экспозиции.

Русский отдел расположился в нескольких строениях, главный павильон на Улице наций представлял собой так называемую Русскую избу, выстроенную по инициативе и на средства лесопромышленника В.Ф. Громова. Эта типичная великорусская изба была поставлена владимирскими плотниками без единого гвоздя (и в этом смысле по технологии была аутентичной), окружена крытым двором и флигелем; примыкала к основной части экспозиции в главном павильоне. Отдельные части фасада были расписаны зверями и птицами, украшала ее и затейливая резьба. Иначе, но тоже в русском традиционном стиле (декоративные элементы в виде резных наличников, подзоров, полотенец и других элементов деревянного зодчества) была построена и конюшня с лошадьми императорских конных заводов. На всех последующих выставках павильоны Российской империи уже непременно воспроизводили мотивы русского деревянного зодчества с богатым резным декором XVI–XVII вв. в различной степени стилизации [17. С. 104]. Это было продиктовано формированием «русского стиля» в архитектуре, принявшего за образец русскости формы и элементы допетровской Руси, и прежде всего второй половины XVII в. — времен Алексея Михайловича [18. С. 106–145].

Вот как описывал впечатление от этого первого комплекса в «русском стиле», уже тогда модного в России, один из его адептов — В.В. Стасов, называя его, однако, «народным»: «Над рядом толстопуzych кубышек, покрытых резьбой и красками, возвышались острые треугольники наших изб, опять от одного конца до другого покрытых вырезными орнаментами и раскрашенными узорами; внутри наших участков, огороженных этой разноцветной русской

стенной, виднелись шкафы, витрины и столы, опять-таки в народном русском стиле, с конскими головами, выступами, перехватами и колонками. Иностранцы любовались и довольны были этими национальными образчиками» [19. Стлб. 401–492].

Внутри Русской избы посетители могли увидеть интерьеры типичного великорусского жилища — с привычной обстановкой «сельского жителя»; «кивот с образами и лампадой, поставец с посудой, зеркало с полотенцем, [...] кровать с пологом, лубочные картинки на стенах, русская печь» с утварью, в сенях — обычная крестьянская одежда (армяки, полушубки и т.п.) [20. С. 20]. В главном павильоне находилась высокая колонна, составленная «из лаптей различных фасонов, рогож, циновок, кульков, лубков, мочалы, лыка, мочальных веревок, мочальной сбури, щепенной посуды: ложек, чашек, горшков, солонки и прочих наших национальных особенностей такого рода, который стремился совершенствоваться и процветать. Или который был терпим до славного 19 февраля и который, вероятно, скоро будет покинут» [20. С. 12–13]. Автор заметки саркастически оценивал подобную репрезентацию русскости, однако, будучи недовольным демонстрацией данных предметов в качестве товаров, он готов был рассматривать такой набор изделий уходящего быта в качестве экспонатов этнографической части русской экспозиции [20. С. 13].

Непременным атрибутом национальных павильонов становились и рестораны, в которых можно было попробовать блюда национальной кухни. На выставке 1867 г. в русском трактире подавали кулебяку, икру, семгу, осетрину, кахетинские и крымские вина; его посетил в день открытия Александр II [11. С. 48].

Этнографическая выставка и Славянский съезд 1867 г. в Москве: кресты, армяки, сарафаны

На российской научной Этнографической выставке того же, 1867 г., приуроченной к Славянскому съезду, задача репрезентации была совсем иной — продемонстрировать этнокультурное и антропологическое разнообразие народов, населяющих Российскую империю, а также представить отдельно славянскую экспозицию, чтобы напомнить о родстве и близости славянских культур.

Значительное место на Этнографической выставке занимал отдел, посвященный «русскому народу» (или «трем племенам» «народа русского»), «главенствующим» в котором признавались великорусы [21. Гл. 1]. В этих залах демонстрировались отдельные манекены и групповые композиции, изображавшие представителей различных великорусских губерний в типичной повседневной и праздничной одежде, на фоне крестьянских изб и хозяйственных построек, за привычными занятиями. Именно эта, великорусская, часть экспозиции вызвала горячие дискуссии об адекватном отражении русскости — и в антропологическом, и в этнографическом плане. Они, как показано в современных исследованиях [6; 22. С. 491–503], ярко иллюстрировали процесс определения и поиска национального общерусского типа как идеального образа великоруса.

Остановимся на нескольких важных эпизодах, касающихся восприятия представленной русскости в экспозиции самой Этнографической выставки и в организации многочисленных мероприятий, приуроченных к Славянскому съезду. Как заключает О. Майорова, «славянский съезд [...] с одной стороны, служил символическим воплощением объединительного национального

топоса, когда съехавшиеся в Москву делегаты съезда превращались в метониими своих народов. С другой стороны — славянское служило идеальной проекцией русского, не обремененного грехом насильственной государственности. Поэтому на съезде русское так упорно отождествлялось со славянским — будь то русский язык, русский царь или русская этнографическая выставка. Приобщение к славянам было не только и, может быть, не столько экспансионистским жестом русского общества, но очищающим приобщением к самим себе» [23]. Это замечание подтверждается и явно прочитываемым стремлением подчеркнуть новое для этого времени понимание русскости во внешних знаках, когда акцент делался на совокупности визуальных примет и материальных маркеров [24]. Этнографическая выставка давала для этого большие возможности.

Первый эпизод известен из подробного описания посещения экспозиции императором Александром II и членами его семьи (цесаревичем и цесаревной) [21. Гл. 3]. Он касается комментариев государя, который оценивал точность и «верность» представленной обстановки, размеров и интерьера избы зажиточного крестьянина-«промышленника» следующим образом: «характер соблюден весьма верно» [21. С. 90]. Это он произнес, разглядывая постель с лоскутным одеялом, и то же заметил о лубочных изображениях религиозного содержания, которые были размещены вокруг спального места. После осмотра великорусской части экспозиции и похвал в адрес устроителей и художников император заметил, что «лица женщин могли бы быть красивее: “Если б сделать строгий выбор”» [21. С. 94]. ИЛЛ 1. Как видим, интерпретация «правильного» изображения русскости соотносилась с узнаваемостью, представлением о типичности, а также с желанием видеть более приближенный к идеалу красоты физический облик «своего». Как и многие другие посетители выставки, император желал бы видеть «красивые» женские образы, хотя был осведомлен, что манекены выполнялись по фотографиям реальных крестьян. О том же сетовал М. Н. Катков («Ни одного, решительно ни одного красивого женского лица из числа по крайней мере 30 собранных здесь женских экземпляров!» [25. С. 215]. Организатор выставки, антрополог А. П. Богданов, напротив, приводил резко критические замечания зрителей о его подборке фотографий русских крестьянских типов (на выставке демонстрировался «Русский альбом»), которые расценивались как слишком «красивые» и потому фотографа подозревали в специальном намеренном отборе красивых типажей [26. С. 133–135] (об этом см. [22. С. 498–503]). Вопрос о том, как именно представлять этнический тип — в его конкретных региональных носителях, в обобщенном типическом образе или же в идеализированной ипостаси, собирающей лучшие приметы и антропологические



Крестьянки Рязанской губернии.
Манекены Этнографической
выставки, 1867

особенности, оказался на повестке дня именно в связи с великорусской частью экспозиции.

Дискуссия касалась не только оценки гендерных вариаций антропологического типа великорусов, но и стратегии избрания характерных примет. В то время как Катков упрекал создателей выставки в преобладании повседневной простой и «бедной» одежды на великорусских манекенах (особенно контрастировавшей, с его точки зрения, с праздничными добротными нарядами зарубежных славян), этнографа и писателя С.В. Максимова не устраивала как раз некая условность русских костюмов, весьма однообразных, не отражавшая, по его мнению, действительных вариаций региональных (в особенности окраинных) разновидностей одежды великорусов, активно включавших в них элементы костюмов местных инородцев. Хотя Максимов соглашался с тем, что в центральных великорусских губерниях костюмы, в отличие от физических типов, демонстрируют стабильность и общность: «У всех заветная рубаша с косым воротом и всегда с подпояскою (прямой ворот, усвоенный малороссами, в Великой России можно видеть только у духовенства и дворянства). У большей части великорусов на ногах лыковые лапти с онучами и оборами; только торговые достаточные люди да сплошь весь сибирский народ обуваются в сапоги с напуском» [21. С. 133].

В европейском народоведении XIX в. не подвергался сомнению тезис о том, что только крестьянство в полной мере воплощает и сохраняет своеобразие материальный традиционной культуры и неизменный антропологический тип [27. С. 102–113], поэтому, несмотря на присутствие на выставке ряда экспонатов, представлявших купечество и городские низы, в количественном отношении (в особенности в великорусском отделе) абсолютно преобладали представители крестьянского сословия. А вот вопрос о том, какой исторический период адекватно представляет русскость, в этнографической экспозиции, с акцентом на костюме, не мог быть решен однозначно.

В ходе подготовки выставки декларировалась необходимость показать народы в их современном состоянии и повседневной жизни. Однако именно в великорусском регионе (особенно в Поволжье) в это время шли наиболее активные социально-экономические трансформации, приводившие к распространению «городских» элементов материальной культуры в крестьянской среде. Это затрагивало многие сферы быта, и оказало влияние в том числе на одежду. С.В. Максимов в своих обзорах выставки сетовал, что «старинные русские наряды исчезли, восстанавливать их — трудная и большая задача» [21. С. 134], и что «исчезание старинного наряда совершается с поразительною быстротой на наших глазах, даже и там, где ожидать того, по-видимому, было невозможно. Мы именно живем в то время, опасное для этнографического музея, когда воочию совершается изменение женских народных нарядов» [21. С. 136]. Однако в некоторых регионах и этнокультурных группах женская одежда все еще сохраняет прежний старинный облик, и потому, по мнению этнографа, именно она нуждается в скорейшем бережном собирании: «Там, где старая вера укрепила за людьми старый русский обычай, устоял и старинный женский наряд, несмотря ни на какие соблазны, которым сильно помогают отхожие промыслы в столицы и сильно распространившаяся в последнее время торговля готовым платьем. Вот почему выставке удалось получить старинные русские наряды именно из тех мест, где коренится старообрядчество» [21. С. 135]. Иными словами, адекватное изображение материального и потому зримого воплощения русской этничности

Максимов соотносил не с современностью, а с допетровским (то есть XVII в.) временем. Этот очень важный критерий необходимо подчеркнуть.

Современная исследовательница К. Руан пишет, что этнографы XIX в. видели в национальной одежде «визуальную метафору абстрактных качеств, воплощающих национальную самобытность, и ставили коллективное самосознание выше личного, [...] верили, что национальное платье меняется очень медленно, а неизменность народных мотивов отражает суть русскости» [28. С. 233]. Конечно, речь идет все-таки не о самосознании, а о процедурах идентификации и типологии этнокультурной самобытности, но в целом с таким заключением можно согласиться. Руан считает, что в том, что именовалось русским платьем или русским костюмом XIX в., сочетались элементы не только славянской региональной традиционной одежды, но и те приметы, которые она, вслед за многими наблюдателями XIX в. (в частности С.В. Максимовым), расценивает как заимствование от иностранных костюмов [28. С. 233–234].

Таким образом, с одной стороны декларировалось сохранение крестьянами традиций (в том числе и в материальных формах культуры — одежде, постройках, орудиях труда, видах ремесленного труда и т.п.), поэтому костюмы и предметы современного быта одновременно призваны были показать материальные элементы и доимперского прошлого России. Убежденность в верности религиозным православным устоям также подкреплялась известными маркерами: в качестве образцов ремесленной продукции на выставке доминировали иконы, кресты, элементы украшения храмовых интерьеров и т.п. [21. Гл. 2]. Интересно, что в экспозиции православные и старообрядческие предметы (например нательные кресты) находились в одном ряду.

Иллюстрацией этих важных факторов (отождествление с крестьянством и условность традиционного костюма), соотносимых с визуальной рускостью, могут служить два эпизода в ряду праздничных мероприятий, приуроченных к приезду гостей на Славянский съезд. Так, на одном из собраний в Царском селе, посвященном встрече делегатов из славянских стран, возвращавшихся из Москвы, в убранстве зала эту идею воплощала «скульптурная группа в русском стиле. Группа эта представляла изящную пирамидальную башню со сквозными колоннами. Наверху помещался русский орел и вензелевое изображение имени Государя императора, а под ним, внизу пирамиды, статуэтка русского мужичка, подносящего хлеб-соль, и статуэтки, изображающие типы всех славянских племен» [21. С. 515].

В честь славянских гостей устраивались специальные приемы, на одном из которых, в Петербурге, в клубе Общества поощрения частному труду, их встречали дамы, «впереди которых стояла хозяйка вечера, супруга одного из старшин г-жа К-ва в богатом русском сарафане и повязке из белого атласа, шитого серебром. Этот наряд удивительно шел к прекрасному лицу и стройной фигуре хозяйки» [21. С. 295]. Это не было модным нарядом времени, а сшитым специально на заказ «русским» костюмом — притом именно в великорусском варианте женской одежды.

Венская выставка 1873 г.: боярские хоромы, самовар «Петух»

На Венской выставке 1873 г. по проекту архитектора Г. Винтергальтера на средства миллионера С.Ф. Громова была снова выстроена Русская изба — копия крестьянского дома Костромской губернии. Императорский павильон (подарок бумажного фабриканта Варгунина) был создан в стиле боярских



Самовар Петух, по модели
В.Н.Васнецова, собрание ГИМ

хором, вся мебель в трех комнатах павильона была изготовлена в древнерусском стиле по рисункам И. Монигетти. В резном шкафу была выставлена старинная серебряная посуда в том же стиле: «В спальне находились кровать под балдахином, умывальник, туалетный столик, прекрасная изразцовая печь, сделанная на заводе Л.П. Бонафедде, а также образ Богоматери, писанный со старинной иконы профессором К.Ф. Гунном» (цит. по [11. С. 70]). Это убранство меблированных покоев не вызвало неодобрения В.В. Стасова — он воспринял его не как грубую имитацию, а как современное искусство по мотивам русского традиционного декора, а вот впечатление от Русской избы было у него противоречивым: «Как национальная постройка, как образчик русского народного жилища, эта изба, конечно, забавна и карикатурна. Отроду русский народ не жил в таких элегантных, дорогих, лакированных, франтовски напояженных домах, и никакая критика не могла бы беспощаднее утопить эту “лже-избу”, как русские плотники, строившие ее собственными руками, но по плану архитектора-рисовальщика. “Господи! — говорили они, — хоть бы одно такое бревнышко дали, так, кажется, им прожил бы припеваючи весь свой

век, да еще с семейством!” Итак, тут ровно никакой русской избы и жилья не было, и кто из иностранцев воображал, что так именно и живет по деревням русский люд, был непростительно введен в грубейшее заблуждение. Но если видеть в этой постройке лишь новейшую *вариацию* на старинные, в самом деле национальные темы — то отчего же бы и не похвалить ее? ... Все пропорции этой постройки, ее ворота, двери, окна, размеры комнат, форма печей, все мотивы резьбы внутри и снаружи, по большей части взятые (по нынешней очень хорошей моде) с вышивок и полотенец, — прекрасны и элегантны» [19. Стлб. 418]. Как видим, в оценке выражения истинной русскости критик руководствовался важным критерием аутентичности («настоящая изба» или спроектированная архитектором), однако не отрицал возможности удачной стилизации под старину XVII в.

На этой же выставке была представлена коллекция русских самоваров, однако золотой медали удостоился не наиболее типичный образец массового производства, а художественная вариация на «заданную тему» — тульский серебряный с позолотой самовар «Петух», созданный по эскизу художника В.М. Васнецова (идея которого, впрочем, позже, в упрощенном виде активно воспроизводилась в самоварах поточного производства). Подставкой самовара служили петушиные лапы и хвост, а краник был выполнен в виде головы

петуха, по бокам вязью сделаны надписи «Самовар кипит — уходить не велит» и «Где есть чай, там и под елью рай».

Однако наибольший интерес иностранных посетителей вызывали из года в год одни и те же экспоненты — меха, парча, холодное оружие, и, конечно, изделия из бриллиантов, яшмы, горного хрусталя, малахита; неизменным успехом пользовались серебряные изделия торговых домов И.И. Сазикова и П.А. Овчинникова, очевидно конкурировавшие друг с другом. Из коллекции Овчинникова, также выполненной в русском стиле, обращал на себя внимание сервиз, заказанный бароном П.Г. фон Дервизом и выполненный по идее и рисункам Д.Н. Чичагова. Главенствующим мотивом стали жанровые сценки из крестьянской жизни, этнографическая стилизация которой, впрочем, как обычно, была очевидна далеко не для всех зрителей. Один из канделябров был украшен скульптурной группой, состоящей из жницы, отдыхающей с ребенком, и девочки. Рядом с фигурами находятся искусно выполненные мешок с семенами, лукошко. Но, хотя жница и одета в женский костюм Рязанской губернии, он праздничный, а обилие украшений дает повод усомниться в ее намерении продолжить «жнитво» [29. С. 394].

Русские авторы в большинстве своем критиковали российскую экспозицию, не соответствующую, как они полагали, значительно выросшему уровню российского промышленного и сельскохозяйственного производства.

Парижская выставка 1878 г.: Кремль, водка, медведь

В 1878 г., на очередной Парижской выставке, павильоны стран-участниц снова располагались на Улице Наций. Фасад основной части экспозиции России (автор — архитектор И.П. Ропет) представлял собой выполненное из резного дерева сложное многоуровневое сооружение, нижний этаж которого представлял собой фрагмент русской избы, второй напоминал губернский дом провинциального города, а верхняя часть повторяла здания Кремля, но со множеством окон. Все эти элементы объединял византийский купол. Многие наблюдатели, например автор статьи в «Вестнике Европы», описывали это строение как «не то терем, не то избу с низкими колоннами и резьбою по окнам вроде таких узоров, которыми украшаются у нас дачные постройки» [30. С. 408] и полагали его «красивым», но слишком «деланным», «непохожим ни на одну из действительно существующих у нас построек» [30. С. 408]. И.П. Ропет, как известно, был одним из крупнейших представителей вошедшего тогда в моду «русского стиля» [18. С. 134–140]. По его же эскизам был создан ряд экспонатов: изделия из железа на предприятии фабриканта Губонина, барановские ситцы (из Владимирской губернии), мебель на фабрике Татищева. Посудой и мебелью для выставки занимался и другой представитель «русского стиля», В.А. Гартман [11. С. 98].

В.В. Стасов в своих заметках о выставке приводил множество цитат из статей французских обозревателей, в которых те восхищались этим комплексом в модном тогда «русском стиле», отмечая «величавость», красочность фасада и восторженные эмоции зрителей. Однако сам Стасов не соглашался с определением его как простого «соединения “боярской палаты, царского дворца и мужицкой избы”», считая творение Ропета единым и архитектурно оригинальным комплексом, дающим адекватное представление о русской архитектуре — как традиционной, так и современной [31. Стлб. 649]: «Взгляните, какая чудесная стройная масса воздвигнулась посредине, этот бревенчатый цветной дом, с высокою кровлею, увенчанною резным князьком, с заостренным широким громадным кокошником вверху, с маленькой

открытой галереей над широким входом, завешенным русскими полотняными завесами в русских узорах. И по сторонам центрального здания, направо и налево, целый маленький городок из разных построек: тут и башни, и длинные, вдвинутые назад, крытые переходы, и сквозные галерейки, и всходы, и лестницы, и бесконечное разнообразие окон, пилястр, резных орнаментов, фантастических птиц, стоящих в ряд и держащих в лапе веточку, и разнообразных кокошников и кровель, наконец, повсюду богатая цветная резьба из узоров и цветов, широкие прелестные резные карнизы, висящие из-под кровель, словно богатые поднизи из бус на лбу у русской крестьянки, и полотенца, вывесившиеся из окон, словно передники сарафана. Ничто не повторяется, рядом стоят все разнообразные части и члены, полные несимметричной, но изящной красоты выражения и стройности» [31. Стлб. 654].

Как видим, оценка русскости опять соотнесена с оппозициями подлинное/фальшивое и народное/современное. На выставке 1878 г. Россия снова не смогла избежать использования прежних клише и этнокультурных гетеростереотипов: значительное место в русской экспозиции занимал отдельный «павильон правительственной продажи напитков», в котором на глазах у посетителей гнали водку и тут же распродавали ее штофами и шкаликами. Не обошлось без медведей: при входе в Русский отдел «вам попадают на глаза огромные медведи, показываемые в особой витрине меховщиков. Это — самая эффектная штука на выставке» [30. С. 410]. Там же находились «восковые куклы, изображавшие боярина и боярыню в парадных одеждах, отороченных соболями», а чуть далее, в экспозиции текстильных мануфактур, были показаны фуражки с кокардами и кантами; внимание публики привлекал также огромный самовар. Журналист «Вестника Европы» весьма едко прокомментировал этот набор элементов как «эффект фальшивого свойства», не могущий дать адекватного представления о российской промышленности и, что важнее, о русской национальности: «Это (манекены. — *М.Л.*) — очевидно, образцы тех людей, которые обитают в стране медведей, лутугинских табакерок и фуражек с кокардами [...], не доставало самовара. Да вот и он, и не один; но один огромный, настоящий, какому следовало быть для довершения *couleur locale*. Медведи, бояре, самовар и фуражки с кокардами, — хороша производительность страны!» [30. С. 413].

Столь же критично отнеслись к содержанию русского павильона на этой выставке корреспондент «Нового времени» П. Райский и писавший для «Нового времени» критик В.В. Стасов. Первый выразил удивление обнаруженными им в художественном отделе лаптями и состоянием русских ресторанов при павильоне России, второй же разразился пламенной филиппикой в адрес организаторов, поставивших в центр экспозиции в который раз то, что представляло мир русской роскоши и богатства: «каждый вообразит, что у нас, кроме графов да князей, да аристократии самой миллионной, ровно ничего и никого нет. [...] Все только драгоценные песцы и лисицы чернобурые, медведи, которым цена — многие сотни рублей; все только золото и серебро, малахиты и ляпис-лазури, эмали и мозаики, атлас и бархат, драгоценнейшее дерево и кость, золоченая бронза и паркет, великолепные бильярды и рояли, тысячные кареты и сани. Все это, должно быть, из волшебных чертогов каких-то, из стеклянных дворцов прилетело, где люди жареными райскими птицами питаются, жар-птичьими перьями одеваются. И это-то и есть наша настоящая Россия, какую мы знаем и видим?» [31. Стлб. 640–641].

Однако, продолжает обозреватель, «даже и в этом-то во всем какая фальшь и неправда! Неужели наши серебреники и золотых дел мастера весь свой век только и знают, что лить да чеканить кубки, чарки, ковши, ендовы и кувшины,

да вдобавок ложечки и вилочки, сухарицы с накинутаю салфеткою...? Иной, право, подумает, что серебренникам нашим (истинно превосходным по работе, каковы Сазиков, Хлебников, Овчинников и другие) только и работы, что для вечных пьяниц и обжор [...], для подарков сильфидам-дамам и безголовым шалопахам. [...] Но где же есть тут одна тысячная доля того, чем мы могли бы похвастаться и погордиться перед всеми? Вспомните бесконечные благочестивые приношения в церковь, вспомните гражданские поднесения, кабинеты, про которые у нас прочитаешь каждую минуту. Где все это, куда скрылось? ... Да хоть бы знаменитую “чернильницу” М.Н. Каткова в Париж послала!» [31. Стлб. 640–641].

Что касается чернильницы Каткова, то необходимо пояснить, что Стасов имел в виду получивший широкую известность подарок (Н.А. Некрасов посвятил ему ироничное стихотворение, в котором содержится краткое описание: «...Огромный кусок Лабрадора, / На нем богатырь-великан / В славянской кольчуге и в шлеме, / Потомок могучих славян...» [32. С. 437]), преподнесенный М.Н. Каткову в 1865 г. Чернильница



Чернильница М.Н.Каткова, 1865

в виде богатыря, выполненного в мастерской Сазикова по модели Н.А. Рамазанова, была подношением от московских дворян, и по некоторым оценкам призвана была в метафорическом образе воплотить идею русского патриотизма.

Стасов в целом верно подметил отличительную социальную двойственность визуальных воплощений русскости для иностранных зрителей: с одной стороны, изделия меховой и ювелирной промышленности, с другой — лапти, пенька и мочало, а также произведения ручного труда.

Выставки в Антверпене (1885) и Париже (1889): повторение пройденного

Менее масштабная Всемирная выставка в Антверпене в 1885 г. для России не была триумфальной — ее участие было подтверждено очень поздно, ситуацию спасла лишь инициатива частных лиц. О Русском отделе на этой выставке сохранился детальный отчет журналиста А.А. Ефрона, в котором он, как и другие российские посетители, иронизировал относительно преобладавших в экспозиции «ситцевых и бумажных изделий» и «разнообразного набора крепких напитков»: «всякий [...] мог прийти к заключению, что в России и поныне народ гуляет в ситцевых халатах и пьет водку» [33. С. 106]. Знакомым рефреном звучат укоризненные слова о том, что не показаны достижения промышленного и ремесленного производства. В оформлении самого Русского павильона (которое было сделано бельгийским архитектором) снова активно были задействованы мотивы, удачно зарекомендовавшие себя раньше: элементы

деревянной резной работы, воспроизводящие древнерусский стиль XVI–XVII вв. [33. С. 116]. Вниманием посетителей пользовалась конусообразная колонна, сделанная из разнообразных так называемых шведских спичек, головки которых «по всем сторонам представляют рельефные гербы», а «крышка пирамидально-го конуса оканчивается острым шпиком, на котором стоит [...] восковая фигура в национально великорусском костюме; в руке великоруса развевается русский национальный флаг» [33. С. 116].

На этой выставке также не обошлось без резной избушки, но скромного масштаба — павильона Якова Прозорова, в котором были представлены традиционные льняные изделия; и, как обычно, большой успех имели русские меха. Перед этим отделом меховщик А. Грюнвальдт (постоянный участник всемирных выставок) выставил огромное чучело белого медведя, которое издавало глухой рык при прикосновении к нему. Впрочем, чучела медведей непременно сопровождали его выставку-продажу дорогих меховых изделия — так что стереотипные ассоциации России с медведем продолжали воспроизводиться и активно использовались в прагматических рекламных целях.

В 1889 г. проходила очередная Парижская выставка, приуроченная к юбилею Французской революции; по этой причине Россия официально в ней не участвовала, присутствуя лишь «в частном порядке». Между тем это была сама грандиозная за сорок лет по масштабам и представительству стран выставка. Уровень организации, однако, не сказался на репрезентативной стратегии русскости. Она осталась прежней. Вновь были сооружения в древнерусском стиле: вход (фасад) Русского отдела был оформлен в виде Кремлевской стены, к которой со стороны вестибюля приделана «обшивка, изображающая стену с наружной стороны», а из-за нее «выступает декоративная картина, изображающая куполы на голубом небе» [34. С. 364]. Среди павильонов Марсова поля стояла современная русская изба, а на отдельной общей выставке «История жилища» Россию представлял двухэтажный то ли «боярский дом», то ли еще одна «русская изба XV в.» с лестницей. Один из русских посетителей сообщал, что «некий коммерсант» занял своими товарами весь русский дом, где «продает русские деревянные изделия, более всего игрушки, внизу попросту открыл питейно-закусочное заведение» [34. С. 367]. Впрочем, о последнем художник М.В. Нестеров, посетивший выставку, отзывался в одном из писем родным гораздо более благосклонно: там «торгует всюду некий Дмитрий Филимонович [...] Наружу лежит черный хлеб, самовары, внутри обтянуто кумачом, и на полках русская деревянная посуда, и на столе большой самовар, [...] штук пять французов не говорят ничего, кроме “русский квас” и “хорошо”. К избе подходят группы любопытных и смотрят, как на жилище дикарей, улыбаются и отходят дальше. Много тут русских, им особый почет, и скидка, и куски получше. Позавтракали плотно, ели щи и кашу, пили чай и ушли довольные» [35. № 36].

В составе российских экспонатов этой выставки появляется то, что можно уже назвать отчасти сувенирной продукцией, сделанной на потребу иностранной публике: «нынче в Париже можно было рассматривать целый шкаф, набитый русскими кружевами и вышивками, только такими, где было столько же русского, как в каком-нибудь несчастном романсе: “Тройка” или “Красный сарафан”. Тут все было фальшь, и безвкусие, и новейшая подделка — вышитые какие-то криворожие мужички, снимающие шляпу с головы, какие-то гуси и обезьяны, какие-то противные кусты и цветы из стриженных дачных садов» [31. Стлб. 644].

Среди российских экспонатов в качестве атрибутов русскости по-прежнему можно было увидеть огромные русские самовары, пудовые свечи, груды

сибирских мехов и громадные бочки с икрой у входа в русский павильон, но было и еще одно: на высоком пьедестале возвышался громадный кубический монолит чернозема, каждая грань которого составляла два метра, который был привезен из-под Воронежа [11. С. 115]. Это призвано было символизировать плодородие русской земли, а, следовательно, вновь обращало зрителей к идее России как житницы Европы — от которой так стремились скорее отказаться как от центрального пункта репрезентации в середине столетия.

Русская красота: богатыри, красные рубахи и сарафаны

Нельзя не отметить и другие попытки визуального изображения русскости, которые воплощались (что было типично для этнографических экспозиций того времени) в костюмах и предметах материальной атрибуции этничности. На выставке 1878 г. у входа в русский отдел можно было видеть манекены в национальной одежде разных народов Империи, в том числе и великорусов. Однако в другие годы их представляли не манекены, а живые люди. По их облику и одежде посетители должны были легко угадать национальную принадлежность, поэтому в ход снова шли сарафаны и яркие косоворотки. Очень важным признаком становится также неременная внешняя привлекательность этих представителей русского физического типа.

На выставке 1862 г. это был персонал русского трактира, в котором, как писал В. Соболевский, «несколько отборных красавцев, московских парней, одетых в шелковые разноцветные рубашки, прислуживают русским посетителям. [...] Русская девушка в красном шелковом сарафане и в повязке наливает чай» [20. С. 19].

И четверть века спустя «живые экспонаты» были призваны продемонстрировать красоту и стать русских людей: «Распорядители выставки (Антверпенской, 1885 г.— М.Л.) выписали из России шесть красивых солдат для присмотра за русским отделом. Эти рослые и brave молодые в своих белых и красных мундирах лейб-гвардии конного, кавалергардского и казачьего полков обращали на себя всеобщее внимание посетителей...» [33. С. 116]. Этих «великанов» удостоил своим вниманием бельгийский король, открывавший выставку [36. С. 8—10]; и именно они должны были ассоциироваться с определением «русские богатыри».

Очевидцы писали, что владимирские плотники из России, возводившие Русскую избу к выставке 1867 г., также оказались прекрасными репрезентантами русскости еще до открытия, поскольку и в действительности, и для парижан выступали представителями «настоящих» русских крестьян. Несмотря на то, что такая задача перед ними официально не ставилась, «всеобщее внимание» в Париже они вызвали. При этом одеты они были вовсе не в повседневную рабочую одежду, а в те костюмы, которые декларировались как национально-русские: на них были «красивые цветные рубашки» и «плисовые штаны» (как и красный сарафан у женщин, это те самые элементы праздничного наряда крестьянина великорусских губерний, в котором он изображался в этнографических альбомах XIX в. [22. С. 512—522]). Русский посетитель В. Андреев прекрасно понимал это: «Красивая одежда делала из них скорее идеальных, или “праздничных крестьян”, но они сделали свое дело как действительные работники» [37. С. 44].

Желание русских зрителей увидеть свою страну с лучшей стороны диктовалось очевидным ее отставанием от крупнейших промышленных держав Европы (до значительных экономических перемен в Российской империи в 1880-е годы), поэтому почти во всех заметках звучит недовольство составом экспонатов, которые соотносились с образом прежней, доиндустриальной России — богатой

ресурсами, но крестьянской, все же аграрной и потому остающейся для европейцев варварской, — страны, государства в историческом прошлом. Поддерживало такое восприятие, по мнению сторонников, в частности, «русского стиля» постоянное стремление показать «ожидаемую» русскость посредством самоваров, икры, водки и т.п. В этом нашли отражение споры о том, как трактовать национальную самобытность вообще, не только русскую: как ограниченный (рамками европейской культуры) «умеренный» экзотизм экономически развитого государства, с акцентом на «достижениях» титульной нации, или же как воплощение идеи продолжения древней исторической традиции, связываемой с этнокультурным сообществом (не зависимо от наличия государственности и его места в ряду «развитых» и «прогрессивных» европейских народов).

Конфликт этнографизма, опирающегося на попытки закрепить отождествление великоруса с представителем русской нации в целом [22. Гл. 6] и русского экзотизма для репрезентации вовне, дополнялся еще одной особенностью представлений о показе национального своеобразия России. Оно было обусловлено, несомненно, программой «русского стиля» и историзма в искусстве. Историческим отрезком, в максимальной степени воплощавшим незамутненную русскость, была «избрана» эпоха XVI—XVII вв. Ее архитектурные формы, прежде всего деревянного зодчества, резьба, узорочье; боярские костюмы, царские облачения, воинские доспехи и оружие, графика, а также утварь, посуда, интерьер и т.п. в том виде, который был реконструирован археологами и историками, — эти и другие элементы декларировались как исконно и истинно русские. Поэтому стилизация и имитация осуществлялась именно по этим образцам. С другой стороны, русскость продолжала соотноситься прежде всего с крестьянством, причем в двойной ипостаси: идеализированного пейзажиста (продолжая, таким образом, традицию визуализации русской этничности, восходящую еще к рубежу XVIII—XIX вв. [38. С. 295—296] и современного крестьянина с атрибутами его новой жизни (после Великих реформ и с наступлением модернизации).

Некоторые авторы полагали, что нужно вовсе отказаться от любых привычных ассоциаций со стереотипами русских в Европе (медведи, самовары, лен, меха) — пусть даже в ущерб рекламным и торговым целям. Однако возникал вопрос, как, не используя прежние визуальные клише, отразить этнонациональное своеобразие — ведь на выставках все государства стремились к демонстрации своих специфических атрибутов (включая экзотику заокеанских колоний) и к созданию новых символов. Демонстрация национального для европейской публики формировала не только иного адресата экспонирования, но меняла сам ракурс репрезентации. Однако и в России не сложилось еще однозначной интерпретации «национальности русской», что нашло выражение в спорах о способах и формах ее визуализаций.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОЧНИКОВ

1. *Rydell R. W.* The Literature of International Expositions // *The Books of the Fairs: Materials about World's Fairs, 1834—1916.* Chicago; London, 1992.
2. *Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions, 1851—1988* / Ed. by J.E. Findling and K.D. Pelle. New York; Westport, Connecticut; London, 1990.
3. *Allwood J.* The Great Exhibitions. London, 2001. 2-d ed.
4. *Benedict B.* International Exhibitions and National Identity // *Anthropology Today.* 1991. Vol. 7. № 3. June.
5. *Шевеленко И.* Модернизм как архаизм: национализм и поиски модернистской эстетики в России. М., 2017.

6. *Найт Н.* Империя на просмотре: этнографическая выставка и концептуализация человеческого разнообразия в пореформенной России // *Власть и наука, ученые и власть. Материалы международного научного colloквиума.* СПб., 2003.
7. *Луконин Д.Е.* Всемирные выставки второй половины XIX в. как арена столкновения националистов // *Национальная идентичность в проблемном поле интеллектуальной истории.* Ставрополь; Пятигорск; М., 2008.
8. *Brooks J.* The Russian Nation Imagined. The Peoples of Russia as Seen in Popular Imagery. 1860–1890-s // *Journal of Social History.* 2010. Vol. 43. № 3.
9. *Дианина Е.* Достоевский в Хрустальном дворце // *Новое литературное обозрение.* 2002. № 57.
10. *Dianina K.* When Art Makes News: Writing Culture and Identity in Imperial Russia. DeKalb, 2013.
11. *Шнаков В.Н.* История Всемирных выставок. М., 2008.
12. *Кошелев А.И.* Поездка русского земледельца в Англию на Всемирную выставку. М., 1852.
13. *Lazari de A., Riabow O., Żakowska M.* Europa i niedźwiedz. Warszawa, 2013.
14. *Успенский В.* Типология изображений «русских медведей» в европейской карикатуре XVIII – первой трети XIX века // «Русский медведь»: история, семиотика, политика / Под ред. О.В. Рябова и А. де Лазари. М., 2012.
15. *Луконин Д.Е.* Проблемы саморепрезентации русской национальной экспозиции на Всемирных выставках XIX века (к вопросу о позиции В.В. Стасова) // *Туризм и культурное наследие. Межвузовский сборник.* Саратов, 2008. Вып. 5.
16. *Стасов В.* После Всемирной выставки // *Стасов В. Собр. соч. В 3-х т.* СПб., 1894. Т. 1.
17. *Харитонов А.В.* Архитектура русских павильонов на всемирных выставках в период с 1851 по 1911 гг. Образ и функция // *Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение».* 2017. № 4(1).
18. *Кириченко Е.И.* Русская архитектура 1830-х – 1910-х гг. М., 1978.
19. *Стасов В.* Нынешнее искусство в Европе. Художественные заметки о Всемирной выставке в Вене // *Стасов В. Собр. соч. В 3-х т.* СПб., 1894. Т. 1.
20. *Собольщиков В.* Взгляд на Всемирную выставку две недели спустя после ее открытия. СПб., 1867.
21. *Всероссийская этнографическая выставка и Славянский съезд в мае 1867 г.* М., 2017.
22. *Лескинен М.В.* Великокоросс/великорус. Из истории конструирования этничности. Век XIX. М., 2016.
23. *Майорова О.Е.* Славянский съезд 1867 года: метафорика торжества // *Новое литературное обозрение.* 2001. № 51. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2001/51/mayor-pr.html> (дата последнего обращения – 02.08.2018).
24. *Лескинен М.В.* Материальные атрибуты этнической идентификации в визуальных репрезентациях народов России XIX в. // *Традиционная культура.* 2011. № 1 (41).
25. *Катков М.Н.* Собрание передовых статей Московских ведомостей. М., 1897.
26. *Богданов А.П.* Антропологическая физиогномика // *Русская расовая теория до 1917 г. Сборник оригинальных работ русских классиков / Под ред. В.Б. Авдеева.* В 2-х вып. М., 2004. Вып. 1.
27. *Лескинен М.В.* Поляки и финны в российской науке второй половины XIX в.: «Другой» сквозь призму идентичности. М., 2010.
28. *Руан К.* Новое платье империи. История российской модной индустрии. 1700–1917. М., 2011.
29. *Я-въ С.* Венская всемирная выставка. Издания П.А. Овчинникова на Венской выставке // *Всемирная иллюстрация.* 1873. № 233. Т. IX.
30. *[Б.а.]* Париж и Всемирная выставка // *Вестник Европы.* 1878. № 7.
31. *Стасов В.* Наши итоги на Всемирной выставке // *Стасов В. Собр. соч. В 3-х т.* СПб., 1894. Т. 1.
32. *Некрасов Н.А.* Чернильница // *Некрасов Н.А. Собр. соч. В 3-х т.* М., 1959. Т. 2.
33. *Ефрон А.А.* Всемирная выставка и русские экспонаты. С указанием фабрик и заводов. СПб., 1886.
34. *[Б.а.]* Всемирная выставка в Париже. Письмо второе // *Вестник Европы.* 1889. № 7.
35. *Нестеров М.* Письма. Избранное / Вступ. статья, сост., комм. А.А. Русаковой. Л., 1988. URL: <http://art-nesterov.ru/letters.php> (дата последнего обращения – 05.12.2018).
36. *Ронин В.К.* Россия на всемирных выставках 1885 и 1894 гг. // *Славяноведение.* 1994. № 4.
37. *Андреев В.* Очерк Всемирной выставки 1867 года. СПб., 1867.
38. *Вишленкова Е.А.* Визуальное народоведение империи, или «увидеть русского дано не каждому». М., 2011.